

Travestie en gay identiteit in *Volmink* (1981) van Hennie Aucamp

Andries Visagie

With his volume of short stories, Volmink (1981), Hennie Aucamp became the first Afrikaans writer to reflect on the implications of the identity construction promoted by the gay liberation movement since the 1960s. It is Aucamp's conviction that gay writing should not restrict itself to the world of homoeroticism; gay writers should also devote themselves to an exploration of the human condition. Through a critical reading of the story "La Divina en die cowboy" from Volmink, this article examines Aucamp's views on identity. For La Divina her identity as a drag queen is a deliberate and spectacular performance. Her self-conscious staging of a feminine identity becomes a parody of the artificiality of all gender identities. As Judith Butler (1993) has demonstrated, hegemonic heterosexuality is also characterised by constant and repeated efforts to imitate its own idealised images through practices of the body. In spite of her affiliation with the gay subculture and her hyperfeminine identity, La Divina in Aucamp's story appropriates the violent practices of a totalising masculinity when she seduces and stabs a "cowboy" during sexual intercourse. Through La Divina Aucamp expresses his scepticism of identity practices and questions the merits of identity construction as a suitable strategy for the emancipation of homosexuals.

Homoseksualiteit is reeds sedert die publikasie in 1897 van die verhaal "Di twe frinde" deur ene Amant in *Ons klyntji* (vergelyk De Lange, 1997: 10) 'n deurlopende tematiese belangstelling in die Afrikaanse literatuur. Ander vroeër tekste met 'n sterk fokus op die homoseksuele subjek is Johannes Meintjes se kortverhaalbundel *Kamerade* (1947) en Roy Niemann se roman *Atlantis! Atlantis!* (1975). Hierdie tekste is geskryf in 'n periode in die geskiedenis toe homoseksuele praktyke kriminele oortredings was. Die homoseksuele subkultuur is ondergronds gedwing deur die onverdraagsaamheid van die Suid-Afrikaanse samelewing en ook die representasies van homoseksualiteit in die literatuur is gekenmerk deur verdoeseling en apologie.

In die ouer literatuur is die dood dikwels die enigste uitweg vir die homoseksueel uit sy verbode liefde. In "Di twe frinde" kwyn Roland weg van verdriet na die verlies van Piet se "vriendskap" en in "Die redder" uit I.D. du Plessis se kortverhaalbundel *Gevreesde vriend* (1946) bied die giftige slang wat Jan pik na die verlies van sy vriend vir hom "redding" uit sy smart (Aucamp, 1990a: 15-16). In "Die redder" vind Du Plessis dit nie meer soos Amant nodig om die aard van die verhouding tussen Jan en Henri te maskeer of te verdoesel nie. Trouens, die verteller betreur saam met Jan die feit dat hy in die heteroseksistiese samelewing

altdy 'n masker moet dra om sy ware seksuele oriëntasie weg te steek. Die Suid-Afrikaanse samelewing (in teenstelling tot die verdraagsame Parys waar Jan vir Henri leer ken het) duld egter nie die homoseksuele liefde nie en die dood is die enigste uitkoms vir mans wat hulle nie met die heteroseksuele hegemonesie manlikheid kan assosieer nie.

In die jare tagtig het die Afrikaanse gay literatuur 'n vernuwing belewe. Volgens Hennie Aucamp het die gay tema met die werk van die Sestigters weliswaar sy beslag in Afrikaans gevind, maar in die jare tagtig het die gay verhaal "blatant mondig geword – en soms luidrugtig onboetvaardig" (Aucamp, 1990a: 19, vergelyk ook De Lange, 1997: 7). Die verhulling en verestetisering wat die gay literatuur voor 1980 gekenmerk het, is laat vaar in reaksie op die groter openbare verdraagsaamheid oor homoseksualiteit. In die Afrikaanse gay literatuur het die aandag in die jare negentig merkbaar verskuif van literatuur wat die integrasie en aanvaarding van gays by die breër samelewing bepleit na 'n meer fundamentele en strydvaardige uitdaging van die dominante heteroseksistiese identiteitskonstruksies wat homoseksualiteit uitsluit of marginaliseer. Hierdie ontwikkeling in die Afrikaanse literatuur is onder andere geïnspireer deur die werk van Michel Foucault, spesifiek sy invloedryke boek *The History of Sexuality* (1978) waarin hy 'n uitdaging rig tot heersende konsepsies van subjektiwiteit en identiteit. In die Afrikaanse gay literatuur het die volgende spanning sigbaar geword in die jare negentig: skrywers is enersyds steeds aangetrokke tot die mobilisering van homoseksuele rondom 'n gay identiteit ter wille van groter emansipasie; andersyds is hulle skepties oor identiteit en subjektiwiteit wat histories ingebed is in die volgehoue handhawing van normatiewe heteroseksualiteit.

Hennie Aucamp se gay tekste verskil van die werk van Koos Prinsloo en Johann de Lange in dié opsig dat hy sy verhale oor homoseksualiteit selde wy aan 'n eksklusiewe en indringende besinning oor gay of manlike subjektiwiteit. Aucamp se *Volmink* (1981) is egter een van die eerste tekste in Afrikaans wat in gesprek tree met die gay beweging se energieke konstruksie en toe-eiening van 'n geëmansipeerde gay identiteit sedert die jare sestig. Johann de Lange (1997: 7-8) het gelyk wanneer hy daarop wys dat die waterskeiding in die gay verhaal in die jare tagtig saamgeval het met die verskyning van *Volmink*: "In verhale soos 'La Divina en die cowboy' asook 'Vir vier stemme' het Aucamp afgesien van die bedekte aanslag, en in verhale wat daarna gepubliseer is, het skrywers hulle nie langer van verdoelsingestegnieke bedien nie." Kort na die verskyning van *Volmink* debuteer Koos Prinsloo met die invloedryke *Jonkmanskas* (1982) wat verdere stukrag aan die groeiende gay literatuur in Afrikaans gegee het.

1. Travestie in *Volmink* van Hennie Aucamp

Aucamp se werk kan beskou word as 'n oorgang tussen die ouer gay literatuur wat pleit vir aanvaarding en toleransie – I.D. du Plessis se *Vreemde liefde* (1937) is hier 'n eksemplariese teks – en die uitdagende gay tekste van die jare negentig waarin seksuele taboes aangegryp word om subjektiwiteit aan 'n indringende vraagstelling te onderwerp. Hoewel Aucamp veral sedert die jare tagtig nie huiwer om eksplisiete homoërotiese tekste te skryf nie, keer hy ook soms terug na die verdoeselingstrategieë waarvan gay skrywers hulle noodgedwonge moes bedien voor die emansipasie van homoseksuele wat in die jare sestig op dreef gekom het (vergelyk Aucamp, 1990a: 12 en Aucamp, 2002b). Sy sonnet “Die woestynheilige” uit *Hittegolf* (2002a: 47) kan byvoorbeeld as 'n sadomasochistiese gay gedig gelees word indien die verskuilde gay sensibiteit in die teks gedekodeer word. Veral sedert die jare tagtig word Aucamp nie meer deur omstandighede genoop om van verdoeselingstegnieke in sy homoërotiese tekste gebruik te maak nie, maar in sy selfvertroue as 'n bevryde gay skrywer beskou hy dit klaarblyklik as sy prerogatief om naas openlike homoërotiese tekste ook hulde te bring aan die skryfpraktyk wat gay subjektiwiteit slegs deur suggestie en verdoeseling tot uitdrukking kon bring (Visagie, 2004).

Die bogenoemde stelling dat Aucamp 'n oorgangsfiguur in die Afrikaanse gay literatuur is, hou verband met Aucamp (2003a: 192, 1994a: 29 en 1996: 8) se oortuiging dat tekste oor homoseksualiteit ook kommentaar moet lewer oor aspekte van die menslike bestaan wat nie beperk is tot die wêreld van die homoërotiek nie. Aucamp (2003a: 192) is bewus daarvan dat sy kabaretgehoore en lesers grotendeels heteroseksueel is en dat hy daarom in sy representasie van homoseksualiteit rekening moet hou met die verwagtinge van sy (lees)publiek. Die toegewings wat Aucamp aan sy heteroseksuele leser maak, herinner onwillekeurig aan die periode voor Sestig toe gay skrywers selfsensuur moes toepas in hulle verkenning van gay subjektiwiteit om voorsiening te maak vir die konserwatiewe en onverdraagsame sienings van die oorwegend heteroseksuele samelewing oor homoseksualiteit. Trouens, skrywers soos Joan Hambidge en Johann de Lange is van mening dat gay skrywers in die een-en-twintigste eeu steeds te kampe het met die vooroordele van die heteroseksistiese samelewing. De Lange beweer: “Die probleem lê daarin dat die gay persoon deur die gemeenskap uitsluitlik in terme van sy seksualiteit gedefinieer word, maar dieselfde gemeenskap het 'n probleem daarmee dat die gay skrywer sigself in daardie terme projekteer” (aangehaal in 'n artikel, “Debat oor gay-boeke nog nie verby” [2001: 2]).

In 'n vroeë gay verhaal van Aucamp, “Sop vir die sieke” (*Spitsuur*, 1967) wat 'n vertelling is van die liefde tussen twee lesbiese vroue oor die kleurgrens heen, internaliseer die volwasse verteller die burgerlike beskroomdheid van die same-

lewing: die lesbiese of homoseksuele liefde (“the love that dare not speak its name” soos Lord Alfred Douglas daarna verwys het) word byvoorbeeld nie as sodanig benoem nie. Daar word slegs eufemisties verwys na “dié ding” (1967: 63) tussen tant Rensie en Sofietjie en die verteller vermoed dat hy moontlik as kind vir tant Rensie “die verpersoonliking geword [het] van die maatskaplike orde waarteen sy haar al soveel jare lydelik verset” het (1967: 64). “Sop vir die sieke” is wel deeglik ’n aanklag teen die maatskaplike orde wat homoseksualiteit onderdruk, maar die verhaal word desondanks steeds stilisties bepaal deur die sensuur en diskresie wat vereis word deur die homofobiese maatskappy. In *Slagplaas* (1992) verset Koos Prinsloo se verteller in “Die poort van hemelse vrede” hom juis teen hierdie soort gedwonge diskresie wanneer hy die vermoedelik homofobiese leser kompromisloos dwing om getuies te wees van sy homoseksuele promiskuïteit.

Sedert die opkoms van die *queer* beweging in die jare negentig kom Aucamp se teësinne identifikasie met die begrip “gay” en die identiteitspolitiek wat daarmee gepaardgaan (1990a: 10-12), enigsins byderwets voor. Die *queer* beweging is naamlik ook skepties oor starre identiteitskategorieë wat die grensoorskrydende aard van seksuele praktyke aan bande lê. Volgens die *queer* teorie kan ook identiteitskategorieë soos “gay” en “lesbies” ondanks die bevryding wat daarmee geassosieer word, ’n inhiherende uitwerking hê op die vrye uitdrukking van seksuele gedrag (Petersen, 1998: 97-103; Spargo, 1999: 38, 47). Die verteller in “Met pers en groen geteken” (*Dooierus*, 1976), Lllelwyn in “Die *Erica*-versameling” (*Wat bly oor van soene?*, 1986) en Wynand in “Lente is traag vanjaar” (*Gewis is alles net ’n grap*, 1994b) is voorbeelde van manlike subjekte by Aucamp wie se seksuele geaardhede nie ingeperk word deur identiteitskategorieë soos “straight” of “gay” nie. In “Die hangkas” (*Volmink*, 1981) stel die verteller ’n aantal vrae oor seksuele identiteit waardeur hy wys op die kompleksiteit van die menslike seksualiteit wat nie sonder meer met afgebakende en eksklusiewe konsepte benoem kan word nie: “Wat van die man wat hom tussen sy vrou se rokke ophang; die seun wat masturbeer tussen roltwak en gewere, in ’n lug wat dik en donker is? [...]. Die hangkas as baarmoeder en graf, die skakel wat ’n kring laat sluit?” (Aucamp, 1981: 79). Is die man en die seun in die bogenoemde vrae homoseksueel, heteroseksueel, transseksueel of biseksueel? Die vraag bly onbeantwoord; die individuele seksuele praktyke oorskry die grense van die identiteitskategorie wat moontlik daaraan toegeken kan word.

Hennie Aucamp se *Volmink* (1981) is ’n verkenning van die grense van manlike subjektiwiteit wat uitgedaag word deur die naasliggendheid, vervloeiing en oorvleueling van uiteenlopende geslagtelike identiteite. Die grense van manlike subjektiwiteit word getoets deur die nabyheid van vroulike identiteite en gay identiteite met die gevolg dat sowel manlike subjektiwiteit as die identiteite waarvoor dit te staan kom, aan ’n sekere uitwisselbaarheid onderwerp word. Soos

reeds hierbo aangedui, het Aucamp (1990a: 11) 'n voorkeur vir tekste waarin “homoseksualiteit geïntegreer is met 'n breë netwerk van individuele en maatskaplike belange.” Die gay verhare in *Volmink* word dan ook selde gewy aan 'n uitsluitlike beskouing van gay subjektiwiteit as 'n verskyningsvorm van manlike subjektiwiteit. Die invloed van die breër sosiale konteks en die wisselwerking tussen gay seksualiteit en ander uitdrukkingsvorms van seksualiteit word ook in berekening gebring. By voorkeur word die unieke en komplekse seksuele identiteit van die individu belig sonder die onmiddellike beletsel van enige benoemingsdrang op grond van seksuele identiteitskategorieë.

Volmink is 'n ondersoek na die implikasies wat die inkleding en fatsoenering van die liggaam het vir die (geslagtelike) identiteit van die subjek. In die bundel is daar voortdurende verwysings na klere, verkleding, gebare, grimering, maskers, rekwisiete en ander verskynsels wat met die voorkoms van die liggaam verbind word. Met haar teorie oor geslagtelikheid as 'n performatiewe gegewe waarby liggaamlike praktyke ten nouste betrokke is, beweer Judith Butler (1990: 179) dat geslagtelike identiteit tot stand kom deur die stilering van die liggaam, dit wil sê deur die alledaagse manier waarop liggaamsgebare en -bewegings die illusie skep van 'n kontinue geslagtelike self. Die gewaande interne kern van die subjek word in werklikheid deur die herhaling van performatiewe gebare en bewegings geïnskrybeer op die *oppervlakte* van die liggaam (Butler, 1990: 173). Pierre Bourdieu (2001: viii, 23) kritiseer Butler weliswaar daarvoor dat haar teorie oor die performatiewe stilering van die liggaam nie indringender is as 'n blote besinning oor representasies en benoemings nie, maar hy is dit tog met haar eens dat die liggaam die basis is van konstruksies van manlike en vroulike subjektiwiteit. Bridget Fowler (2003: 471) vat Bourdieu se siening oor die “afrigting” van die liggaam soos volg saam: “the social constructions of masculinity and femininity are actually *written on the body* in the form of facial masks over emotion or controls, bodily stances, gaits, postures, etc., much as the military man is drilled into his straight back” (kursivering deur Fowler).

In 'n bespreking van rolspel en verkleding in die gay literatuur wys Hennie Aucamp (1990b: 203) daarop dat transvestisisme in die geskiedenis dikwels 'n uitdrukking van sosiale en politieke ontevredenheid was. Judith Butler (1993: 125) beskou travestie of “drag” as 'n parodiërende liggaamlike praktyk wat 'n sekere subversiewe potensiaal kan besit indien dit figureer as 'n hiperboliese weerspieëling van die werking van hegemoniese geslagtelikheid. Travestie weerspieël die struktuur van nabootsing wat hegemoniese gendernorme onderlê en waardeur die geslagtelike hegemonie homself produseer. Hegemoniese heteroseksualiteit word gekenmerk deur konstante en herhaaldelike pogings om sy eie ideaalbeelde na te boots deur middel van liggaamlike praktyke: “That it must repeat this imitation, that it sets up pathologizing practices and normalizing sciences in order to produce and consecrate its own claim on originality and

propriety, suggests that heterosexual performativity is beset by an anxiety that it can never fully overcome, that its effort to become its own idealizations can never be finally or fully achieved” (Butler, 1993: 125). Deurdad die fopdosser hierdie proses dramatiseer en sigbaar maak, bevraagteken hy of sy die aanspraak van heteroseksualiteit op natuurlikheid en oorspronklikheid. Travestie sinspeel terselfdertyd op die proses waardeur homoseksualiteit tesame met vroulike subjektiwiteit gepatologiseer word as die ander waarteen die norme van hegemoniese manlike subjektiwiteit afgeset word en gestalte kry (Butler, 1993: 235).²

In drie van die ses gay verhale in *Volmink*, naamlik in “La Divina en die cowboy”, “Vir vier stemme” en “’n Heilige met huisbesoek”, belig travestie en verkleeding aspekte van geslagtelike identiteit. In verhale soos “Die swart hings”, “Vaslav in die sneeu” en “Op moederverloor se pleine” word ook kortliks besin oor maskers, travestie en kostuums. Die belang van die wisselwerking tussen kleding en identiteit is reeds herkenbaar in die voorbladillustrasie van *Volmink* met die betekenisvolle titel “Identity”. Judith Mason het hierdie tekening spesiaal vir Aucamp se bundel gemaak. Dié tekening van ’n lyfgordel is terselfdertyd ook ’n afbeelding van ’n menslike gesig. Die versmelting tussen kledingstuk en gesig – die gesig is waarskynlik die belangrike identiteitsmerker van elke mens – suggereer dat dit feitlik onmoontlik is om die identiteit van die individuele subjek te onderskei van die klere wat hy of sy dra. “Die klere maak die man”, soos die bekende idoom lui.

Die identiteitskeppende fatsoenering en stilering van die liggaam word in Mason se tekening gekompliseer deur die skeletale voorkoms van die menslike gesig se gebit: die identiteit van die menslike subjek word uiteindelik net soos sy of haar klere, vlees en bloed afgestroop wanneer die dood, die groot gelykmaker, intree. Ook La Divina, die fopdosser in “La Divina en die cowboy”, is bewus van die onvermydelikheid van die dood wanneer sy doelbewus swart strepe op haar jukbene aanbring sodat sy kan onthou: “oor alles hou die skedel wag” (51). Die skokkende visuele skouspel van Freddy McTavish se selfmoord in “Vir vier stemme” is net soos “Identity” van Judith Mason ’n sametrekking van die problematiek rondom (seksuele) identiteit, kleding (travestie) en die verminking van die dood.

In “Vir vier stemme” is dit verkleeding en travestie wat Freddy McTavish groter insig bring in sy eie homoseksuele geaardheid (vergelyk ook Grobbelaar, 1994: 21-22, Schaffer, 2002: 217-219 en Malan, 2004). Sy verkleeding as Genoveva of Fifi is bedoel as ’n “Boerepoets” (56) om die liggelowige Beimen Botes ’n rat voor die oë te draai. Die travestie word ’n verwikkelde spel waarby sowel sinsbedrog as waarheid betrokke is: Beimen, wat onmiddellik verlief word op Genoveva, word geflous deur die travestie, maar dit is juis deur die travestie dat Freddy op sy beurt die waarheid omtrent sy seksuele identiteit ontdek. Tydens die travestie kom die vraag by Freddy op: “speel hy iemand, of is hy uiteindelik

tuis by homself?” (64). Hy vul sy verkleeding as Geneveva aan met ’n vroulike stemintonasie en handgebare: “Freddy verander ook van binne-uit. Hy lag koket, sy stem effens hoër as gewoonlik, van pure opgewondenheid; en sy handgebare raak vroulik” (75).

Wanneer Freddy vir ’n tweede keer as Geneveva aan Beimen verskyn, is sy bedoeling egter nie om die illusie voort te sit nie. Beimen tref vir Freddy/ Geneveva in die poskantoor aan sonder die sprankel wat hy tydens hulle eerste ontmoeting so verleidelik gevind het: “Wydseen sit hy, met sy kop tussen sy bene, asof hy naar is, en wanneer hy uiteindelik opkyk, is sy oë leeg, sonder hoop of herkenning of liefde” (66). Die vertwyfelde Freddy het hom weliswaar as Geneveva verkleed, maar hy speel nie meer toneel nie. Hy klou vas aan die “(e)en kans uit ’n duisend” (66) dat Beimen hom ook as Freddy sal kan liefhê en om hierdie moontlikheid te bewaarheid, verskyn hy weer aan Beimen in die gedaante van sy geliefde Geneveva, maar hierdie keer sonder om sy ware persoonlikheid te verdoesel. Die woedende en teleurgestelde Beimen verkrag egter vir Freddy. Freddy “weet dat hy verlore is” as ’n homoseksueel in ’n konserwatiewe plattelandse omgewing en selfmoord is, soos dikwels in die ouer Afrikaanse prosa, die enigste uitweg uit die identiteitsdilemma waarin hy verkeer. In *Volmink* hou Aucamp hom die reg voor om ’n buiging te maak in die rigting van die ouer gay literatuur, maar hy verken ook sonder skroom nuwer ontwikkelinge in die gay literatuur. In “La Divina en die cowboy”, die verhaal uit *Volmink* wat vervolgens in besonderhede bespreek sal word, word die problematiek rondom travestie, homoseksualiteit en manlike subjektiwiteit gesitueer binne die konteks van die pas geëmansipeerde gay subkultuur van die jare sewentig in die VSA. Dié emansipasie sou in Suid-Afrika eers in die jare negentig plaasvind.

2. “La Divina en die cowboy”

Die travestie van La Divina in “La Divina en die cowboy” lei tot ’n indringende problematisering van geslagtelike subjektiwiteit. Die verhaal is ’n greep uit ’n dag in die lewe van ’n fopdosser in San Francisco se gay gemeenskap in die berugte Tenderloin-gebied waar die verhaal “’n Heilige met huisbesoek” ook afspeel. Volgens Aucamp (1990b: 204) is “La Divina en die cowboy” die “neerslag van ’n besoek aan San Francisco in die laat sewentigerjare. Gay-trots het in dié tyd ’n histeriese piek bereik, en spesifiek in San Francisco wat as die gay-hoofstad van die Nuwe Wêreld beskou is.” Uit hierdie opmerking blyk Aucamp se kritiese afstand teenoor die gay beweging wat homoseksuele wou mobiliseer rondom gay trots en ’n bevryde gay identiteit. Die vertellershouding in “La Divina en die cowboy” is dan ook nie sonder meer simpatiek teenoor La Divina as ’n verteenwoordiger van die gay kultuur in die jare sewentig van die vorige eeu nie.

La Divina vergader eers met haar volgelinge in 'n kafee in Castro Street om die inhoud van 'n New Age-kursus wat hulle onder haar leiding beplan, te bespreek. Hierna gaan sy op soek na seks in die Tenderloin-gebied. Sy lê besoek af by 'n instelling met die naam "Glory Holes" waar sy 'n toeskouer is van die anonieme seks tussen gay mans. Op straat ontmoet sy dan die cowboy wat bieg dat hy hunker na seks met 'n mooi vrou. La Divina nooi hom na haar woonplek en tydens die seksspel ontdek die cowboy tot sy ontsteltenis dat La Divina in werklikheid 'n man is. La Divina reageer op sy misnoë deur hom met haar hoedespeld te steek en daarna sy wond te lek. Die suggestie is dat die cowboy na hierdie insident soos "n lam [...] ter slagting" (55) gewillig is om voort te gaan met die seksspel.

Volgens Grobbelaar (1994: 90) is La Divina vernoem na die oorgewig Amerikaanse fopdosser, sanger en akteur Divine wat gewoonlik opgetree het met dik lae grimering en groteske vrouemonderings (vergelyk Kleinhans, 1994: 189). Uit die openingsin in Aucamp se verhaal word daar verder 'n skalkse verband gelê tussen die naam "La Divina" en Dante se *La Divina Commedia*: "La Divina is geen komedie nie. Sy is melodrama en 'n heks, skerpssinnig soos 'n kobra" (50, vergelyk ook Grobbelaar, 1994: 106). Die vermelding van 'n "komedie" en 'n "melodrama" plaas La Divina onmiddellik binne die skynwêreld van die toneel. Haar "ware" identiteit is van meet af aan onontwarbaar verknoop met die geëffekteerde toneelspel waardeur sy kommunikeer. Haar mondering, grimering en teatrale gebare maak van haar 'n kunsmatige skouspel. La Divina se artificialiteit skakel met die dekadentistiese inslag van die verhaal en word versterk deur die beskrywing van haar groen naellak³ wat 'n mengsel is van "pou-, gal-, en brommergroen, met 'n speurseltjie gangreen" (50). Soos die beskrywing van die kleur van haar naels suggereer, puur La Divina haar skoonheid uit 'n dekadente fassinatie met verval en ontaarding (vergelyk ook Grobbelaar, 1994: 67 en De Vries, 1999: 90).

Nadat La Divina dwelmmiddels ("nagblou pille wat soos visogies staar", 52) gebruik het tydens die vergadering met haar volgelinge word sy weer "haarself: 'n advertensie van 'n advertensie" (52). Net soos met die verwysings na die toneel word La Divina se ware self as 'n *simulacrum* voorgestel aangesien haar subjektiwiteit geen diep innerlike kern besit nie, maar 'n eidelose spieëling is van nabootsings en representasies wat geprojekteer word op die oppervlakte van haar liggaam. La Divina is ook net haar "ware self" indien sy onder die invloed van dwelms is: die sinsbegogeling van die dwelmmiddels word verhef tot die norm. Vir La Divina is "selfherwinning" verder nie 'n meditasie oor die self nie, maar wel die uiterlike aanwending van grimering waarna sy "gelouter en gereed" voel asof sy 'n geestelike ervaring beleef het (51).

Volgens Butler (1990: 175) is die genderparodie van travestie nie gegrond op die aanname dat daar 'n oorspronklike is wat deur die parodiërende identiteite

nageboots word nie. Die parodie teiken juis die gedagte dat daar hoegenaamd iets soos 'n oorspronklike bestaan: “gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin” (Butler, 1990: 175). By La Divina is daar ook net nabootsings van nabootsings; haar subjektiwiteit kan nie teruggevoer word tot 'n oorspronklike kern nie. In 'n artikel oor die skrywers Oscar Wilde en Will Self vra Hennie Aucamp (2003b: 1) na aanleiding van 'n besinning oor maskers of die *self* ooit werklik *homself* is. Aucamp haal hier Schopenhauer se konstatering aan dat die woord “persoon”, dit wil sê die menslike individu, etimologies teruggevoer kan word na die Latynse woord “persona” wat verwys na die masker van 'n akteur. Daar is dus net maskers en representasies van die self. Die self kan nooit op 'n vaste bodem en noukeurige begrensing aanspraak maak nie en kan daarom ook nie terugval op 'n stabiele geslagtelike identiteit nie.

Die problematisering van geslagtelike subjektiwiteit in “La Divina en die cowboy” blyk onder meer uit die konsekwente benoeming van La Divina met die vroulike persoonlike pronomens “sy”, selfs nadat die cowboy haar manlike geslagsorgane ontdek het. Getrou aan die konvensies van die “drag”-vertoning of travestie verhef La Divina se fantasievoorkoms haar tot 'n hiperboliese manifestasie van vroulikheid. Dié hiperboliese vroulikheid is moontlik 'n oorkompensasie vir die feit dat sy manlike geslagsorgane het. La Divina gebruik doelbewus haar hipervroulike voorkoms om die cowboy bewus te laat bly van haar vroulike persona. Ook na die ontdekking van haar manlike organe slaag sy daarin om die cowboy weer onder die ban van haar vroulikheid te bring: “La Divina dwing sy oë van haar mik af, terug na haar gesig. Dis verraderlik mooi; soet soos sonde. Haar lippe is bruin gelak, en donker omlyn” (55). Die versteuring in die volgehoue projeksie van 'n vroulike persona blyk slegs kortstondig te wees wanneer La Divina die cowboy se blik opnuut vestig op haar skouspelagtige vroulike skoonheid. Die liefdespel word klaarblyklik voortgesit wanneer die cowboy se geloof in La Divina se begeerlikheid herstel word. Die beskrywing van La Divina se gesig as “verraderlik mooi; soet soos sonde” gee te kenne dat die cowboy in reaksie op die belofte van La Divina se skoonheid as afwykend en transgressief hom willens en wetens onderwerp aan die beeld wat sy van haarself projekteer.

Ook die cowboy is 'n “pseudo-cowboy” (Aucamp, 1990b: 204): soos La Divina neem hy ook deel aan die maskerspel van verkleeding en travestie met die cowboyhoed wat aan hom die voorkoms van 'n cowboy van Texas moet verleen. En net soos La Divina se geprojekteerde identiteit met die stroping van haar kledingstukke 'n legitimitetskrisis beleef, word die cowboy se hipermanlike identiteit gedestabiliseer wanneer hy sy hoed afhaal en bely: “Ek is nie regtig van Texas nie, [...] maar 'n cowboy nietemin.” Die bekentenis dat hy nie regtig van Texas afkomstig is nie, plaas onvermydelik sy hieropvolgende bevestiging van 'n cowboy-identiteit ook onder verdenking. La Divina se geloof in die persona van

die cowboy word tydelik versteur net soos die cowboy se aanvaarding van haar persona as 'n vrou later versteur word.

Die gekunsteldheid waarmee La Divina en die cowboy gestalte gee aan hulle geslagtelike identiteite deur middel van travestie en verkleeding lei tot die gevolgtrekking dat Aucamp in sy verhaal net soos Judith Butler (1993: 125) erkenning gee aan die subversiewe potensiaal van travestie om die struktuur van nabootsing wat hegemoniese gendernorme onderlê en waardeur die geslagtelike hegemonie homself produseer, bloot te lê. Beide La Divina en die cowboy kom voor as gekostumeerde akteurs⁴ wat rolle vertolk in 'n "melodrama" (50) oor die funksionering van geslagtelike norme. Die verteller lê telkens klem op die teatrale elemente in La Divina en die cowboy se voorkoms en optrede waardeur die leser uitgenooi word om te besin oor die ontplooiing van hulle geproekteerde geslagtelike identiteite as 'n hiperboliese weerspieëling van die nabootsing wat nie net eie is aan die travestie nie, maar ook bepalend is vir die produksie van normatiewe geslagtelikheid in die samelewing.

Die cowboy se aanvanklike *macho*-identiteit word drasties gewysig met sy vervrouliking of "ontmanning" (Aucamp, 1990b: 204) in die slot van die verhaal wanneer La Divina hom eers "penetreer" met haar hoedespeld en dan oortuig om met haar homoseksuele omgang te hê. Geslagtelike identiteite in die verhaal is uiteindelik grensoorskrydend en kontingent. Heteroseksuele manlike subjektiwiteit blyk hier nie 'n essensiële gegewe te wees nie, maar is ontvanklik vir die uitwisseling van identiteitsinhoude met die geslagtelike ander. Die uitdaging van die starre geslagtelike identiteitsgrense wat vanaf die begin van die verhaal deur die travestie volgehou word, word in die slot tot 'n hoogtepunt gevoer wanneer La Divina in eens 'n aggressiewe manlikheid toe-eien en die *macho*-cowboy vervroulik word. Die kunsmatigheid en veranderlikheid van geslagtelike identiteit as 'n soort teater en die gevolglike onwaarsagtigheid wat daarmee geassosieer word, kan die leser aanmoedig om die oordrewe belang wat normaalweg aan geslagtelikheid geheg word, te bevraagteken en op soek te gaan na 'n soort menslikheid wat nie bemiddel word deur die maskers van geslagtelike identiteite nie. Vir Aucamp (1994a: 29) is dit in sy gay tekste belangrik dat die mens voorop gestel word en dat die gay belewenis binne hierdie breër konteks van algemene menslikheid aan die orde moet kom.

Aucamp se beskouing van manlike subjektiwiteit in "La Divina en die cowboy" is meer as net 'n problematisering van geslagtelike identiteit deur verkleeding en travestie. Dit is opvallend dat La Divina 'n appropriërende en totaliserende subjektiwiteit aanneem. Soos reeds aangedui, eien La Divina vir haar 'n soort hipervroulikheid toe met die stilering van haar liggaam, gebare en uitsprake. Sy versterk haar aangenome vroulike identiteit deur 'n openbare vrouetoilet in die Tenderloin-gebied te besoek, want sy put "'n behae daarin om tussen vrouens te wees, uitgelewer aan hul biologie" (53). Sy is ook wel deeglik 'n

manlike subjek soos duidelik word uit haar seksjag in die strate van Tenderloin – haar gedrag herinner eerder aan die “cruising” van gay mans as aan die tipiese seksuele gedrag van vroue. Haar gewelddadige optrede teenoor die cowboy wanneer sy hom met haar hoedespeld steek, wek verder assosiasies op met die seksuele geweld wat mans soms teenoor vroue pleeg. Die hoedespeld penetreer letterlik die liggaam van die cowboy en voer hom na seksuele oorgawe. In ooreenstemming met die historiese vennootskap tussen manlike subjektiwiteit, geweld en mag, vestig La Divina haar in ’n posisie van mag oor ’n ander deur die uitoefening van geweld.

La Divina maak haar dus meester van ’n vroulike en ’n manlike identiteit. Luce Irigaray (1980: 172; 1996: 60, 61) se teorie oor die mag van die subjek as ’n manlike konsep blyk hier relevant te wees. Sy is van mening dat daar vir die manlike subjek geen werklike alteriteit bestaan nie aangesien die ander slegs bestaan omdat dit in diens van die manlike subjek is. Die ander is slegs ’n afspieëling van die manlike self; die ander word ingebind in die manlike subjek se “ekonomie” van eendersheid (vergelyk ook Davy, 1994: 143-144). Die totaliserende manlike subjek is vir homself tegelyk man, vrou, kind en selfs God en hy konstitueer die somtotaal van hulle verhoudings. La Divina se totaliserende subjektiwiteit is nie beperk tot die toe-eiening van manlik en vroulik nie. Sy is tegelyk ook goddelik en boos; geestelik en vleeslik. Sy is die verpersoonliking van sowel boosheid as goedheid: haar naam skakel haar met die goddelike, maar die verteller vermeld reeds in die tweede sin van die verhaal dat sy ’n heks en ’n slang is. Hierdie karakterisering van La Divina as beide ’n soort goddelike figuur uit die Christelike godsdiens en ’n verraderlike heks word volgehou tot aan die einde van die verhaal en skakel met die dekadente profanasie van die religieuse in die teks (vergelyk Grobbelaar, 1994: 106-107).

Met La Divina skeep Aucamp ’n karakter wat ondanks haar affiliasie met die gay subkultuur nie ontkom aan die geneigdheid van die manlike subjek om ’n totaliserende subjektiwiteit te appropriateer nie. Die verteller se onsimpatieke, kritiese blik op La Divina kom onder meer tot uitdrukking in sy beskrywing van die fopdosser se totaliserende subjektiwiteit. Dit is moontlik dat Aucamp met dié onsimpatieke vertellershouding kritiek wil uitspreek teen die gay beweging se betrokkenheid by die identiteitspolitiek wat in die jare sewentig ’n “histeriese” piek bereik het (Aucamp, 1990b: 204). In “La Divina en die cowboy” demonstreer Aucamp terselfdertyd met behulp van die travestie dat geslagtelike identiteit, met inbegrip van gay identiteit, in stand gehou word deur ’n kunsmatige spel wat berus op die performatiewe nabootsing van ideaalbeelde waarvan die oorspronklike nie bestaan nie. Ook in “Op moedverloor se pleine” is die enigste identiteit waarmee die bejaarde gay man in die verhaal uiteindelik oorbly “’n soort masker” (82); indien hy ooit oor ’n ware identiteit beskik het, het dit lankal reeds verlore gegaan. Dit is moontlik dat Aucamp in *Volmink* wil suggereer dat

indien geslagtelike identiteit 'n “komedie” of “melodrama” is wat die algemene menslikheid van die individu vertroebel, dit wenslik mag wees dat homoseksuele hulle liever nie met die identiteitspolitiek bemoei nie. Die identiteitspolitiek is tradisioneel 'n terrein wat gewy is aan die handhawing van die heteroseksuele hegemonie en homoseksuele behoort hulle daarom eerder buite die identiteitspolitiek te posisioneer. Vir Aucamp bied 'n humanistiese benadering tot geslagtelikheid 'n leefbare alternatief vir die beletsels wat met identiteitskepping ge- paardgaan. In sy gay tekste bly Aucamp (2003a: 192) bewus van die gebiedende waarde van medemenslikheid: “As medemenslikheid nie die basis van gay-literatuur is nie, word die gaywêreld uiters voorspelbaar in eie terme, met narcisme en adolessensie as sentrale impulse.”

3. Slot

Binne die konteks van die vryer, verdraagsamer sosiale en literêre klimaat teenoor homoseksualiteit wat sedert 1980 in Suid-Afrika ontwikkel het, het Afrikaanse gay skrywers met toenemende durf gestalte gegee aan 'n gay subjektiwiteit. Ten spyte van hierdie groter verdraagsaamheid moes gay skrywers nietemin daarmee rekening hou dat gay subjektiwiteit steeds in 'n posisie van subordinasie verkeer het ten opsigte van heteroseksuele manlike subjektiwiteit, die hegemoniese vorm van manlikheid in die samelewing. In reaksie op hierdie hegemonie het gay skrywers soos Hennie Aucamp, Koos Prinsloo en Johann de Lange die aard en funksionering van geslagtelike identiteit en subjektiwiteit geïdentifiseer as die teiken van hulle kritiek teen die ongelykhede en diskriminasie wat die geslagtelike orde onderlê.

Hennie Aucamp se kortverhaalbundel *Volmink* kan beskou word as die eerste gay teks in Afrikaans wat weggebreek het van die verdoeseling en maskering wat die uitbeelding van homoseksualiteit in die ouer literatuur gekenmerk het (De Lange, 1997: 7-8). Sy bundel is 'n belangrike eerste beskouing van die beweging wat rondom gay trots in die jare sewentig ontstaan het en gesentreer het rondom die skepping van 'n bevryde gay identiteit. In *Volmink* staan Aucamp krities teenoor identiteit en demonstreer hy deur middel van verkleeding en travestie in 'n verhaal soos “La Divina en die cowboy” hoedat identiteit funksioneer as 'n artifiële teatrale skouspel. Sowel gay as heteroseksuele identiteite word ontbloot as nabootsings van ideaalbeelde sodat dié identiteite nouliks kan aanspraak maak op 'n eie substansie – 'n dwingende kritiek teen enige projek om 'n bepaalde identiteit te verhef tot 'n hegemoniese posisie. Aucamp toon verder in *Volmink* aan dat die gay manlike subjek betrokke kan wees by die skepping van 'n identiteit wat dieselfde totaliserende trekke vertoon wat in die feministiese kritiek met hegemoniese manlike subjektiwiteit geassosieer word. Aucamp distansieer hom gevolglik van identiteit (ook gay identiteit) as 'n kategorie en suggereer dat 'n algemene menslikheid wat gestroop is van die belemmering van

geslagtelike identiteit die basis kan vorm van onbevooroordeelde menslike interaksie. In *Gekaapte tyd* skryf Aucamp (1996: 8): “Hoe ouer ek word, hoe belangriker word die basiese *eendersheid* van mense vir my. Eers is jy mens; dán, amper toevallig, gay.”

Aucamp se bevraagtekening van geslagtelike identiteit word in die latere gay tekste van Koos Prinsloo en Johann de Lange voortgesit. Hierdie twee jonger skrywers vind egter nie die afstroping van identiteitsmaskers totdat daar ’n herbergsame en onbevooroordeelde soort (mede)menslikheid ontbloot word, bevredigend nie. Ook hierdie menslikheid is aangetas deur die hegemonese diskoers oor geslagtelike subjektiwiteit sodat dit nodig is om ook die subjek, en nie net identiteit nie, te ondergrawe. ’n Meer fundamentele vraagstelling is dus nodig. In die werk van Koos Prinsloo word subjektiwiteit die stryd aangesê met gay liggaamlikheid en seksualiteit as die basis van die kritiek. Die verhale van Hennie Aucamp was egter die nodige voorbereiding van die literêre klimaat wat dié radikaler bevraagtekening van subjektiwiteit en homoseksualiteit by Prinsloo en De Lange kon verduur.

Universiteit van KwaZulu-Natal

Bronnelys

- Aucamp, Hennie.** 1967. *Spitsuur*. Kaapstad: John Malherbe.
- Aucamp, Hennie.** 1976. *Dooierus*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie.** 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie.** 1986. *Wat bly oor van soene*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie.** 1990a. Inleiding. In: Aucamp, Hennie. (samest.). *Wisselstroom. Homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns. ’n Bloemlesing*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau, 9-20.
- Aucamp, Hennie.** 1990b. Nawoord. In: Aucamp, Hennie. (samest.). *Wisselstroom. Homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns. ’n Bloemlesing*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau, 188-214.
- Aucamp, Hennie.** 1994a. *Pluk die dag. Aforismes en ander puntighede*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie.** 1994b. *Gewis is alles net ’n grap*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie.** 1996. *Gekaapte tyd. ’n Kladboek. September 1994 - Maart 1995*. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie.** 2002a. *Hittegolf. Wulpse sonnette met ’n nawoord*. Kaapstad: Homeros.
- Aucamp, Hennie.** 2002b. In ’n ander sleutel. Die gayliedteks in kabaretverband. In: *Gay @ LitNet*: <http://www.mweb.co.za/litnet/gay/aucamp.asp>.
- Aucamp, Hennie.** 2003a. *In die vroege. Herinneringe en refleksies*. Kaapstad: Tafelberg.

- Aucamp, Hennie.** 2003b. Al dieper in die dikkedensie: 'n vergelyking. In: *Gay @ LitNet*: <http://www.litnet.co.za/gay/dorian.asp>.
- Baker, Roger.** 1994. *Drag. A History of Female Impersonations in the Performing Arts*. Londen: Cassell.
- Bourdieu, Pierre.** 2001 [1998]. *Masculine Domination*. Cambridge & Oxford: Polity.
- Butler, Judith.** 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & Londen: Routledge.
- Butler, Judith.** 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & Londen: Routledge.
- Davy, Kate.** 1994. Fe/male Impersonation. In: Meyer, Moe. (red.). *The Politics and Poetics of Camp*. Londen & New York: Routledge, 130-148.
- Debat oor gay-boeke nog nie verby.** 2001. *Boekewêreld* (bylae tot *Die Burger*), 27 Junie.
- De Lange, Johann.** 1997. Vooraf. In: De Lange, Johann. (samest.). *Soort soek soort. 'n Versameling alternatiewe ervarings*. Kaapstad: Human & Rousseau; Tafelberg.
- De Vries, Abraham H.** 1999. Hennie Aucamp as Laet Romantikus en die probleem van die romantiese "ek". *Stilet* XI (1): 87-94.
- Du Plessis, I.D.** 1937. *Vreemde liefde*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Du Plessis, I.D.** 1946. *Gevreesde vriend*. Kaapstad: Tafelberg.
- Foucault, Michel.** 1978 [1976]. *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. Harmondsworth, New York, Victoria ens.: Penguin.
- Fowler, Bridget.** 2003. Reading Pierre Bourdieu's *Masculine Domination*: Notes towards an Intersectional Analysis of Gender, Culture and Class. *Cultural Studies* 17 (3 / 4): 468-494.
- Grobbelaar, Mardelene.** 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.
- Irigaray, Luce.** 1980 [1974]. *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kleinbans, Chuck.** 1994. Taking out the Trash. Camp and the Politics of Parody. In: Meyer, Moe (red.). *The Politics and Poetics of Camp*. Londen & New York: Routledge, 182-201.
- Lanoye, Tom.** 2001. *Tekst en uitleg. Columns*. Amsterdam: Prometheus.
- Malan, Lucas.** 2004. Van lagge kom huile: trekke van die klug en die tragedie in Hennie Aucamp se verhaal "Vir vier stemme". In: Spies, Lina & Lucas Malan. (reds.). *'n Skrywer by sonsopkoms. Hennie Aucamp 70*. Stellenbosch: SUN, 66-76.
- Petersen, Alan.** 1998. *Unmasking the Masculine. 'Men' and 'Identity' in a Sceptical Age*. Londen, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE.
- Prinsloo, Koos.** 1982. *Jonkmanskas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Prinsloo, Koos.** 1992. *Slagplaas*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau.

- Schaffer, Alfred.** 2002. *De geskiedenis van een jonge god. Mythe, primordialiteit en de representatie van de archetypiese adolescent en jonge man in werke uit de moderne Afrikaanse literatuur en de wereldliteratuur.* Ongepubliseerde proefskrif. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Spargo, Tamsin.** 1999. *Foucault and Queer Theory.* Cambridge; New York: Icon; Totem.
- Visagie, Andries.** 2004. Erotiek in die digkuns van Hennie Aucamp. In: Spies, Lina & Lucas Malan. (reds.). *'n Skrywer by sonsopkoms. Hennie Aucamp 70.* Stellenbosch: Sun Press, 152-168.

Note

- ¹ Travestie of “drag” verwys hier na die gebruik onder sommige homoseksuele mans, fopdossers of “drag queens”, om in die openbaar te verskyn in vroueklere, meestal vir komiese effek. Hierteenoor verwys transvestisisme gewoonlik na heteroseksuele mans wat verligting en persoonlike bevrediging daaruit put om vroueklere te dra en om as 'n vrou benader te word (Baker, 1994: 16-18).
- ² Die gay skrywer Tom Lanoye maak byvoorbeeld ook beswaar teen die normerende invloed van die huwelik as 'n heteroseksuele instelling. Deur herhalende retoriese strategieë word die onderliggende twyfel aan die ideale wat die heteroseksuele huwelik onderlê, besweer met die gepaardgaande patologisering van almal wat hulle buite die invloed sfeer van die huwelik bevind: “U! Vrijgezellen en samenwonenden! Uit de echt gescheidenen, weduwen en weduwnaars! Trio's, quatro's en communes! Hebt u ook uw buik vol van de lofzangen van al dat zelfverheerlijkende huwelijksvee? Ik begrijp dat zij, vanuit de onderliggende twijfel aan hun eigen woorden, keer op keer moeten herhalen dat zij, en zij alleen, de hoeksteen zijn van een maatschappij waaraan u en ik net zo goed bijdragen” (Lanoye, 2001: 29).
- ³ In 'n persoonlike brief gedateer 15 Januarie 2005 skryf Hennie Aucamp dat La Divina se groen naels 'n intertekstuele verwysing is na die film *Cabaret* van regisseur Bob Fosse (1972) met Liza Minnelli in die rol van Sally Bowles: “In die slottoneel van die film *Cabaret* sien die kyker vir laas vir Sally Bowles, maar op die rug, haar hande wapperend in die lug, sodat almal haar groen naels móét sien, soos sy met 'n perron stap, al verder en verder van die kyker af weg. Dis einste Sally wat die frase “Divine Decadence” bedink het, of beter gesê, Christopher Isherwood, haar skepper, in *Berlin Stories*.”
- ⁴ Die toneelspel van die twee “akteurs” word onder meer duidelik wanneer die cowboy sy hand “Stanislavski-styl” (55) laat sak nadat hy byna vir La Divina aangerand het en La Divina “speel verleenheid met die finesse van 'n prima donna assoluta” wanneer sy die cowboy probeer verlei (54).