

Deur die loergat: 'n Ondersoek na die voyeuristiese elemente in Johann de Lange se "Olympia"

Theo Kemp en Ronel Foster
Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Abstract

Through the peephole: An investigation into the voyeuristic elements in Johann de Lange's "Olympia"

The term voyeurism is normally seen as belonging to the field of psychology, where it is used to describe sexual abnormality and deviation. However, this view stigmatises the phenomenon of voyeurism as a perverse action. In this article the authors attempt to broaden the concept of voyeurism by indicating the role of the voyeur in poetry, specifically the oeuvre of Johann de Lange. It is argued that voyeurism fulfils an essential function in the writing and reading process; that not only the poet, but also both the text and the reader inevitably share in the voyeuristic action. Literature, according to this hypothesis, has its origin in the perspectival complexity of voyeurism. Voyeurism manifests and functions in different ways in De Lange's poetry, namely in painting, photography, religion and the relationship between father and son. This article emphasises the voyeuristic action in painting and poetry by analysing De Lange's poem "Olympia", which is based on Edouard Manet's homonymous painting.

Key words: *voyeurism, literary voyeurism, Johann de Lange, "Olympia", Edouard Manet*

Opsomming

Die term *voyeurisme* word gewoonlik tot die gebied van die sielkunde gereken, waar dit gebruik word om 'n seksuele abnormaliteit of afwyking te beskryf. Hierdie siening stigmatiseer egter die verskynsel van voyeurisme as 'n perverse handeling. In hierdie artikel¹ word die voyeurisme-konsep uitgebrei deur die rol van die voyeur in die poësie onder die soeklig te plaas, in die besonder in die oeuvre van Johann de Lange. Daar word betoog dat voyeurisme 'n wesenlike funksie in die skryf- en leesproses vervul. Nie net die digter nie, maar ook die teks en die leser, is deel van die voyeuristiese handeling. Volgens hierdie hipotese het die letterkunde sy ontstaan in die perspektiwiese kompleksiteit van die voyeurisme. In De Lange se poësie manifesteer en funksioneer die voyeurisme in verskillende vorme: in die skilderkuns, die fotografie, die godsdiens en die verhouding tussen vader en seun. Hierdie artikel beklemtoon die voyeuristiese handeling in die skilderkuns en die poësie deur 'n bespreking van De Lange se gedig "Olympia", wat gebaseer is op Edouard Manet se gelyknamige skildery.

Sleutelwoorde: voyeurisme, literêre voyeurisme, Johann de Lange, "Olympia", Edouard Manet

1. Inleidend

Tot op hede is daar al heelwat aandag bestee aan die funksionering van die voyeurisme in die kunste en die letterkunde, 'n verskynsel wat in die sielkunde en die regte meestal met afwykende gedrag geassosieer word.² In die sielkunde word die term gewoonlik as geestesafwyking omskryf. Volgens die *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* is voyeurisme "the recurrent urge or behavior to observe an unsuspecting person who is naked, disrobing, or engaging in sexual activities, or who is engaging in activities usually considered to be of a private nature" (DSM-IV-TR s.j.; vgl. ook Campbell 1981:684). Nevid (1994:386) brei hierdie omskrywing uit:

The chief feature of **voyeurism** is either acting upon or being strongly distressed by recurrent, powerful sexual urges and related fantasies involving watching unsuspecting people, generally strangers, who are undressed, disrobing, or engaging in sexual activity. The purpose of watching, or "peeping", is to attain sexual excitement. The voyeur does not usually seek sexual activity with the person being observed [...]. The voyeur usually masturbates while watching, or while fantasizing about watching.

Die implikasie van hierdie definisies van voyeurisme is dat die voyeur meestal beskou word as "abnormaal" of "pervers"; as iemand met 'n seksuele "afwyking".

2. Teoretiese gronding

Onder die verskillende teorieë oor die fenomeen van die voyeurisme neem dié van Freud 'n belangrike plek in. Hy gebruik egter nie self die term nie, maar eerder die term *skopofilie*, afkomstig van die Griekse werkwoord *skopein*, wat "om te kyk of dop te hou" beteken. Freud (1986b:124) onderskei in sy "Instincts and their vicissitudes" tussen die ego- (of selfbehoudende) instinkte en die seksuele instinkte; onder laasgenoemde ressorteer skopofilie.

In sy omskrywing van skopofilie wys Freud (1986b:127 e.v.) op die omgekeerde proses wat seksuele instinkte soms kan ondergaan, met as voorbeelde eerstens sadisme versus masochisme; en tweedens skopofilie versus ekshibisionisme. Hierdie omgekeerde proses bestaan in albei gevalle uit drie fases, waarin aktiwiteit tot passiwiteit getransformeer word. By die omsetting van sadisme tot masochisme verloop die fases soos volg (Freud 1986b:127):

- a. Sadisme bestaan uit die uitoefen van geweld of mag oor 'n ander persoon as objek.
- b. Hierdie objek word vervang deur die subjek self, en 'n verandering van 'n aktiewe tot 'n passiewe instink-doel vind plaas.
- c. 'n Eksterne persoon word weer eens as objek gesoek; hierdie persoon neem dan die rol van die subjek oor.

By die omsetting van skopofilie tot ekshibisionisme verloop die proses ook in drie fases (Freud 1986b:129):

- a. Skopofilie bestaan uit die handeling van kyk na 'n ander objek (aktiwiteit).
- b. Hierdie objek word prysgegee en die skopofiliese instink word na 'n deel van die subjek se eie liggaam verskuif, waarby die aktiwiteit tot passiwiteit omgesit word en 'n nuwe doel ontstaan, naamlik om na gekyk te word.
- c. 'n Nuwe subjek word gevind teenoor wie die persoon homself vertoon ten einde bekyk te word.

Die aktiewe doel van die persoon om te kyk, word dus vervang deur die behoefte om bekyk te word.

In teenstelling met sadisme is daar by skopofilie 'n voorafgaande stadium, dit wil sê voor fase (a), waarby die skopofiliese instink outo-eroties is, aangesien die objek ('n seksuele orgaan) deel van die subjek se eie liggaam is (Freud 1986b:130). Eers later, in fase (a), word hierdie objek vervang deur 'n analoë gedeelte van 'n ander persoon se liggaam (aktiewe fase). Die vroeë outo-erotiese stadium kan as narsissisties beskryf word. In die aktiewe fase (a) word die narsissisme agtergelaat, maar in die laaste (passiewe) fase (c) word daar weer daarna teruggekeer. Freud (1986b:130) wys daarop dat die aktiewe en passiewe rigtings van die skopofiliese instink gelyktydig kan verloop – 'n gegewe wat belangrik is vir ons bespreking.

In verband met die siening van skopofilie as perversiteit en abnormaliteit skryf Freud (1986c:156) in "Three essays on the theory of sexuality" dat die seksueel gemotiveerde blik nie noodwendig tot perversiteit lei nie, en dat die vermenging van die visuele en seksuele as normaal beskou kan word, aangesien visuele indrukke die mees algemene roete is waarlangs libidinale opwinding verwek word. Freud (1986c:149–50) voer egter aan dat die plesier van kyk wel 'n perversiteit kan word – eerstens indien dit slegs op die genitalieë gerig is en tweedens indien dit gekoppel is aan die oorheersing van die walglike. Hier verwys Freud spesifiek na die skopofiliese handeling. 'n Moontlike rede vir die oorgang van die normale seksuele kyk tot die perverse kyk, waaronder voyeurisme dan volgens die sielkunde en skopofilie volgens Freud ressorteer, is dat die visuele gebaseer is op 'n instink wat losstaan van die liggaamlike. Of anders gestel: die visuele het geen liggaamlike aanraking nodig om te funksioneer nie en juis daarom kan dit lei tot 'n oorgebruik daarvan. In aansluiting hierby kan verwys word na 'n uitspraak van Spearing (1993:5): "The paradoxical nature of sight, as the subtlest and most reliable sense, yet the one that least satisfies the body's appetite for material possession of its object, is of crucial importance to voyeurism."

Freud (1986c:194) maak verder 'n opmerking wat vir die studie van die voyeurisme in die letterkunde 'n belangrike implikasie inhou. Die blik van die voyeur is nie noodwendig seksueel nie, maar toon 'n sterk verband met die drang na kennis. Hy redeneer dat die mens se instink om kennis te verkry, nie as een van die primêre instinkte geklassifiseer kan word nie, en verder ook nie noodwendig met seksualiteit verband hou nie (Freud 1986c:194). Wat hy wel aan die hand doen, is dat kennis 'n produk van die individu se latere ontwikkeling is. Oor die kennis-instink skryf Freud (1986c:194) soos volg (ons kursivering): "Its activity corresponds on the one hand to a sublimated manner of obtaining mastery, while on the other it makes use of the *energy of scopophilia*."

In haar studie oor die voyeurisme in die Franse roman skryf Kelly (1992:9) dat daar 'n kombinasie van die kennis- en sien-instink werksaam is in al die tekste wat sy bespreek. Dit wil egter voorkom asof hierdie kombinasie nie net in literêre voyeurisme voorkom nie, maar asof die voyeurisme in alle gevalle 'n wyse is waarop kennis opgedoen word. Hier moet 'n onderskeid getref word tussen die motivering en aard van die spesifieke soort voyeurisme. Alhoewel dit die sterk

drang van die voyeuristiese aksie is om kennis op te doen, wissel die aard van die handeling, aangesien daar verskillende redes vir kennisverwerwing bestaan. So beweer Denzin (1995:3) dat die begeerte om te kyk veelvoudig is en kan varieer tussen die erotiese, die politieke, die wetenskaplike, die mediese, die kriminele, die persoonlike en die speurdersblik. Voyeurisme is dus 'n oordrywing van die drang tot kennisverwerwing, wat Freud (1986a:245) *epistemophilia* (*epistemofilie*) noem.

Op grond van bostaande teoretisering wil dit dus voorkom asof die definisie van *voyeurisme* hersien en uitgebrei behoort te word, nie net in die sielkunde nie, maar ook in byvoorbeeld die regspraak, aangesien hierdie verskynsel nie slegs betrekking het op die afwykende, die abnormale, die perverse en die erotiese nie. Twee voorbeelde kan ter motivering verskaf word. Eerstens: In die regspraak blyk dit dat die gereg voyeurisme as abnormaal beskou; die skuldige word aan verpligte psigoterapeutiese behandeling onderwerp (Labuschagne 1989:345). Labuschagne (1989:345) lewer egter kritiek op hierdie soort bestraffing: "Namate die menslike liggaam sy hedendaagse misterieuse en taboe-karakter verloor, sal die dieper motivering vir die bestaan van onaanvaarbare voyeurisme verdwyn en sal die behoefte aan bestraffing daarvan onses insiens ook wegval."

Tweedens: Binne die sosiokulturele konteks van die postmoderniteit word die tradisionele hantering van die konsep *voyeurisme* toenemend geproblematiseer. Denzin (1995:1), byvoorbeeld, redeneer dat alle mense as voyeurs optree (ons kursivering): "The postmodern is a visual, cinematic age; it knows itself in part through the reflections that flow from the camera's eye. The voyeur is the iconic, postmodern self. Adrift in a sea of symbols, *we find ourselves, voyeurs all, product of the cinematic gaze.*"

Denzin se uitspraak oor die kinematiese blik wat deur die filmbedryf geskep word, lei daartoe dat hy op metaforiese wyse 'n verband trek tussen die kyker in 'n teater en die individu in die wêreld daarbuite. Ook Alfred Hitchcock, soos aangehaal deur Truffaut (1984:216), vestig die aandag op hierdie verband: "Cinematic society is that twentieth century social formation that knows itself through the cinematic society." Verder definieer Denzin (1995:2) die voyeurisme as "a metaphor for the knowing eye who sees through the fabricated structures of truth that a society presents to itself". Hierdie alsiende oog is in sowel die mees alledaagse as die mees gesofistikeerde handeling op 'n verskeidenheid terreine in die geglobaliseerde wêreld aanwesig, veral in die filmbedryf, die televisiebedryf en die koerantwese (Denzin 1995:47). Werklikheidstelevisie het wêreldwyd 'n populêre genre geword, met Grootbroer wat alles fyn dophou en selfs beheer. Hier ter plaatse het die skinderkoerant *Son* binne 'n ommesientjie 'n topverkoper geword ("Die *Son* sien alles," lui die advertensie immers) en openbaar dit die intiemste gebeurtenisse aan 'n sensasiebeluste publiek. Oor die openbaarmaking van private inligting skryf Van Zyl (1994:152) dat die era van slaapkamergeheime op die voorblaai van koerante dalk te doen het met die tyd waarin ons leef: "Dit is 'n tyd van groter voyeurisme, soos wat ons duidelik in rolprente sien." Versteekte kameras in winkelsentrums en in stede dien sekuriteitsdoeleindes en verskaf dag en nag inligting aan moniteerders in beheerkamers, herinnerend aan Foucault se panoptikon-model.

Foucault (1980) skryf oor die mag van die "kyk" en baseer sy siening van 'n sogenaamde transendentale samelewing op die koepelvormige-gevangenis-ontwerp van Jeremy Bentham. Volgens Foucault het die mensdom ná die Middeleeue en aan die begin van die Verligting begin soek na 'n samelewing waarin alles sigbaar is. Soos die koepelvormige tronk waar die gevangenes in deursigtige selle aangehou word en 'n tronkbewaarder aan die bopunt staan en

almal deur die glasmure kan waarneem, het die samelewing in al sy strukture deursigtig geword, onderworpe aan die geheime blik. Hierdie blik is vir Foucault (1980:153–4) onlosmaaklik deel van mag en politiek:

During the Revolutionary period the Gothic novels develop a whole fantasy-world of stone walls, darkness [...]. Now these imaginary spaces are like the negative of the transparency and visibility which it is aimed to establish. This reign of "opinion", so often invoked at this time, represents a mode of operation through which power will be exercised by virtue of the mere fact of things being known and people seen in a sort of immediate, collective and anonymous gaze. A form of power whose main instance is that of opinion will refuse to tolerate areas of darkness.

Hierdie onmiddellike, kollektiewe en anonieme blik is uit die staanspoor daarop gerig om te domineer en te beheer. Die gevolg is dat die individu in die hedendaagse samelewing vasgekeer is deur 'n naamlose, kollektiewe en penetrerende blik; 'n blik waaraan nóg die waarnemer, nóg die waargenomene kan ontsnap.

Die alsiende oog is dus in die hele samelewing teenwoordig, en by implikasie ook in die letterkunde. Die hipotese grondliggend aan hierdie artikel is dat die voyeurisme 'n onmisbare rol speel in die skryf- en leesproses. Nie net is die skrywer, of die digter, die voyeur wat die wêreld afloer en in die teks be-teken nie, maar sowel die teks as die leser is betrokke in en by 'n verweefdheid van voyeuristiese handeling.

Vervolgens gaan verskillende vorme van voyeurisme in Johann de Lange se poësie bespreek word. Eerstens word voorbeelde verskaf van voyeuristiese gedigte wat meestal 'n homoërotiese strekking het; daarna volg (met gebruikmaking van bostaande teoretiese uiteensetting) 'n bespreking van die gedig "Olympia", waarin 'n komplekse vorm van voyeurisme aangetref word.

3. Voyeurisme in die poësie van Johann de Lange

Wanneer die verskynsel van die voyeurisme in die Afrikaanse letterkunde ondersoek word, neem die poësie van Johann de Lange 'n belangrike plek in. In sy oeuvre van agt digbundels – *Akwarelle van die dors* (1982), *Waterwoestyn* (1984), *Snel grys fantoom* (1986), *Wordende naak* (1990), *Nagsweet* (1991), *Vleiswond* (1993), *Wat sag is vergaan* (1995) en *Die algebra van nood* (2009) – word daar tientalle kere eksplisiet of implisiet na voyeurisme verwys. Vervolgens bied ons 'n vlugtige oorsig van enkele gevalle aan om as demonstrasie van De Lange se hantering van die konsep te dien. Sommige voorbeelde word slegs genoem, terwyl ander kortliks bespreek word, ter staving van die belangrikheid en implikasies van die voyeurisme in De Lange se werk.

In die gedig "Wensbegeerte" in *Vleiswond* (1993:85) word daar in die eerste versreëls eksplisiet na die voyeurisme verwys:

Begin met 'n wens.
Die wens van 'n man
vir 'n man.
'n Voyeuristiese wens,
die begeerte na

'n begeerlike liggaam
sonder siel.

Die "[v]oyeuristiese wens" wat hier uitgespreek word, behels 'n homoërotiese begeerte na die blote liggaamlikheid van die minnaar. Die spreker wil die minnaar intens begeer deur hom ewe intens te beloer. Die begeerde en begeerlike liggaam word voorgestel as 'n "[w]aarheid sonder diepte / sonder beloftes", 'n beeld wat selfs "aanbid" kan word. Hierdie "waarheid" is egter ironies, aangesien dit momenteel van aard is en onmiddellik "vervang" kan word met 'n volgende. Die narsissistiese "totale toewyding" aan die seksuele word in die slot deur 'n profanering van Pilatus se "Ecce homo!"-uitroep teruggekaats na die voyeur self: terwyl hy na homself kyk, is daar ook 'n inkyk in die self. Hier is nie net 'n aanduiding van 'n introspektiewe blik nie, maar ook van 'n bewuswording van die destruktiwe potensiaal van seks – vergelyk die *lem*-gedeelte van die woord *lemma*. Die vervlietende, efemere, plaasvervangende aard van die liggaamlike kontak, van die verhoudings en van die lewe herinner op ironiese wyse aan die soeke na en uitstel van betekenis in 'n oneindige proses van semiose. Die slotreëls wys nie slegs op die eie tydelikheid en "ondergang" nie, maar ook op die ontoereikendheid van taal, met die gedig as "lem(ma)" van die "[w]ensbegeerte":

Kyk in die spieël:
dáár is die beeld
van vlees,
jou ondergang,
die lemma van begeerte.

In 'n ander gedig in *Vleiswond*, naamlik "Die bed" (1993:88), word die ek-spreker se kamer voorgestel as die ruimte van Bloubaard, waar hy rustig, doelgerig en gulsig op sy prooi wag. Terselfdertyd soek hy aktief na sy buit, soos die Griekse mitologiese rower Prokrustes:

Ek was 'n struikrower tussen struike
'n loerder deur die luike[.]

Die ek-spreker se voyeuristiese verlange is na iemand wat sal pas in sy "prokrustes-bed", dit wil sê 'n slagoffer wat sal voldoen aan sy ideale en voorwaardes. Dit is bekend dat Prokrustes sy gevange reisigers op sy bed uitgerek het as hulle te kort was of hul ledemate afgesaag het as hulle te lank was (Procrustesbed s.j.). Die voyeuristiese verlange is dus 'n verlange na die onbereikbare, omdat die eise van die ek-spreker te spesifiek, te rigied, te oordadig en selfs te gewelddadig is. Dat hierdie verlange ook metapoëtiese implikasies inhou (soos dikwels in die poësie van De Lange), blyk uit die eieskepping "lyfsonnet" in die slot – die spreker is op soek na iemand wat soos "n lyfsonnet" sal pas in sy "prokrustes-bed".

In twee ander gedigte tree die ek-spreker as voyeur op van sy masturberende kamermaat en van twee minnaars in die liefdespel. Eersgenoemde geval is te vind in die gedig "Kamermaat" uit die bundel *Nagsweet* (1991:42). Die voyeur erken:

Ek't hom spits-oog afgeloer[.]

Hierdie erkenning van die afloer van iemand wat in die skemer "woel" en op die koshuisbed "boktoon" strek, spreek in die slot van die gedig van gevoelens van eensaamheid en ontheemding, omdat die aarde "afgekoel" het.

'n Soortgelyke gevoel van eensaamheid is te vind in die gedig "Blaarmaan" in *Akwarelle van die dors* (1982:25), waarin die "ek" as voyeur optree van twee minnaars in "gesnaarde omhelsing":

en ek, getuie van dié donkerspel,
was 'n oomblik saam alleen gewees.

By die voyeuristiese handeling speel die oog uiteraard 'n belangrike rol. Dit funksioneer dikwels op dubbelsinnige wyse, soos in die gedig "Cruise III" in die bundel *Nagsweet* (1991:68). Die weerloosheid en ontblotenheid van die "nat oog" sluit hier aan by die suggestie wat gelaat word dat seks gevaarlike gevolge kan inhou:

Een met die verlange van 'n medeprisonier
het 'n gat geboor deur die harde muur

waardeur nou 'n nat oog gitswart staar:
knipperloos, sidderstil, wondbaar.

In aansluiting by die oog kan ook verwys word na die woord *loergat*, wat die voyeursaksie impliseer, en wat in twee titels voorkom: "Loergat" (1991:29) en "Portret van myself by 'n loergat" (1993:16). Verder figureer dié woord in vyf ander gedigte: "Cruise I" (1991:66), "Orpheus in die middestad" (1991:72), "Nagbesoeker" (1991:85), "Kommunie I" (1993:14) en "Rent" (1993:87).

Die woord *loergat* (en verwante woorde soos *gaatjie* en *spil*) het eerstens betrekking op die sleutelgat waardeur die voyeur kan loer om sy drange te bevredig. Tweedens sou dit kon verwys na die gat in 'n tronkdeur waardeur die bewaarder kan loer, waarby 'n magsposisie geïmpliceer word. Derdens word dit dikwels uitgebrei om ook die betekenisonderskeiding van anus in te sluit. In die gedig "Beeld-kyk" in die bundel *Akwarelle van die dors* (1982:53) word die loergat³ as "gaatjie" voorgestel, terwyl sowel die spreker as sy minnaar as voyeurs van mekaar se liggame optree. Met behulp van leestekens soos dubbelpunte, aandagstrepe en klemtekens vind daar 'n metaforiese verspringing plaas: die "gaatjie" is sowel "oog", as "pupil", as "anemoon", as "sluitspier". Die ek-spreker en sy geliefde kyk egter op verskillende wyses na die "gaatjie":

dié gaatjie: die gáátjie
gee jou daardie kyk,
daardie serene uitdrukking[.]

Terwyl die minnaar se liggaam en wese beskryf word asof dit 'n klipbeeld is – tevrede, selfgenoegsaam en "ingedagte in marmer" – stel die spreker homself as "anemoon" voor: sag, ontvanklik, blootgestel.

Naas *gaatjie* kom die woord *spil* ook voor as ekwivalent van *loergat* – vergelyk die eerste strofe van "Handewerk" in *Wat sag is vergaan* (1995:35):

Een middag was hy daar:
in die middel van die muur,
kwalik groter as 'n spyker-
kop, 'n spil om deur te gluur.

Die "gluur" deur die "spil" loop ná dae uit op die seksdaad, wat voorgestel word as 'n bottelnek wat 'n kurk "vat" en 'n moer wat 'n bout "melk". Die "loergat" of

“spil” dien dus as voorwaarde vir die seksdaad en daarom is die voyeuristiese handeling so aanloklik: dit kan tot vervulling lei, al is daardie vervulling van tydelike aard. Daarom word daar juis na ’n “loergat” gesoek waardeur die (potensiële) minnaar waargeneem kan word.

In die gedig “Rent” in die bundel *Vleiswond* (1993:87) is Tobie, die “[r]ent-piece”, in beheer van sake. Hy laat toe dat hy bekyk word, maar bly afsydig. Omdat Tobie gelykertyd so “tegemoetkomend” en “afgetrokke” voorkom, is hy afstandelik en selfs “onwerklik: soos ’n hologram”. Dit maak hom só begeerlik in die oë van die spreker dat hy onaards voorkom – byna “goddelik”. Daarom sou die ideale wyse om Tobie volkome te besit, deur ’n “loergat” wees:

Die perfekte manier
om hom te hê
sal deur ’n loergat wees,
want hy gee niks meer
as sy penis prys.

Deur ’n “loergat” sou Tobie tot ondergeskikte gemaak kon word. Enersyds wil die spreker Tobie oorwin deur hom in die geheim waar te neem; andersyds wil hy Tobie deur seks ondergeskik maak.

Uit bostaande voorbeelde blyk duidelik dat die verskynsel van die voyeurisme in De Lange se oeuvre sterk met die seksuele verband hou en as sodanig ressorteer onder die sogenaamde homoërotiese poësie – gedigte wat dikwels die “konvensionele” en “tradisionele” definisie van die voyeurisme gestand doen. Die duidelikste voorbeeld hiervan is waarskynlik die reeds genoemde gedig “Wensbegeerte” (1993:85), as die spreker sy homoseksuele liefde onomwonde verbind met ’n “voyeuristiese wens”.

Ten slotte word stilgestaan by die kwatryn “Loergat” in *Nagsweet* (1991:29):

Die loergat is ’n judasoog,
sê nooit: *ek’s eensaam*, of *het lief*,
wys lies of lul, die skaam bruin oog,
’n mond wat rond pleit: *Asseblief* – [.]

Met die omskrywing van die “loergat” as ’n “judasoog” word die voyeuristiese en die seksuele as verraderlike handeling voorgestel, omdat dit nie kan lei tot psigiese en emosionele besit nie. Die weiering van sowel prysgawe van die eie ek as die behoefte daaraan lei tot ’n afstand tussen die ek-spreker en die minnaar. Die voyeuraksie bied dié afstand (’n afstand wat in teenstelling staan tot “gesanksioneerde” sieninge van seks as deel van die *liefdespel*), maar dit is ’n afstand wat ambivalent van aard is. Soos Sartre (1986:258) dit stel, is daar enersyds in die wedersydse blik tussen die Self en die Ander-as-objek noodwendig ’n mate van afstand betrokke. In die voyeuristiese handeling is daar dus ook afstand betrokke tussen die Self en die Ander. Andersyds is die voyeuristiese blik intenser, omdat die voyeur as ’t ware déél word van die beeld wat hy beloer. Die afwesigheid van die wedersydse blik in die meeste van bogenoemde gedigte dra dus by tot die persoonliker, privater en intiemer kyk van die voyeur. Terselfdertyd suggereer dit die mag wat die voyeur oor die waargenomene besit. By implikasie lewer hierdie gedigte metapoëtiese kommentaar op die spreker-digter se afstand van dít wat waargeneem word om sodoende ’n intenser waarneming in die gedig uit te beeld. Dit is in ooreenstemming met een van die wesenskenmerke van die voyeurisme, naamlik dat dit ’n afstandsaktiwiteit is (Barnett 1984:18).

4. Van skildery tot gedig

Naas gedigte met 'n homoërotiese strekking bevat ook sommige van De Lange se gedigte oor die skilderkuns sterk voyeuristiese elemente – in die besonder die gedig "Olympia" in die bundel *Akwarelle van die dors*, gebaseer op Edouard Manet se gelyknamige skildery, *Olympia*.⁴ Enkele ander De Lange-gedigte wat ook oor die skilderkuns handel, is (in chronologiese volgorde) "Die wanner" (1986:55), "Studie van 'n portret van 'n man" (1986:56) (albei gedigte uit *Snel grys fantoom*) en "Saaiman met die son wat sak" (1993:55) (*Vleiswond*).

Anders as in die geval van die gedig "Olympia" handel hierdie drie gedigte oor manlike figure wat onbewus daarvan skyn te wees dat hulle dopgehou word. "Saaiman met son wat sak" is volgens die subtitel gebaseer op 'n skildery van Vincent van Gogh. Die saaiër "strooi / die ganse middag lank", terwyl die land voorgestel word as 'n "kole-bed wat sinder". "Die wanner" is volgens die subtitel geskryf "na 'n swart-en-wit afdruk van Millet" en handel oor 'n man in wie se stap die "ritme / van sekelswaai en wan en houtsaag" is, "halfbewus van sy geslag agter die broeksflap". Hierdie twee voorstellings kontrasteer sterk met die uitbeelding in "Studie van 'n portret van 'n man", volgens die subtitel 'n "optelgedig oor die skildery van Francis Bacon". Bacon het vele skokkende, gewelddadige portrette en selfportrette geskilder; in hierdie geval word die man uitgebeeld as 'n "kadawer" met "bederfde vlees", wie se oog uitglimp "soos 'n lens" en wie se lippe verwring word as gevolg van 'n harde geweld. Dit is asof die afgebeelde man uitkyk deur 'n ruit – "dié raam / waardeur óns kyk?". In hierdie drie gedigte is daar telkens 'n voyeuristiese handeling ter sprake. Met 'n duidelik homoërotiese belangstelling word die mans uitgebeeld in enersyds hul energieke arbeidsaamheid en andersyds hul broosheid en gebrokenheid.

By die transformasie van skildery tot gedig gaan dit verder ook oor die verhouding tussen die skilder en die wêreld, wat uiteindelik die verhouding tussen die digter en die wêreld impliseer. In hierdie lig gesien kan kortliks gewys word op die teorie van Merleau-Ponty (1964) in sy essay "Eye and mind" wat handel oor die skilder se persepsie van die wêreld, asook eersgenoemde se verhouding tot die skildery. Merleau-Ponty (1964:159–90) gaan van die standpunt uit dat dit onmoontlik is om die wêreld as 'n absolute van die mens se operasionele denke te sien. Die wêreld is nie dit wat deur die wetenskap in totaliteit in 'n laboratorium betrag kan word nie. Daar moet wegbeweeg word van so 'n kunsmatige, absolute blik op die wêreld en eerder teruggekeer word na die "there is" (1964:159) van die wêreld. Laasgenoemde begrip word deur Merleau-Ponty (1962:160) soos volg omskryf:

the site, the soil of the sensible and opened world such as it is in our life and for our body – not that possible body which we may legitimately think of as an information machine but that actual body I call mine, this sentinel standing quietly at the command of my words and my acts.

Merleau-Ponty redeneer dan dat kuns, en meer spesifiek die skilderkuns, 'n wyse is waarop daar na die voller betekenis van die wêreld teruggekeer kan word. Die rede hiervoor is dat die skilder nie die wagwoorde van kennis en handeling nodig het om na die wêreld te kyk nie; die skilder hoef nie dit wat hy sien, op 'n sekere manier te takseer nie (Merleau-Ponty 1964:161). Die basiese tegniek van die skilder is om die wêreld te ontdek deur dit wat hy of sy waarneem.

Die waarneming van die wêreld soos wat dit is, is in werklikheid voyeuristies van aard, hoewel Merleau-Ponty nie dié term gebruik nie. Om die wêreld te skilder sonder om die synde daarvan te versteur, impliseer 'n blik waarvan die wêreld

onbewus is. Hierdie blik bestaan egter nie net uit die eenvoudige proses van kyk en skilder nie; die liggaam is as 't ware deel van die skilderproses. Dit is deur sy of haar liggaam aan die wêreld te leen dat die kunstenaar die wêreld tot skilderye kan transformeer, verduidelik Merleau-Ponty (1964:162). Met behulp van die liggaam kan daar *gekyk* word, maar daardie selfde liggaam kan ook *bekyk* word. Die beweeglike liggaam maak 'n verskil in die sigbare wêreld. Daar kan alleen maar waargeneem word wat binne bereik van die liggaam is – en alles wat sigbaar is, is per se binne ons bereik. Sodoende vorm die visuele en die liggaam 'n verweefde eenheid. Die implikasie van hierdie eenheid is dat die liggaam 'n wêreld kan waarneem waartoe dit behoort, maar waarvan dit nie op sigself deel is nie. Of om dit ten beste in die woorde van Merleau-Ponty (1964:163) te stel: "It is a self through confusion, narcissism, through inherence of the one who sees in that which he sees, and through inherence of sensing in the sensed – a self, therefore, that is caught up in things [...]." Die wêreld word dus buite die self waargeneem, maar tog kan die liggaam sigself sien terwyl die wêreld waargeneem word. Merleau-Ponty (1964:162) plaas klem op die feit dat die liggaam "sees itself seeing".

Daar bestaan voorts 'n wedersydse blik tussen die liggaam en die objekte wat die liggaam omring. Dit is as gevolg van die feit dat sowel die liggaam as die omringende objekte uit konkrete materie bestaan. Die manifesterende sigbaarheid van die objekte moet op 'n manier, volgens Merleau-Ponty, in die liggaam herhaal word deur 'n geheime sigbaarheid. Merleau-Ponty verwys in hierdie verband na die skilder Cézanne, wat sê dat die natuur aan die binnekant van alle objekte bestaan. Hy haal Cézanne dan soos volg aan: "Quality, light, color, depth, which are there before us, are there only because they awaken an echo in our body and because the body welcomes them" (Merleau-Ponty 1964:164).

Hierdie soort geheime sigbaarheid tussen liggaam en objek word volgens Merleau-Ponty en Cézanne ten beste in die skildery verteenwoordig. Dit is om hierdie rede dat die individu nie na 'n skildery kan kyk soos na 'n "gewone" objek nie. Die individu se blik beweeg as 't ware die skildery binne, "wanders in it as in the halos of Being" (Merleau-Ponty 1964:164). Anders gestel: die individu kyk dus nie *na* die skildery nie, maar eerder *volgens* die skildery. In sekere sin beheer die skildery die blik van die waarnemer. Die komplekse blik tussen die individu en die skildery impliseer verder dat die oog veel meer is as net 'n ontvanger van die sigbare. Die oog funksioneer ook as 'n derde oog wat as 't ware die wêreld van die skildery begryp deur die wêreld wat dit binne die Self eggo.

Wat ten slotte opval van Merleau-Ponty se siening oor persepsie, is dat die visuele wêreld van die skilderkuns 'n wederkerende blik in die skilderproses impliseer. Die rolle van die skilder en dít wat geskilder word, is soms omgekeerd. Merleau-Ponty (1964:167) haal André Marchand in dié verband aan: "In a forest, I have felt many times over that it was not I who looked at the forest. Some days I felt that the trees were looking at me [...]." Dit is dus nie net die skilder wat die wêreld, die "there is", vanaf 'n afstand beloer nie; ook die wêreld beloer die skilder, sonder dat hy daarvan bewus is.

5. Edouard Manet se *Olympia*

Ná lang en ernstige oorweging besluit Edouard Manet om sy *Olympia*-skildery vir die Salon van 1865 in te skryf (Oriente 1968:4). Een van Manet se gunstelingmodelle, Victorine Meurent, het vir die skildery geposeer (sy het later self die kwas opgeneem). Die skildery is vir die uitstalling aanvaar, maar het tot

groot omstredenheid gelei en is spoedig as 'n skandaal bestempel.⁵ Hierdie reaksie van sowel die kritici as die publiek sou in die eerste instansie toegeskryf kon word aan die feit dat Manet 'n naakte courtisane uitgebeeld het, en nie 'n naakte godin nie (soos in die geval van Titiaan se *Venus van Urbino*, waarna hier onder verwys word). Oor die reaksie van die publiek skryf Faison (1959: plaat 15 en 16) soos volg (ons kursivering): "The public [...] considered this display of nakedness altogether scandalous. Here the white flesh of a *prostitute* is made the more emphatic by contrast to a black string tie, a negro servant, and a sleeky sensual cat."

Dit is duidelik dat die reaksie nie spruit uit die voorstelling van naaktheid as sodanig nie, maar wel uit die tipe naaktheid wat Manet in *Olympia* representeer – die naaktheid van 'n courtisane of "demi-mondaine" (vgl. Jonckheere 1994:16). Alhoewel prostitusie in die 19de eeu 'n algemene en sosiaal aanvaarde praktyk in Parys was (Brombert 1997:139 en Ten-Doesschate Chu 1991:39),⁶ was die kritici en die publiek geskok. Hierdeur is hul skynheiligheid blootgelê.



Edouard Manet se *Olympia* (foto: <http://www.musee-orsay.fr/>)

Voordat verder ingegaan word op die redes vir die skandaal oor die *Olympia*-skildery, veral oor die naaktheid van 'n courtisane, is dit nodig om kortliks aandag te bestee aan die ruimtelike, sosiale, ekonomiese en kulturele kontekste waarin die skildery geproduseer is. In die tweede helfte van die 19de eeu is Parys op groot skaal vernuwe: op inisiatief van baron Georges-Eugène Haussmann is die infrastruktuur ingrypend gewysig en vele ontspanningsgebiede soos parke, breë boulevards, teaters, buitelugkafes, danssale en winkels met vertoonvensters is geskep. Hierdie transformasie het saamgehang met die opkoms van die modernisme en die burgerstand. Soos Brombert (1997:57) dit stel: "Haussmann's Paris is a monument to the wealth, progress, and security of the bourgeoisie"; die plesiersoekende stedelinge is uitgenooi om deel te neem aan die "grand spectacle of the city's new beauty". Die stad het egter ook 'n donker keersy gehad, met toenemende werkloosheid, armoede, misdad, dekadensie, immoraliteit, alkoholisme, prostitusie en geslagsiektes (Brombert 1997:58; vgl. Ten-Doesschate Chu 1991:40).

Kunstenaars het die stad uitgebeeld in al die elegansie én die onguurheid daarvan. Vir Baudelaire was die ideale moderne kunstenaar 'n "unobserved but 'passionate observer'" (Brombert 1997:61) wat hom verlustig in die beweeglike, vervlietende, oneindige mensemenigte; 'n flaneur en toeris in eie land; 'n voyeur wat die massas kon weerspieël. In teenstelling met die klassieke tradisie in die Franse akademiese kuns, wat voorkeur gegee het aan die "ewige", omskryf Baudelaire die moderniteit in die kunste soos volg: "By 'modernity' I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable [...]" (Baudelaire 1964:13; vgl. Willette 2010a:3 en 2010b:2). Aan hierdie ideaal van Baudelaire sou Manet later voldoen, maar wel op eiesoortige wyse.

Die grootskaalse veranderinge in die voorkoms en kultuur van Parys, gepaardgaande met die opkoms van die middelklas, het verreikende implikasies vir vroue gehad. Omdat die bourgeoisie op 'n patriargale ideologiese struktuur gegrond was, was vroue grotendeels uitgesluit van kulturele en institusionele praktyke. Ten einde aan armoede te ontkom, het vele jong vroue hul tot prostitusie gewend – 'n praktyk wat spoedig sterk gehiërargiseer was (Ten-Doesschate Chu 1991:39 en Brombert 1997:139–42). In wese was die bourgeoisie 'n stand wat bestaan het uit mans met baie vrye tyd en geld – wat onder meer bestee is aan besoeke aan prostitute.

Dit is juis die androsentriese wêreldbeskouing van hierdie mans wat deur Manet en ander Impressioniste in hul skilderye vasgevang is. Die *Olympia* is gegrond op die wêreldbeskouing van 'n wit, manlike, heteroseksuele verbruiker-toeskouer wat intiem vertrouwd was met die wêreld van prostitusie. Die skildery ontlok vrae na die politiek van seksualiteit en na die onderdrukking van vroue binne 'n patriargale stelsel. In hierdie verband wys Ten-Doesschate Chu (1992:41 e.v.) op die filosoof Pierre-Joseph Proudhon se tese in sy *La pornocratie* (1865) van die plek van vroue in die gemeenskap: aangesien die vrou se plek in die huis is, is diegene wat weier om hul mans en families te dien, noodwendig prostitute. Sy onderskeid tussen "hoere en huisvroue" (*courtisane ou ménagère*) lê ten grondslag aan sy siening dat die familie 'n embrioniese republiek is waarin elke lid bepaalde regte en verpligtinge het. Ten-Doesschate Chu (1992:44) vat dit soos volg saam: "Man's duty is to provide; woman's duty is to be the auxiliary of man, to nurture him, to facilitate his productivity, and to bear, raise, and educate his progeny." Gesien teen hierdie agtergrond, kan Manet se skildery nie net beskou word as 'n representasie van 19de-eeuse sosiale praktyke nie, maar ook as 'n satiriserende daarvan. Die posisie van die vrou is veral markant in die uitbeelding van die swart kamerbediende: as agtergrondfiguur en as blote kontrasteringsmiddel vir die wit velkleur van die Olympia-figuur word haar status as dubbel-onderdrukte beklemtoon.

Dit is teen bostaande ruimtelike, sosiale, ekonomiese en kulturele kontekste dat die reaksie van die kritici en die publiek oor die uitbeelding van 'n naakte courtisane begryp moet word. Clark (1992:108) skryf dat die naakte vrou in die 17de eeu (ca. 1860) wel in die kuns "geken" is, maar dat die kwessies wat die figuur in *Olympia* aangespreek het, ongehoord was. Die skildery het 'n diskoers oor die vrou aangeraak wat kritici niks anders as 'n skandaal kon noem nie (Clark 1992:106). Hierdie diskoers was een wat die terme *vrou*, *naaktheid* en *prostitusie* geïntegreer het.

Tog is dié diskoers nie volgens Clark (1992:113) deur die kritici erken nie: "I want to argue that, for the critics of 1865, sexual identity was precisely what Olympia did not possess. She failed to occupy a place in the discourse on Woman [...]." Alhoewel die *Olympia* 'n "nuwe" diskoers ingelei het, is dit gewoon

geïgnoreer en eerder afgemaak as 'n skandaal. Clark (1992:107) vervolg: “[S]he articulated various relations between sexual identity, sexual power and social class.” Die model se hand wat oor haar pubis lê, het die konvensies van die afbeelding van 'n naakfiguur skaamteloos en ongehoorsaam uitgetart, meen hy. Haar naaktheid verbreek dus, in die woorde van Martin (1958:10), die “noble idealization of sensuous female beauty”; die tipiese Venus van dié tyd “has been transmuted into a girl who displays her nudity with total unconcern”. Düchting (1995:43) stel dit ook dat die stigma van die skildery gelê het in die absolute verwerping van die geïdealiseerde romantiese tradisie.

Verder skryf Faison (1959: plaat 15 en 16) dat die publiek gewoond was aan die voller, sagter vroulike naaktheid: “Critics and public alike felt insulted by the flatness of these shapes, because they were used to carefully rounded forms, modeled according to the precepts of the Academy.” Ook Hambidge (1994:82) wys in 'n artikel daarop dat die hardheid en platheid – miskien manlikheid? – van die model se liggaam bygedra het tot die omstredenheid van die skildery. Volgens Düchting (1995:60) was dit nie soseer die naaktheid van die figuur wat die smaak van die flaneurs beledig het nie, maar die naaktheid van presentasie, veral die kleurgebruik, wat gedui het op 'n nuwe bewuswording van die krag van die artistieke media wat aan die ontwikkel was.

In aansluiting by bovermelde menings kan aangevoer word dat die omstredenheid van die *Olympia*-skildery veral toe te skryf is aan die feit dat Manet as 't ware self as “dief” opgetree het: hy is die “dief” wat 'n skildery van Titiaan, *Venus van Urbino* (1538), approprieer én rekonstrueer.

Die geskokte reaksie is moontlik toe te skryf aan die mate waarin die kritici die omverwerping van die mitologiese godin Venus in Manet se skildery kon herken⁷ en die rol wat die naam Olympia in hierdie verband gespeel het. In Brombert (1997:140) se bespreking van die hiërargiese voorkoms van die fenomeen van prostitusie in die 19de eeu noem sy dat vroue uit die hoogste klas van hierdie profesie dikwels name uit die Oudheid gekies het, soos Armide, Arthémise, Isménie, Octavie of Olympe. Manet se “Olympia” is egter allesbehalwe 'n godin. In die aanvangsreël van Johan van Wyk se gelyknamige gedig in die bundel *Heldedade kom nie dikwels voor nie* (1978) funksioneer die verwysing na die “pienk strik in die hare van die godin” dan ook hoogs ironies.

Clark (1992:110) vestig egter die aandag daarop dat slegs twee van die destydse kritici die *Olympia* met *Venus van Urbino* vergelyk het. Die rede hiervoor is waarskynlik dat die kritici nie Manet se skildery met 'n gekanoniseerde voorbeeld uit die groot en ryk tradisie van die Europese kuns wou assosieer nie. Die vergelyking tussen dié twee skilderye was moontlik vir almal onsigbaar, of eerder: “it could be seen, but it could certainly not be said” (Clark 1992:110).

Ter wille van vergelyking word Manet se skildery weer afgebeeld, onder Titiaan se *Venus van Urbino*:



Bo: Titiaan se *Venus van Urbino*. Onder: Manet se *Olympia*
(albei foto's: <http://www.artchive.com/viewer/>)



Dit is duidelik dat Manet doelbewus die skildery van Titiaan dekonstrueer en by wyse van spreke dus verkrag: die "onskuldige" model met die sagte liggaam word vervang deur 'n prostituee met 'n slanke liggaam; die "huislike" toneel met die kamermeisies in die agtergrond word vervang deur 'n luksueuse bordeelinterieur met 'n swart vrou wat 'n rojale ruiker bring, waarskynlik as geskenk van een van die courtisane se besoekers (Düchting 1995:41). So ook word die slapende hond wat in die Titiaan-skildery by die vrou se voete lê (simbool van getrouheid), deur 'n aggressiewe kat (simbool van promiskuiteit en onafhanklikheid) (Brombert 1997:145) vervang. Verder is dit insiggewend dat die sagte en vroulike, bykans onderdanige, kyk vervang is deur die uitdagende en onafhanklike blik van die Olympia-figuur. Dit is moontlik hierdie blik wat Field (1981:95) motiveer om die volgende stelling te maak: "[...] Manet's *Olympia* is far more independent of spirit: she is well able, one feels, to take care of herself

as far as men are concerned.” Brombert (1997:441) se mening stem ooreen: “Olympia radiates self-sufficiency; her brazen stare suggests that she will accept or reject as she sees fit, but her nudity underwrites her availability.” Die byna ekshibisionistiese (vgl. Freud 1986b:129) Olympia-figuur kyk na ’n mens terwyl jy na haar kyk – die kyker kan nie eens wegkruip agter die blik van die skilder nie. Hierdeur word die kyker aan hom- of haarself geopenbaar (Brombert 1997:172).

Valéry (1960:109) beskryf Olympia in meer ekstreme terme as ’n “monster of banal sensuality” wat domineer én triomfeer:

A scandalous idol, she has all the force of a public exposure of one of society’s wretched hypocrisies. Her empty head is separated from her essential being by a thin band of black velvet. Impurity personified – whose function demands the frank and placid absence of any sense of shame – is isolated by that pure and perfect stroke.

In Van Wyk (1978:19) se gedig word die bandjie met die traanvormige pêrel beskryf as “’n veter geknoop om haar nek”, wat iets suggereer van ’n vasgevangenskap binne ’n situasie.

Daar sou verder beweer kon word dat Manet op ’n manier die “private eiendom” van Titiaan skend deur dit enersyds af te loer en dan andersyds die mag daarvoor uit te oefen om dit wat sonder “toestemming” waargeneem is, te dekonstrueer. Alhoewel daar ’n onderskeid getref kan word tussen die blote waarneming van die skildery en ’n voyeuristiese blik, sou ’n mens kon redeneer dat die waarneming van die skildery voyeuristiese eienskappe vertoon, aangesien die waarnemer die intieme toneel in die skildery “afloer”.⁸ Tog is die skildery juis uitgestal om na geloer te word! Of dit nou ’n voyeuristiese of “normale blik” is: hier is mag ter sprake.

In teenstelling met Foucault (1980:153), wat van mening is dat die mag van die blik ’n deursigtige samelewing tot gevolg het, betoog Sartre (1986:269) dat die blik van die Ander die Self kan ontbloot sonder om hom- of haarself te ontbloot. Die blik van die Ander plaas die Self in ’n wêreld wat laasgenoemde nooit sal ken nie. Sodoende steel die Ander as ’t ware ’n deel van die Self se wêreld.

6. Johan de Lange se “Olympia”

Indien De Lange (1982:46) se gedig “Olympia” in *Akwarelle van die dors* betrek word, vind ’n mens dat daar sprake is van ’n reeks voyeuristiese aksies: soos wat Manet die voyeur van Titiaan se werk is, is De Lange op sý beurt die voyeur van Manet se skildery. Sodoende word die skildery *Olympia* tot die poësiegenre getransformeer. De Lange maak hom egter ook “skuldig” aan meervoudige voyeuristiese aksies: hy is nie net die voyeur van Manet se skildery nie, maar moontlik ook dié van Van Wyk se gedigweergawe van dié skildery, asook van ander kunswerke wat deel vorm van die intertekstuele web, soos Titiaan se *Venus van Urbino*.

Hierdie meervoudige voyeursaksie kan tereg in die woorde van Hambidge (1994:83) beskryf word as die transformasie van die skildery tot die gedig en uiteindelik ’n “verplasing na ’n nuwe tekensisteem”. Hambidge (1994:83) redeneer voorts dat hierdie transformasie juis die onmoontlikheid van die besit van die Olympia-model onderstreep. Dit sluit aan by die idees van die

onmoontlikheid van besit en die oënskynlike tekort aan emosie of liefde in die voorafgaande bespreking van homoërotiese gedigte van De Lange.

De Lange se hersirkulasie en transformasie van die *Olympia*-skildery – indien 'n mens dit so kan stel – lui soos volg:

Olympia

Vir wie se verbeelding lê jy
gerangskik, bevrugbare blom,
wawydwakker soos 'n *morning glory*?
Gekamoefleer met bril, jas
en notaboek, som ek jou naakte
bedekking op: vel, haarfluweel,
die mikjuweel onnodig bedek.
Jou kamerbediende presenteer
– selfbewus oor my teenwoordigheid? –
'n ruiker: die liefdesverklaring
van 'n jong bewonderaar
vir wie jy nou nie veel oë het nie.
Die kat begluur my swart. Geel oë.
Sy stert staan jakopregop.

Jou blik het my klaar opgesom
vir wat ek is: geleentheidsvoyeur,
en jy voel geamuseerd, gevlei.
Jy lê lig en koel, die sandale
soos bewonderaars aan jou voete,
'n arrogante roos in jou hare
en die hanger om jou hals
'n geskenk. Só lyk jy wêreldwys
en blasé, maar my mislei jy nie:
vir wie se gerief lê
jy so gerieflik?

Die aanvangsreëls sluit ten nouste aan by die idee van die besitloosheid: "Vir wie se verbeelding lê jy / gerangskik [...]?" Dit is nie alleen die model in die skildery wat blootgestel is aan die blik van die waarnemende spreker nie, maar ook die skildery as geheel. Sowel die figuur as die skildery is dus uitgelewer aan die "verbeelding" en fantasie van die waarnemer. Hiermee word die mag van die kyker te kenne gegee: laasgenoemde het die mag, al is dit net in die verbeelding, om die aangesprokene in die skildery vir die oomblik van waarneming te besit. Die vrye verbeelding van die waarneming wat in die eerste reël gesuggereer word, word verder in die tweede reël beklemtoon deur die enkele woorde: "bevrugbare blom". Laasgenoemde dui moontlik op die idee dat die verbeelding van die kyker ontvanklik en prikkelbaar is; dat die verbeelding spreekwoordelik bevrug kan word en tot iets kan groei. In hierdie geval sou die leser die gedig as 'n uitvloeisel van die "bevrugbare" verbeelding van die digter kon lees. Die waarnemende spreker skryf homself immers reeds in die vierde reël in die gedig in:

Gekamoefleer met bril, jas
en notaboek, som ek jou naakte
bedekking op [...]

Volgens Hambidge (1994:82) gaan dit hier om die digter in sy vele gedaantes – spesifiek dan die digter as gekamoeefleerde voyeur. Voorts word 'n beeld van oënskynlike objektiwiteit opgeroep. Dit lyk asof die spreker die rol aanneem van speurende navorser, wat vanaf 'n oënskynlik objektiewe afstand die skildery bestudeer. Dat hy 'n bril het, kan moontlik dui op die intensiteit van sy waarneming. Andersins sou dit ook sy visuele tekortkominge kon suggereer.

Die verwysing na die waargenome vrou as "bevrugbare blom" is die eerste in 'n reeks blombeelde in die gedig. In die volgende afdeling word aandag bestee aan die motief van die blom⁹ in Manet se skildery en in De Lange se gedig.

7. Die blom as seksuele motief

Dit wil voorkom asof die herhaaldelike verwysings na blomme in die teks as 'n seksuele motief geaktiveer word. Daar word byvoorbeeld verwys na die reeds aangehaalde "bevrugbare blom", die "*morning glory*", "jakopregop" en "arrogante roos". Woorde en uitdrukkings wat indirek aan 'n blom gekoppel kan word, sluit die volgende in: "lê jy / gerangskik" en "'n ruiker" as die "liefdesverklaring" van een van die courtisane se besoekers. Selfs die beskrywing van die waargenome liggaam herinner aan 'n blom:

[...] vel, haarfluweel,
die mikjuweel onnodig bedek.

Die visuele beeld van 'n blom se fluwelige kroonblare word hiermee aan sowel die sensualiteit as seksualiteit van die waargenome vrou gekoppel.

Fritz (1998:55–63) wys daarop dat die blommotief dikwels voorkom in die *fin de siècle* en dat dit binne die Estetisme met 'n verganklikheidsidee in verband gebring is. Verder verwys sy na etlike voorbeelde van gedigte uit De Lange se oeuvre waarin die blom getematiseer word. Die verbinding van die blom en seksualiteit is dus nie uniek aan De Lange se "Olympia" nie. Fritz (1998:56) verwys na die gedigte "Aprilis" en "Ent" in die bundel *Wordende naak* (1990), waarin die iris met die seksuele verbind word – om maar twee lukrake voorbeelde te noem. 'n Mens sou egter kon aanvoer dat die digter nie in hierdie geval anders kan as om die blommotief te betrek nie, aangesien dit so prominent in die skildery figureer.

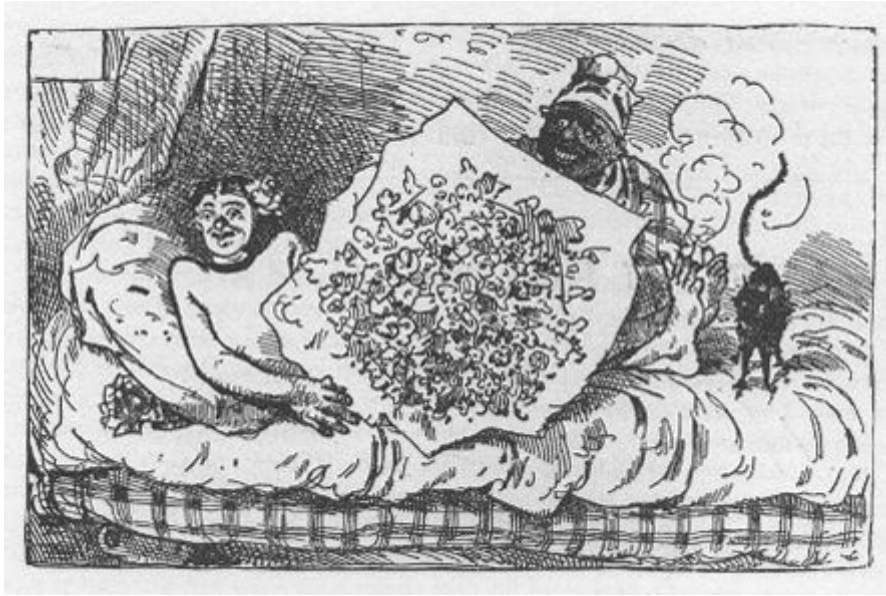
Dit is interessant dat die waarneming van die vroulike seksualiteit in "Olympia" in sterk manlik-seksuele terme beskryf word – 'n saak waarop Hambidge (1994:83–4) reeds die aandag gevestig het. Waar Van Wyk in sy "Olympia"-gedig (1978:19) hetero-gerig is, is De Lange in sy gedig homo-gerig (dieselfde geld ook Hambidge (1994:84) se gedig). Ter wille van besprekingsdoeleindes kan aangeneem word dat die spreker 'n man is, omdat dit tradisioneel aanvaarbaar in die poësie is om die ek-spreker met die skrywer te verbind. Hierdie tipering van die spreker vind verder plaas as gevolg van die feit dat die gedig in die konteks van die oeuvre gebring word, 'n oeuvre waarin die manlike dikwels vooropgestel word in die homoërotiese seksualiteit. Dit is duidelik dat die (manlike) voyeur deur die waargenome objek geprikkel word, maar dat hierdie prikkeling plaasvind deur die vooropgestelde manlike seksualiteit en nie die verwagte vroulike seksualiteit nie. Waar die *Olympia*-skildery 'n wit, *heteroseksuele*, manlike kyker veronderstel (vertegenwoordigend van die sogenaamde objektiverende "male gaze" – vgl. Tudor 2010:95), word daar in die "Olympia"-gedig 'n wit, *homoseksuele*, manlike kyker geïmpliseer. Die Olympia-figuur word dus nie net in

die gedig tot “objek” gereduseer nie, maar in terme van manlikheid gerepresenteer, deur die gebruik van beelde met manlike assosiasies. So byvoorbeeld is die vroulike “jy” in die gedig “wawydwakker soos ’n *morning glory*”. Laasgenoemde is ’n tradisionele simbool van die fallus. In die laaste reël van die eerste strofe word die manlike seksualiteit, of meer spesifiek – viriliteit – op die stert van die kat geprojekteer: sy stert staan “jakopregop”. In Van Wyk se “Olympia” (1978:19) word die kat se stert voorgestel as ’n “rinkhals”. Jonckheere (1994:17) redeneer dat Van Wyk se vergelyking van die stert se beweging en die rinkhals ’n “absolute vonds” is, om dié rede dat dit die slangmotief, wat so ryk is aan die simboliek van die bouse, introduceer. Hy is ook van mening dat die erotiese konnotasie van die stert aangestip behoort te word.

Die bevoorregting van die manlike seksualiteit bo dié van die waargenome vroulikheid in “Olympia” dui op fallosentrisme. In hierdie verband gebruik Jordaan (1992:58) die term *fallosentrisme* “inklusief [...] om ’n perspektief te beskryf wat manlike seksualiteit as ideologiese oriënteringskern het”. Dit sluit sowel hetero- as homoseksuele mans in en is soms ook identifiseerbaar in radikale vorme, “waardeer die fallus *ten koste* van die vrou vereer word, en waarvolgens die vrou as ’n mededinger beskou word”. In die gedig “Vrou” (De Lange 1984:17) is dit byvoorbeeld die geval dat die vrou “as blote reseptor” en “’n blom vir die swart tor/ se lus” bestempel word. Dit is insiggewend dat die vroulike juis met die blom geassosieer word ten einde passiwiteit uit te beeld. In “Olympia”, daarteenoor, beeld die blom ’n manlike seksualiteit uit wat aktiwiteit suggereer: “*morning glory*”, “jakopregop”. Andersins sou ’n mens kon redeneer dat die verwysing na “bevrugbare blom” juis nie dui op ’n manlike seksualiteit nie, maar soos in die geval van “Vrou” eerder dui op ’n vroulike passiwiteit: die vrou as blote blom wat wag op die aktiewe man.

In ’n karikatuur van die Manet-skildery wat in 1864 deur die spotprenttekenaar Bertall geskep is (Düchting 1995:45), word die sentrale figuur se liggaam geheel bedek deur ’n groot ruiker blomme. Die karikatuur sinspeel waarskynlik daarop dat die opspraak oor die skildery verhoed kon word indien die vroulike naaktheid meer verskuil was. Die berekende ironie in hierdie karikatuur is egter dat die ruiker wys op ’n geskenk van een van die courtisane se besoekers, en die vroulike naaktheid én seksualiteit juis deur die blomme beklemtoon word. Die betrek van Bertall se karikatuur by De Lange se teks is insiggewend in dié sin dat die blommotief in hierdie gedig ook spreekwoordelik die vroulike seksualiteit wil toevou. Anders gestel: deur die waarneming van die manlike in die vroulike seksualiteit, word die blommotief as beeldend van ’n manlike seksualiteit aangewend om die vroulike te oorheers.

Die vraag ontstaan nou of hierdie fallosentriese benadering in “Olympia” werklik so eenduidig is. Dit is weliswaar so dat die manlike voyeur iets van sy eie seksuele voorkeur te kenne gee deur die wyse waarop die vroulike seksualiteit waargeneem word. Om egter te beweer dat die blommotief se uitbeelding van manlike seksualiteit ten koste van die vroulike seksualiteit gestel word, is té eenduidig. In die tweede strofe word daar byvoorbeeld verwys na “arrogante roos in jou hare”.¹⁰ Enersyds kan die roos vroulike seksualiteit suggereer (Cirlot 1962:390).¹¹ Andersyds kan die verbinding van “arrogante” en “roos” beskou word as ’n projeksie van die waargenomene se geaardheid. Dit is juis die feit dat die vrou as arrogant, “wêreldwys/ en blasé” voorgestel word – byna ekshibisionisties (Freud 1986b:129) – wat bydra tot die voyeur se fassinatie. Hier word die blom (roos) dus gebruik om die vroulike eerder as die manlike uit te beeld.



Bertall, *Olympia* (1864). (Foto:
<http://www.commons.wikimedia.org/wiki/Olympia>)

'n Laaste opmerking oor die blommotief is dat die oënskynlike objektiwiteit wat deur die reëls "[g]ekamoefleer met bril, jas/ en notaboek" te kenne gegee word, uiteindelik deur die bevoorregting van die manlike seksualiteit weerlê word. Soos Hambidge (1994:83) dit stel, probeer De Lange om met sy gedig 'n "korreksie" aan te bring op die Van Wyk-model, "maar nie sonder dat [hy] wetend/onwetend sy eie seksuele oortuiging indra nie".

Die volgende afdeling handel oor die grens tussen die feitlike en die fiktiewe en die problematisering daarvan, wat 'n belangrike gegewe in die gedig is.

8. Die spreker klim deur sy raam

In die gedig "Olympia" is dit duidelik dat die grens vervaag tussen die buite-werklikheid en die fiktiewe werklikheid, of eerder die skildery-werklikheid. In terme van die verskynsel van die voyeurisme kan dit gestel word dat die voyeur eers die skildery waarneem vanuit 'n buite-werklikheid. Die skildery behoort dus tot 'n fiktiewe werklikheid wat dan as 't ware afgeloer word deur die voyeur vanuit 'n buite-werklikheid. Die feit dat die voyeur – by implikasie die digter self – die skildery en die impak daarvan tot gedig maak, dui daarop dat die gedig nou ook 'n fiktiewe werklikheid is wat met 'n ander fiktiewe werklikheid, dié van die skildery, in gesprek tree. Dit is egter steeds só dat daar 'n afstand tussen dié werklikhede aanwesig is. Hierdie afstand sou in verband gebring kon word met 'n loergat wat toegang tussen werklikhede verleen. Die loergat verskuif van die posisie van die digter in 'n reële werklikheid (die digter, Johann de Lange, as afloerder van Manet se skildery) tot die spreker-waarnemer (die spreker-digter of die sprekende "ek" in die gedig) as deel van 'n fiktiewe werklikheid.

Die grense tussen die buite-werklikheid en die skildery-werklikheid word dus in die gedig opgehef. In teenstelling met die tradisionele siening dat voyeurisme 'n afstandsaaktiwiteit is (vgl. Barnett 1984:18), verdwyn die afstand tussen spreker en skildery, juis omdat die spreker as "geleenthedsvoyeur" optree. Die spreker betree as 't ware die werklikheid van die skildery, of, anders gestel: dit is asof hy

ingetrek word in en deur die skildery-wêreld. Meer nog: dit is asof hy daarin oplos of daarmee versmelt – “[he] is drunk in by things as ink is by a blotter” (Sartre 1957:259). Sodoende word die voyeur deel van die signifiëringsproses. Nie net kommunikeer die skildery op ’n geheime wyse met die spreker nie (vgl. Merleau-Ponty 1964:164), maar ook stel die skildery vir hom ’n strik wanneer hy deur middel van sy blik ingelok word in die skildery-wêreld (vgl. Lacan 1979:86). Clark (1992:164) skryf dan ook dat die Olympia-figuur die waarnemer op ’n vreemde manier uitlok, aangesien die blik van eersgenoemde nie die waarnemer toegang tot die skildery verleen óf ontsê nie.

Daar is voorts heelwat voorbeelde in die vers wat die vervaging van grense impliseer. Die spreker vra byvoorbeeld of die kamerbediende selfbewus is oor sy teenwoordigheid, wat suggereer dat die kamerbediende wel moontlik van die spreker se toetrede tot die skildery-werklikheid bewus is en selfbewus voorkom. Verder begluur die kat die spreker – weer eens ’n suggestie dat die spreker ’n grens oorskry het en dat hierdie oorskryding ongemak tot gevolg het. Die spreker word dus deur hierdie oorskryding as voyeur ontbloot en vandaar dan die teenreaksie op sy “teenwoordigheid”.

9. Die skildery knipoog

In teenstelling met die “kamerbediende” en die “kat” se reaksie teenoor die spreker se onwelkome toetrede tot die skildery-werklikheid, interpreteer die spreker die “jy” se reaksie as gunstig. Sy “voel geamuseerd, gevlei” en verder lê sy “lig en koel, die sandale/ soos bewonderaars aan [haar] voete”. Sowel die skoen as die voet kan tradisioneel op vroulike seksualiteit dui. Freud (1986c:155) omskryf dit soos volg (ons kursivering):

[T]he foot represents a woman’s penis, the absence of which is deeply felt. In a number of cases of foot-fetishism it has been possible to show that the *scopophilic instinct*, seeking to reach its object (originally the genitals) from underneath, was brought to a halt in its pathway by prohibition and repression. For that reason it became attached to a fetish in the form of a foot or shoe, the female genitals [...] being imagined as male ones.

Dit is dus duidelik dat die skopofiliese instink volgens Freud ’n rol speel in die seksuele fetisj waar die skoen en die voet as simbole van vroulike seksualiteit dien. In die gedig “Olympia” speel die skopofiliese instink ook ’n sterk rol: die waarnemer tree as voyeur op, moontlik omdat die seksualiteit van die Olympia-figuur vooropgestel word. Hierdie seksualiteit neem die voyeur egter waar in terme van manlike seksualiteit en met gebruikmaking van “manlike” metafore.

Die verwysing na die sandale as bewonderaars skep dan ’n verdere assosiasie met die spreker: hy is ook maar net soos ’n sandaal wat haar bewonder. Die implikasie hiervan is dat sy hom nie nodig het nie; dat sy bly voortbestaan sonder sy waarneming en/of toetrede tot haar werklikheid. Hierdeur word die magsverhouding omvergewerp – enersyds deur die spreker se toetrede tot haar werklikheid en andersyds deur die feit dat ook die “jy” in die gedig as voyeur optree. Sy het dus ook mag oor hom. Sy betrap hom vir wat hy is, ten spyte van sy kamoeflering. Vergelyk:

Jou blik het my klaar opgesom
vir wat ek is: geleentheidsvoyeur[.]

Sodra die Ander tussenbeide tree, word die afloerder se mag opgeskort, betoog Sartre (1957:266). Die afleiding sou dus gemaak kon word dat die terugkyk van die Olympia-figuur die spreker as voyeur ontmagtig. Hierdie "terugkyk" is egter gekompliseerd, aangesien dit nie duidelik blyk wie eerste as voyeur optree nie.

In aansluiting by hierdie gedagte skryf Hambidge (1994:83): "Dis ook asof daar 'n ooreenkoms gesluit word tussen die subjek en die objek: die subjek is 'n geleentheidsvoyeur, die objek 'n geleentheidsmodel." Dit is 'n juiste stelling, maar die verdere ooreenkoms tussen subjek en objek word agterweë gelaat: beide subjek en objek is geleentheidsvoyeurs. Die Olympia-figuur lyk "wêreldwys/en blasé", sodat sy onwetend as voyeur haar "besoekers" kan afloer. Haar vermomming is dus nie, soos die spreker s'n, "bril, jas en notaboek" nie, maar eerder haar oënskynlik ongeïnteresseerde gesigsuitdrukking en houding. Lacan se opvatting oor die alsiende wêreld kan hier betrek word. Lacan (1979:75) vergelyk die wêreld met 'n vrou wat weet dat sy bekyk word, maar op dié voorwaarde dat die kyker haar nie wys dat hy weet dat sy bewus is van sy blik nie. In De Lange se gedig kyk die skildery-wêreld egter terug (die ekwivalent van die vrou), en is Merleau-Ponty se teorie moontlik meer van toepassing. Merleau-Ponty (1964:167) sê in sy opvatting oor die verhouding tussen die skilder en die wêreld dat eersgenoemde die wêreld skelm afloer en afteken, maar dat die teenoorgestelde ook kan plaasvind: die wêreld kyk dikwels terug. In die geval van "Olympia" word die oënskynlik onopsigtelike waarnemer egter deur die (fiktiewe) skildery-wêreld afgeloer, en nie deur die reële wêreld nie. By die skildery en die gedig is daar dus sprake van verskillende wederkerige afloerhandelinge: eerstens dié van die skilder en die reële wêreld (19de eeuse Parys) en tweedens dié van die spreker-waarnemer en die fiktiewe wêreld (die skildery). By uitbreiding sou geredeneer kon word dat 'n soortgelyke loer-aksie ook geld vir die verhouding tussen lesers en gedig.

Die ironie in die gedig is dat die spreker eers aan die einde van sy voyeuristiese aksie tot die besef kom dat die objek óók as voyeur opgetree het; dat sy in werklikheid vir die voyeur se verbeelding "gerangskik" was, maar uiteindelik vir haar eie "gerief [...] / so gerieflik gelê" het. As die spreker dan ten slotte sê: "maar my mislei jy nie", is hy reeds mislei, omdat hy ontmasker is deur die vroulike voyeur. Waar hy aanvanklik soos 'n speurder ondersoek wou instel na die aantrekkingskrag van die skildery ten einde daarvoor te kan skryf, swig hy self voor die blik van die Olympia-figuur en kom sy eie seksuele voorkeure in sy woorde na die oppervlak. Hierin word die ironie in die gedig voltrek.

'n Interessante opmerking van Arasse (1997:92) is dat Titiaan met sy *Venus van Urbino*-skildery nie net sy eerste geïsoleerde vroulike naakstudie geskilder het nie, maar dat hy 'n skildery geskep het as "a reclining female nude presented outside of any action, [...] and engaged with her viewer in a direct exchange of glance" (ons kursivering). Dit wil dus voorkom asof Manet die blik van die Venus-figuur nageboots het, maar wel in 'n meer eksplisiete vorm.

In aansluiting by Arasse se standpunt skryf Goffen (1997:13): "Manet understood that the *Venus of Urbino* asserts the presence of a male beholder (who becomes a 'paying customer' in the *Olympia*), and like Titian, Manet invites the actual viewer to identify with that beholder – or rather, the female gaze proffers the invitation."

Dit is 'n juiste opmerking wat Goffen hier maak, maar dit behoort verruim te word om ook voorsiening te maak vir vroulike kykers wat die skildery (en die Olympia-figuur) beskou.

In Paul Cézanne se skildery getiteld *A modern Olympia* uit 1873-4 (Düchting 1995:53) vind daar 'n totale parodiëring van Manet se skildery plaas (vgl. ook Cézanne se *A modern Olympia: Pasha* uit 1869-70). Die courtisane lê in die teenoorgestelde rigting as in die oorspronklike, in 'n opgekrulde slaapposisie. Hierdeur word die "oorspronklike" Olympia se uitdagendheid en sensualiteit in 'n groot mate teengewerk. Sy is nou weerloos, selfs skaam-bewus van haar naaktheid. Dit wil voorkom asof die bediende haar in 'n wit laken probeer toevou. Dit is voorts interessant dat die hond wat in Titiaan se *Venus van Urbino* aanwesig was en deur Manet vervang is deur 'n kat, weer in Cézanne se skildery voorkom, maar stert-orent, soos by die kat. Wat egter méér opvallend in dié skildery is – en relevant vir die interpretasie van De Lange se gedig – is die feit dat Cézanne die kyker in die skildery ingeschilder het. Düchting (1995:54) skryf in dié verband (ons kursivering): "Cézanne has incorporated the viewer into the painting in his depiction of the gentleman with the top hat – *who turns out to be Cézanne himself – staring voluptuously at the naked flesh.*"



Paul Cézanne se *A modern Olympia*. (Foto: <http://www.musee-orsay.fr/>)

Dit is verder insiggewend dat die ingetekende voyeur in Cézanne se skildery met 'n wandelstok oor sy skoot sit – 'n voorwerp wat Manet ook dikwels in sy skilderye benut het (Brombert 1997:171). Dié wandelstok kan ook as falliese simbool geïnterpreteer word. Dit bring 'n mens dan uit by die vooropgestelde fallosentrisme van die voyeur. Die voyeur neem in dié skildery, soos die spreker in De Lange se teks, moontlik ook die vroulike liggaam waar in terme van die manlike seksualiteit. Hierdie wandelstok kan egter ook kunsteoreties as kwas gesien word (en by uitbreiding as 'n pen), wat dan die interpretasiemoontlikheid skep dat die skildery nog nie voltooi is nie, maar eerder in 'n voortdurende proses van voltooiing betrokke is. Die skildery word, volgens 'n postmodernistiese siening, met elke interpretasie verder geskilder.

In De Lange se gedig is dit die geval dat die spreker-digter homself as 't ware in die skildery inskryf. Sodoende word hy as voyeur aan die leser blootgestel, soos

wat die geval is met die kyker in Cézanne se skildery. Die implikasie is dat die leser 'n buitestander is wat die ingeskrewe én ingeschilderde voyeurs as objekte waarneem. Wat opval, is dat beide die spreker en sy waargenome objek met hierdie intekening die objek van 'n "nuwe" voyeur uitmaak. Sodoende vervul die leser nou die rol van die spreker, wat sigself ook in die gedig inskryf as "medeskilder" of medekonstitueerder van die betekenisgewingsproses. Hierdie inskrywing kan geskied deur die leser se interpretasie van die gedig. Uiteindelik is die leser in sy of haar poging om die gedig te begryp, 'n voyeur. Kelly (1992:225) se siening dat die voyeur altyd die objek kan wees van 'n ander voyeur, word hierdeur geïllustreer.

10. Slot

Wat voyeurisme so 'n kragtige estetiese strategie in die kunste en letterkunde maak, beweer Barnett (1984:17), is die skending van die privaatheidstaboe, die ontkenning van 'n toestand wat allerweë as mensereg aanvaar word – naamlik om nie waargeneem te word op bepaalde plekke, op bepaalde tye en tydens bepaalde handeling of optredes nie. Daar is verskillende voorbeelde van voyeuristiese of skopofiliese prosesse in De Lange se gedig merkbaar. Benewens die feit dat die skilder Manet die werklikheid van prostitusie in die 19de-eeuse Parys "dopgehou" en deur middel van 'n model voorgestel het, is daar die geïmpliseerde voyeuristiese handeling van die hoofsaaklik manlike kunskritici. Verder bied die digter-spreker van De Lange se gedig hom ook as voyeur aan, terwyl die afgeloerde Olympia-figuur self as voyeur optree. Anders as wat gewoonlik ten opsigte van die fenomeen van voyeurisme aanvaar word, is die Olympia-figuur duidelik bewus daarvan dat sy "afgeloer" word – sy tree selfs ekshibisionisties op (vgl. Freud 1986b:129 se uiteensetting van die aktiewe fase van skopofilie wat tot die passiewe fase van ekshibisionisme omgesit word). Ook die leser van die gedig is betrokke by en aandadig aan die voyeuristiese proses: die leser is 'n voyeur van nie net die spreker en die model in die gedig nie, maar van die gedig as sodanig. Daar kan verder geredeneer word dat die gedig self op metavlak op "ekshibisionistiese" wyse optree. Soos wat Barnett (1984:18) dit ten opsigte van Jonathan Swift se poësie stel: "Active voyeurism becomes embodied in the poem, which is then passively 'exhibited' to the eyes of others as an aesthetic object."

In die inleiding van hierdie artikel is aangevoer dat die voyeurisme 'n onmisbare deel van die letterkunde uitmaak. Verder is daar beweer dat die voyeurisme 'n voorwaarde is vir die skryfproses wat bestaan uit skrywer, teks en leser. In die postmodernisme is daar geen finale grens tussen die skrywer en die leser nie. Die leser is ook skrywer, of eerder medeskepper, van die teks. Die leser se interpretasie van die teks impliseer die be-tekening daarvan.

Net soos in die geval van Cézanne se *A modern Olympia*, waar die voyeur homself ingeschilder het in die nabootsing van Manet se skildery, so het die spreker-digter van De Lange se gedig homself ingeskryf in sý nabootsing. Die spreker wat die skildery beloer, word deur die blik van die leser geobjektiveer. Die leser word dus betrek by die voyeuristiese handeling; hy/sy is die een wat as 't ware deur die raam van die gedig in-kyk. Soos Sartre (1957) en Foucault (1980) tereg betoog, verskaf die blik mag aan die subjek. Die gedig word hierdeur die loergat vir die leser se interpreterende blik daarop. Uiteindelik is die lees van 'n teks 'n soort voyeuristiese handeling, en sodoende kan die voyeurisme gesien word as 'n leesstrategie – en hier word *teks* en *lees* in die wydste sin van die twee woorde bedoel. Soos wat Derrida (1976:158) redeneer, is daar immers niks buite(n) die teks nie. Die wêreld is niks anders as interpretasie nie en die

subjek "lees" die wêreld as 'n teks. Dié teorie, soos Derrida dit breedvoerig bespreek, kom kortliks daarop neer dat kommunikasie altyd binne 'n konteks plaasvind, maar dat die konsep *konteks* nooit ten volle bepaal kan word nie; daarom is kommunikasie, en dus ook die teks, 'n voortdurende diskoers wat onvermydelik deel vorm van die wêreld (Derrida 1988:1–3).

In aansluiting hierby skryf Culler (1982:75): "Theories of reading demonstrate the impossibility of establishing well-grounded distinctions between fact and interpretation, between what can be read in the text and what is read into it."

By Denzin (1995:2) se opmerking dat die voyeurisme die "knowing eye" geword het, kan gevoeg word dat die voyeurisme 'n lees van die verskillende vorme van die samelewing geword het; dat alle signifiëringsprosesse 'n voyeuristiese lees- of interpretasieproses impliseer.

Die gedig "Olympia" wys op die rol wat die teks kan speel in die aktivering van 'n voyeursaksie. Deur die enersyds afsydige, maar andersyds uitlokkende blik en ekshibisionistiese houding van die figuur in die *Olympia*-skildery word die waarnemer uitgelok om te kyk. Soos die skilder, staan die digter in 'n bepaalde verhouding tot die wêreld wat hy opteken. Die skrywer is dus in eerste instansie die waarnemer ("geleentheidsvoyeur") wat die onwetende wêreld afloer en dan opteken. Dié voyeuristiese handeling is egter nie so eenvoudig nie, aangesien die waargenome wêreld dikwels terugkyk. Merleau-Ponty (1964: 167) voer aan dat die subjek en die omringende objekte op geheimsinnige manier mekaar weerkaats; daar is 'n nimmereindigende wedersydse blik tussen die waarnemer en die waargenomene. In die gedig "Olympia" kom hierdie wedersydse blik tussen teks (skildery) en spreker duidelik na vore.

Die verhouding tussen digter, teks, en leser is 'n komplekse een waarvan die voyeurisme onlosmaaklik deel is. Soos Watson (1997:3) dit kernagtig stel: "All art relies on an element of voyeurism, in its audience as in its maker."

Bibliografie

Arasse, D. 1997. The Venus of Urbino, or the archetype of a glance. In Goffen (red.) 1997.

Barnett, L.K. 1984. Voyeurism in Swift's poetry. *Studies in the Literary Imagination*, 17(1):17–26.

Baudelaire, C. 1964. *The painter of modern life and other essays*. Londen: Phaidon.

Bertall. 1864. *Olympia*. Foto: <http://www.commons.wikimedia.org/wiki/Olympia> (geraadpleeg op 15 November 2010).

Brombert, B.A. 1997. *Edouard Manet: Rebel in a frock coat*. Chicago: University of Chicago Press.

Campbell, R.J. 1981. *Psychiatric dictionary*. New York: Oxford University Press.

Cézanne, P.1873–4. *A modern Olympia*. Foto: <http://www.musee-orsay> (geraadpleeg op 15 November 2010).

Chadwick, W. 1996 [1990]. *Women, art and society*. Londen: Thames & Hudson.

Chicago, J. 1974–9. *The dinner party*.
http://www.en.wikipedia.org/wiki/The_Dinner_Party (geraadpleeg op 1 Maart 2011).

Cirlot, J.E. 1962. *A dictionary of symbols*. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Clark, T.J. 1992. Preliminaries to a possible treatment of “Olympia” in 1865. In Frascina en Harris (reds.) 1992.

—. 1999 [1984]. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Culler, J. 1982. *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. Londen: Routledge.

De Lange, J. 1982. *Akwarelle van die dors*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1984. *Waterwoestyn*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1986. *Snel grys fantoom*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1990. *Wordende naak*. Pretoria: HAUM-Literêr.

—. 1991. *Nagsweet*. Johannesburg: Taurus.

—. 1993. *Vleiswond*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1995. *Wat sag is vergaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 2009. *Die algebra van nood*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Denzin, N.K. 1995. *The cinematic society: The voyeur's gaze*. Londen: SAGE.

Derrida, J. 1976 [1967]. *Of grammatology*. Vertaal deur G.C. Spivak. Baltimore en Londen: The Johns Hopkins University Press.

—. 1988. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.

DSM-IV-TR. s.j. [http://en.wikipedia.org/wiki/Diagnostic and_Statistical_Manual_of_MentalDisorders](http://en.wikipedia.org/wiki/Diagnostic_and_Statistical_Manual_of_MentalDisorders) en <http://wikipedia.org/wiki/Paraphilia> en (geraadpleeg op 11 Maart 2011).

Düchting, H. 1995. *Edouard Manet: Images of Parisian life*. New York: Prestel.

Faison, S.L. 1959. *Edouard Manet (1832–1883)*. Amsterdam: Collins.

Field, D.M. 1981. *The nude in art*. Londen: Optimum Books.

Foucault, M. 1980. *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings*. Brighton: The Harvest Press.

- Frascina, F. en J. Harris (reds.) 1992. *Art in modern culture: An anthology of critical texts*. Londen: Phaidon.
- Freud, S. 1986a [1955]. An infantile neurosis and other works. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Vol. XVII. Londen en Toronto: The Hogarth Press.
- . 1986b [1957]. Instincts and their vicissitudes. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Vol. XIV. Londen en Toronto: The Hogarth Press.
- . 1986c [1953]. Three essays on the theory of sexuality. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Vol. VII. Londen en Toronto: The Hogarth Press.
- Fritz, D. 1998. "Waar eeue wegtik met elke oogknip" *Fin de siècle*-intertekste in die poësie van Johann de Lange. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit Stellenbosch.
- Goffen, R. (red.). 1997. *Titian's Venus of Urbino*. New York: Cambridge University Press.
- Hambidge, J. 1994. Die *Olympia*-skildery in twee Afrikaanse gedigte, of meer ... *Tydskrif vir Letterkunde*, 32(1):80–4.
- Harris, J.C. 1970. *Edouard Manet: Graphic works*. New York: Collectors Edition.
- Jonckheere, W.F. 1994. Die beeldpoësie-siklus in Johan van Wyk se *Heldedade kom nie dikwels voor nie*. Deel 2. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 34(1):13–26.
- Jordaan, D.J. 1992. Fallosentrisme, feminisme en die lesbiese paradoks: Chauvinisties-getinte aantekeninge oor die erotiek in die jonger Afrikaanse poësie. *Literator*, 13(2):55–68.
- Kelly, D. 1992. *Telling glances: Voyeurism in the French novel*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Kemp, T. 2000. Deur die sleutelgat: 'n Ondersoek na die voyeuristiese elemente in die poësie van Johann de Lange. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit Stellenbosch.
- Labuschagne, J.M.T. 1989. Dignates en die bestraffing van voyeurisme. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Strafrechtspleging*, (2):339–46.
- Lacan, J. 1979. *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. Londen: Penguin Books.
- Manet, E. s.j. *Olympia*. Foto: <http://www.artchive.com/viewer/> (geraadpleeg op 15 November 2010).
- Martin, K. 1958. *Edouard Manet*. Londen: Faber & Faber.

Merleau-Ponty, M. 1964. Onder redakteurskap van J. Edie. *The primacy of perception and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*. Evanston: Northwestern University Press.

Nevid, J.S., S.A. Rathus en B. Greene. 1994. *Abnormal psychology in a changing world*. New Jersey: Prentice Hall.

O’Keeffe, G. s.j. Flower paintings. <http://www.google.co.za/images?hl=en&source=imghp&q=georgia+o%27keeffe+flower+paintings-&btnG=Search+Images&gbv=2&aq=f&aqi=&aql=&oq=> (geraadpleeg op 1 Maart 2011).

Orienti, S. 1968. *Manet. The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates*. Londen: Thames & Hudson.

Payne, T. s.j. Flowers. http://www.google.co.za/images?hl=en&gbv=2&tbs=isch:1&sa=X&ei=VYBvTcD0JcfTsgbop_jxBw&ved=-0CEcQBSgA&q=%22Tracy+Payne%22+%22flowers%22&spell=1 (geraadpleeg op 1 Maart 2011).

Procrustesbed. s.j. <http://www.encyclo.nl/begrip/procrustesbed> (geraadpleeg op 17 Februarie 2011).

Sartre, J.-P. 1957. *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology*. Londen: Methuen.

Spearing, A.C. 1993. *The medieval poet as voyeur: Looking and listening in medieval love-narratives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ten-Doesschate Chu, P. 1991. Gustave Courbet’s *Venus and Psyche*. *Art Journal*, 51(1):38–44.

Titiaan. 1538. *Venus van Urbino*. Foto: <http://www.artchive.com/viewer/> (geraadpleeg op 15 November 2010).

Truffaut, F. 1984. *Hitchcock: The definitive study of Alfred Hitchcock*. New York: Simon & Schuster.

Tudor, R.J. 2010. Romantic voyeurism and the modern idea of the savage. *Texas Review*, 31(1/2):94–113.

Valéry, P. 1960. *Degas Manet Morisot*. New York: Pantheon Books.

Van Wyk, J. 1978. *Heldedade kom nie dikwels voor nie*. Johannesburg: Perskor.

Van Zyl, I. 1994. Die media en privaathedskending. Nuwe eise verg nuwe denke. *Ecquid Novi*, 15(1):147–54.

Watson, S. 1997. *A writer’s diary*. Kaapstad: Queillierie.

Willette, J.S.M. 2010a. Charles Baudelaire, author of modernism. <http://www.arthistoryunstuffed.com/ baudelaire-modernism> (geraadpleeg op 11 Maart 2011).

—. 2010b. Baudelaire and "The painter of modern life". <http://www.arthistory-unstuffed.com/baudelaire-the-painter-of-modern-life> (geraadpleeg op 11 Maart 2011).

Eindnotas

¹ Hierdie artikel is gebaseer op gedeeltes uit die MA-verhandeling van Theo Kemp (2000), met Ronel Foster as studieleier. Die graad is met onderskeiding behaal. Die studie het bestaan uit 'n kursuskomponent van vyf maande in Leiden en die tesis.

² Met dank aan een van die keurders vir die verwysing na Barnett (1984) en Tudor (2010) se artikels.

³ In gevalle waar die woord *loergat* nie spesifiek verwys na gedigte waarin dit voorkom nie, maar as algemene begrip, word dit nie tussen aanhalingstekens geplaas nie.

⁴ Die gedigtitel word tussen aanhalingstekens geplaas; die skilderytitel word gekursiveer; indien daar na die figuur Olympia (die karakter of persoonasie) verwys word, geskied dit in die gewone Romeinse lettertipe.

⁵ Oor dié geskiedenis is al uitgebreid geskryf. Die volgende bronne is besonder interessant: die hoofstukke getiteld "Venus observed" en "A recidivist of the monstrous and the immortal" in Brombert (1997) en die hoofstuk "Olympia's choice" in Clark (1999). Omdat die meeste van die gegewens oor die *Olympia*-skildery in hierdie en ander bronne ooreenstem, word alle bronne nie telkens genoem nie, omdat dit stilisties steurend sou wees.

⁶ Met dank aan een van die keurders vir die verwysing na Ten-Doesschate Chu (1991) se artikel.

⁷ Die mitologiese godin Venus is nie net deur Titiaan geskilder nie, maar ook deur onder andere Botticelli, Giorgione, Cousin, Goya, Nadar, Delacroix en Courbet. Manet self het Titiaan se *Venus* gekopieer, terwyl sy eie *Olympia* herhaaldelik geparodieer is (Brombert 1997:64).

⁸ Brombert (1997:145) beweer dat Titiaan se *Venus van Urbino* lank gesien is as courtesane, hoewel hy die godin deur huislike simbole soos die hond, die kiste en die bome gedomestikeer het. Anders as Titiaan se godin is die moderne "Venus" van Manet nie die speelding van gode of mense nie, maar 'n selfversekerde, assertiewe en eiesinnige individu.

⁹ Een van die twee keurders van hierdie artikel verwys na die werk van onder andere Judy Chicago, spesifiek na die monumentale installasie *The dinner party* (1974–9), waar die blommotief op die borde visueel prominente seksuele gewig dra (Chadwick 1996:376–7). Ook in die skilderye van Georgia O'Keeffe kom sodanige seksuele geladenheid voor (Chadwick 1996:305–8). Naas hierdie twee Amerikaanse kunstenaars het die Suid-Afrikaanse kunstenaar Tracy Payne met soortgelyke blommotiewe geëksperimenteer.

¹⁰ Brombert (1997:144) noem dat kritici dit nie eens is oor die soort blom nie – sommige meen dat dit 'n orgidee is, ander 'n hibiskus.

¹¹ Cirlot (1962:390) verwys hier na Freud wat aan alle blomme en bloeisels die konnotasie van vroulike geslagsorgane en seksualiteit koppel.