

**Fallosentrisme in Suid-Afrikaanse Fotoverhale:
'n Onderzoek in geslag en ras as stelsels van
dominansie**

Conrad Botes

Februarie 1998



Werkstuk ingelewer ter gedeeltelike voldoening
aan die vereistes vir die graad van
Magister in die Lettere en Wysbegeerte (Beeldende Kunste)
aan die Universiteit van Stellenbosch

Studieleiers: Prof. Gregory Kerr en
Mev. Paddy Bouma

VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie werkstuk vervat, my eie oorspronklike werk is en dat dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

16/02/98

Datum

ABSTRAK

Die studie neem aan dat die fenomeen van Suid-Afrikaans gepubliseerde “fotoverhale”, wat tussen die vyftiger- en tagtigerjare gewild was, die sosio-politiese magstrukture wat gedurende daardie tydperk bestaan het, reflekteer.

'n Beeld- en tekstuele analise van vier kardinale ras- en geslagsgroepe in sulke publikasies is gemaak en gevolgtrekkings ten opsigte van hierargië van dominansie en onderdrukking word getref.

ABSTRACT

The study assumes that the phenomenon of South African-published “photo-stories” which were popular between c. 1950 and the early 1980’s reflects the socio-political power structures which were in place at that time.

An image/textual analysis is made of four cardinal race and gender figures in such publications and conclusions are drawn regarding hierarchies of domination and suppression.

BEDANKINGS

Geldelike bystand gelewer deur die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling (RGN, Suid-Afrika) vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling toegeskryf word nie.

Hiermee wil ek ook die Maggie Loubser-fonds, Harry Crossley-fonds, Montagu White-fonds en Stellenbosch 2000-beurs bedank vir finansiële steun tydens hierdie studie.

Ek wil graag vir Victor Honey, Timo Smuts, Paddy Bouma en Gregory Kerr bedank vir hul ondersteuning in my praktiese sowel as teoretiese werk. My dank ook aan Tienie du Plessis vir advies en taalkundige hulp.

As erkenning dat hy my aan fallosentriese analises bekend gestel het, wil ek hierdie werkstuk aan John McCallum opdra.

Conrad Botes

Februarie 1998

INHOUDSOPGAWE

Opgawe van illustrasies

Inleiding 1

Die Wit Vroulike Heldin: *Tessa* 12

Poesboekies

Ontwikkeling van die verhaallyn

Die vuurwapen as fetisj-objek

Ondermyning van falliese dominansie

Die wit manlike held: *Rocco de Wet, Grensvegter* 22

Die politieke agtergrond van *Rocco de Wet, Grensvegter*

Ontwikkeling van die verhaallyn

Geslagsrolle en die inkarnasie van die held as falliese ikoon

Die Swart manlike held: *Supermask* 37

Swart fotoverhale in Suid-Afrika

Blaxploitation

Supermask

Supermask en swart identiteit in Suid-Afrika

Supermask en geslagsidentiteit

Die Swart vroulike held: <i>She</i>	57
Verhaallyn en die <i>horror</i> -genre	
Die opperskurke: <i>Devil Bat</i> en <i>Fire Witch</i>	
Die slagoffers	
<i>She</i> en <i>The knife of many powers</i>	
Die toe-eiening van falliese mag	
Slot	72
Perversie as kategorie van kulturele analise	
Sadisme en Masochisme	
Hiërargie van mag in Suid-Afrika	
Bibliografie	86

OPGAWE VAN ILLUSTRASIES

- Figuur 1: *Tessa* no. 35:81
- Figuur 2: *Tessa* no. 1:voorblad
- Figuur 3: *Tessa/Kid Colt* no. 1:33
- Figuur 4: *Tessa* no. 45:55
- Figuur 5: *Tessa* no. 9:79
- Figuur 6: *Tessa* no. 119:62-63
- Figuur 7: *Tessa/Kid Colt* no. 6:14
- Figuur 8: *Tessa* no. 33:voorblad
- Figuur 9: *Tessa* no. 42:15
- Figuur 10: *Tessa* no. 45:87-89
- Figuur 11: *Tessa* no. 35:96
- Figuur 12: *Tessa* no. 33:98
- Figuur 13: *Tessa* no. 33:89
- Figuur 14: *Tessa* no. 42:voorblad
- Figuur 15: *Tessa* no. 45:75
- Figuur 16a: *Conrad Brand* no. 340:agterblad
- Figuur 16b: *Grensvegter* no. 187:14
- Figuur 17: *Grensvegter* no. 229:60
- Figuur 18: *Grensvegter* no. 225:5
- Figuur 19: *Grensvegter* no. 189:21
- Figuur 20: *Grensvegter* no. 244:5
- Figuur 21: *Grensvegter* no. 242:20

- Figuur 22: *Grensvegter* no. 255:18
- Figuur 23: *Grensvegter* no. 244:30
- Figuur 24: *Grensvegter* no. 36:28
- Figuur 25: *Grensvegter* no. 186:96
- Figuur 26: *Grensvegter* no. 189:9
- Figuur 27: *Grensvegter* no. 244:49
- Figuur 28: *Grensvegter* no. 277:77
- Figuur 29: *Grensvegter* no. 189:93-94
- Figuur 30: *Grensvegter* no. 277:80
- Figuur 31: *Grensvegter* no. 277:81
- Figuur 32: *Grensvegter* no. 186:26
- Figuur 33: *Grensvegter* no. 255: voorblad
- Figuur 34: *Grensvegter* no. 255:89
- Figuur 35: *True*, Augustus 1996: voorblad.
- Figuur 36: *True Africa*, April 1964:voorblad
- Figuur 37: *True Africa*, Mei 1966:43
- Figuur 38: *Supermask* no. 2:35
- Figuur 39: *Supermask* no. 14:agterblad
- Figuur 40: *Supermask* no. 3:72
- Figuur 41: *Supermask* no. 3:97
- Figuur 42: *Supermask* no. 2:2
- Figuur 43: *Supermask* no. 9:70
- Figuur 44: *Supermask* no. 9:82
- Figuur 45: *Supermask* no. 6:voorblad

- Figuur 46: *Supermask* no. 6:14
- Figuur 47: *Supermask* no. 6:44
- Figuur 48: *Supermask* no. 6:53
- Figuur 49: *Supermask* no. 6:11
- Figuur 50: *Supermask* no. 8:58
- Figuur 51: *Supermask* no. 2:58-59
- Figuur 52: *Supermask* no. 34:50
- Figuur 53: *Supermask* no. 3:63
- Figuur 54: *Supermask* no. 3:64
- Figuur 55: *Supermask* no. 6:97
- Figuur 56: *True Africa*, April 1967: voorblad
- Figuur 57: *She* no. 45:voorblad
- Figuur 58: *She* no. 45:22
- Figuur 59: *She* no. 45:40
- Figuur 60: *She* no. 45:66-67
- Figuur 61: *She* no. 45:47
- Figuur 62: *She* no. 45:25-26
- Figuur 63: *She* no. 50:56
- Figuur 64: *She* no. 47:12
- Figuur 65: *She* no. 47:33
- Figuur 66: *She* no. 41:40
- Figuur 67: *She* no. 115:26, 28
- Figuur 68: *She* no. 47:22
- Figuur 69: *She* no. 50:53-54

- Figuur 70: *She* no. 50:88, 94
- Figuur 71: *She* no. 47:45
- Figuur 72: *She* no. 47:97
- Figuur 73: *She* no. 40:36
- Figuur 74: *She* no. 40:93
- Figuur 75: *She* no. 44:92
- Figuur 76: *She* no. 30:96
- Figuur 77: *Speak*, 1978:29
- Figuur 78: *She* no. 50:middelblad
- Figuur 79: *She* no. 45:middelblad

Inleiding

Wanneer daar na die beeldgeskiedenis in Suid-Afrikaanse kultuur gekyk word, kan die belangrikheid van fotoverhale in Suid-Afrika nie geïgnoreer word nie. Daar is min Suid-Afrikanners, ongeag hul klasse en/of kulturele agtergrond wat nie vertrou is met die aard van hierdie publikasies nie.

Omdat fotoverhale deur so 'n wye verskeidenheid rasse-, geslags- en klasgroepe gelees word, moet die subtiele sosio-politiese subteks, wat hierdie publikasies kenmerk, nie onderskat word nie.

Hierdie werkstuk poog om te kyk na die verskillende maniere waarop magsrolle in Suid-Afrikaanse fotoverhale funksioneer en tot watter mate dit stelsels van dominansie en hierargieë in die Suid-Afrikaanse samelewing weerspieël.

Die oorsprong van die fotoverhaal word deur *Serge Saint-Michel* aan die bekendstelling van fotografie as medium gekoppel (*Flora*, 1985:152). Volgens hom is die eerste fotoverhaal, getiteld “*Les Mésaventures de Jean-Paul Choppart*” (“*The Misadventures of Jean-Paul Choppart*”), in 1834 in die vorm van fotos met byskrifte daaronder gepubliseer. Soortgelyke publikasies het, met min blywende impak, sporadies in Frankryk verskyn. Met die bloei van die filmindustrie in Europa verskyn daar 'n hele reeks aanpassings van gewilde films in fotoverhaal-

formaat, met ander woorde, stilfotos uit spesifieke films word met byskrifte daaronder gepubliseer. Hierdie publikasies was só gewild dat hulle teen die Tweede Wêreldoorlog as 'n outomatiese byproduk met alle gewilde films verskyn het (*Ibid.*).

Die eerste volwaardige *fotonovela*¹ is in 1945 deur die Del Duca broers, eienaars van die filmmaatskappy *Cine del Duca*, gepubliseer. Van die eerste uitgawe het daar vyftigduisend kopieë binne die eerste week-verkoop en een miljoen van die tweede uitgawe in die daaropvolgende week (*ibid.*). As gevolg van die ontsettende gewildheid van die *fotonovela* het die produksie van fotoverhale gou na Frankryk en Spanje versprei, en uiteindelik na die res van Europa.

Die *fotonovela* is teen die vroeë vyftigs deur Italiaanse uitgewers na baie van die Latyns-Amerikaanse lande uitgevoer waar hierdie medium baie gewild was. Latyns-Amerika is vandag die wêrelddeel waar die meeste fotoverhale uitgegee word en is een van die belangrikste publikasies van hierdie lande.

Fotoverhale is eers teen die laat vyftigerjare in Suid-Afrika bekendgestel, oorspronklik as vervolghere in tydskrifte soos *Sarie*, *Huisgenoot* en *Keur*, maar die publikasie van onafhanklike fotoverhaaltitels het gou gevolg. Die Suid-Afrikaanse fotoverhaal-industrie het 'n hoogtepunt gedurende die laat sewentig

1 In ander tale staan die fotoverhaal onder andere as "photonovels" of "photo-stories" (Engels), photo-comics (SA Engels) "roman-photo" (Frans) en "fotonovela" (Italiaans) bekend.

tot vroeë tagtigerjare gehad en het (in vergelyking met ander plaaslike tydskrifte), besonder goed verkoop.

As many as 400 thousand [photo-stories] are sold [in South Africa] per month, which means a regular reading public of between three and four million (Scholtz, 1978:25).

Met die verskyning van televisie as populêre visuele medium in Suid-Afrika het die fotoverhaal-industrie gekwyn en uiteindelik in 1995 finaal in duie gestort.

Voordat die moontlike benaderings tot die kulturele analise van die Suid-Afrikaanse fotoverhaal oorweeg word, is dit noodsaaklik om eers die belangrikste sisteme van dominasie te identifiseer, naamlik ras, geslag en klas: “The Big Three” soos Pieterse (1992:212) dit beskryf.

Comparisons are rare between racism, classism and sexism in terms of their histories, ideologies, imageries and underlying logic. We are offered with a wealth of vignettes but systematic explorations are lacking. Sexism, racism and classism creates ‘others’ whose construction in turn affects the reproduction and construction of hierarchies within the Western world.

Of the social sciences, anthropology, sociology and social psychology have all made significant contributions to [...] the examination [of] representations of ‘otherness’.

While focusing primarily on minorities in the western world, social psychology has identified such key concepts as prejudice and ethnocentrism, and has employed such terms as ‘attitude’, ‘stereotype’ or ‘schema’, ‘prototype’ and ‘script’ [...]. In addition, there is an increasing amount of media studies and research into photography, film, comic books, illustrated magazines, advertising and communications

media generally; these lines of research deal primarily with the logic of the medium itself rather than with representation and 'othering' as such.

Over the past decades, several of these lines of thought have come together in cultural studies, which form a loosely coherent ensemble combining the methodologies of Marxism, psychoanalysis, anthropology, feminism and deconstruction (Pieterse, 1992:224).

In vergelyking met die hoeveelheid studies en analises wat huidiglik in die velde van byvoorbeeld film en strippublikasies (“comic books”) plaasvind, is analitiese studies van die fotoverhaal uiters skaars. Hierdie studies, wat hoofsaaklik sosiologiese semiotiek in hul benadering tot analise implimenteer, sentreer feitlik uitsluitlik rondom die *fotonovela* in Latyns-Amerikaanse lande soos Meksiko, Chile, Brasilië, Venezuela en Argentinië, waar hierdie medium waarskynlik meer gewild is as in enige ander wêrelddeel. Ten spyte van die feit dat daar tussen 100,000 en 400,000 kopieë van ‘n enkele *fotonovela*-titel gedruk word, is die werklike lesersgetalle heelwat groter:

Most working-class neighbourhoods in Latin America have at least one 'entrepreneurial' woman with a renting library of fotonovelas [...] Within a household all family members are likely to read a purchased volume, and both blood and fictive kin borrow the fotonovela frequently (Flora en Flora, 1978: 136).

Die *fotonovela*, wat uitsluitlik van die liefdesroman-genre gebruik maak en hoofsaaklik op ‘n laer klas vroue-leserskap gerig is, word in drie subgenres verdeel: “fotonovela rosa” (die pienk fotoverhaal), “fotonovela suave” (die sagte fotoverhaal) en “fotonovela roja” (die rooi fotoverhaal) (Flora, 1985:155). Die

fotonovela rosa, wat die mark van 1950 tot 1970 gedomineer het, maak gebruik van arm, goeie, vroulike protagoniste wat ryk, bose vroulike antagoniste konfronteer in mededinging om die liefde van ryk siniese mans.

Die *fotonovela rosa*, wat deur groot uitgewers in Italië geproduseer en na Latyns-Amerika uitgevoer is, het gedurende die vroeë sewentigerjare 'n toename in gewildheid begin toon. Hierdie hoërklas-romanse met sy onrealistiese situasies en inhoud is deur die *fotonovela suave*, met sy meer realistiese weerspieëling van middelklas-situasies, vervang. Die verandering word as volg verklaar:

Production of fotonovela rosa was separated from consumption along [the following] dimensions in Latin America: social class (produced by the upper class for the working class), gender (produced by men for women) and race (produced by whites for blacks, indians and mestizos) (Flora, 1985:154).

Films en “radio soap operas” in Latyns-Amerika het gedurende die laat sewentig en vroeë tagtigerjare die Westerse tendens van groter seksuele eksplisietheid begin navolg. Om by te hou met die gewildheid van film en *radionovelas* moes *fotonovelas* ook verander. Eksplisiete seks en konstante fisiese geweld, veral geweld van mans teenoor vroue, het die derde *fotonovela* sub-genre, die *fotonovela roja*, gekenmerk:

Not only did titles imply greater realism, but main characters became more earthy as well. Social class declined. Middle class characters are practically absent, and even the stable working class is a rarity. The majority of characters is now lumpen proletariat (Flora, 1985:161).

In die meeste studies en analyses wat van die *fotonovela* gemaak is, word daar klem op inhoud gelê:

Most studies that have been published come from the critical Adorno (1967) and Barthes (1973) schools of mass media analysis, as modified for Latin America by the work of Dorfman and Mattelard (1975). They focus on the mystification present in the fotonovela and link the content with the maintenance of the conservative and repressive status quo. Three of the best studies, those by Michèle Mattelard and that by Maria Colomina, approach the problem from a feminist perspective, critiquing fotonovelas because of their cultural oppression of women (ibid).

In die heel eerste analise wat daar oor die *fotonovela* gemaak is, gebruik Michèle Mattelard die metodologie van die sosiologiese semiotiek, met 'n sterk Marxistiese benadering tot klasse-strukture en multinasionale kapitalisme, om die *fotonovela* as “purveyor of the culture of feminine oppression” te benader. Sy kritiseer die norme teenwoordig in die verskillende gedragspatrone van manlike en vroulike karakters en ondersoek die potensiaal van die produksie van alternatiewe *fotonovelas*.

Deur swaar te steun op Mattelard se argumente, maak Cornelia van Butler Flora in 1971 en 1973 analyses van die stereotipering van vroulike *fotonovela*-karakters en gedragspatrone, veral die passiwiteit van sulke vroue (ibid).

In 'n studie wat Marta Colomina gedurende die middel sewentigerjare oor “women’s mass culture” aan die Universiteit van Zulia, Venezuela gemaak het, sluit sy af deur die lesers van *fotonovelas* as “the new illiterates” te identifiseer.

Deur die ideologieë wat hulle onderdruk sonder nadenke te “internaliseer” versterk hulle die sosiale struktuur wat hulle onderdrukkers verryk (ibid).

In ‘n analise wat Hill en Browner teen die laat sewentigerjare van Meksikaanse fotonovelas gemaak het, veral in die *fotonovela roja* subgenre, het hulle meer komplekse geslagsrolle as dié van Mattelard, Flóra en Colomina geïdentifiseer:

They found that messages concerning gender were ambivalent, but those related to social class were strong. Their analysis of [fotonovela roja] leads them to suggest that the major hierarchy is not gender but instead social class. In contrast to gender, polarization and degree of urbanization is stark [and those found] ... a consistently strong and stereotyped association between lower class goodness and upper class evil in affairs across the class boundaries (ibid).

Hierdie studies sonder geslag en klas uit as stelsels van dominansie in die *fotonovela*. Met die identifikasie van ‘n verskuiwing in inhoud - van hoërklas-romanse (*rosa*) na hoër, middelklassake van die hart (*suave*); en daarna na werkers- en laerklasseks en -geweld (*roja*), - word die belangrikste benadering tot analise, (soos duidelik in die studie van Hill en Browner gesien kan word), gefokus op klas as ‘n stelsel van dominansie.

Suid-Afrikaanse fotoverhale verskil op ooglopende wyse van die Latyns-Amerikaanse *fotonovela* deurdat daar nie van ‘n homogene genre-poel gebruik gemaak word nie. Waar die *fotonovela* uitsluitlik van subgenres uit die liefdesroman-genre gebruik maak, kan alle populêre genres waarskynlik in die Suid-Afrikaanse fotoverhaal-industrie geïdentifiseer word. Die liefdesroman kan slegs op ‘n klein gedeelte aanspraak maak. Omdat daar in die Suid-Afrikaanse fotoverhaal-industrie, as gevolg van die apartheidsregering se

invloed op die media, spesiale nismarkte vir afsonderlik wit en swart lesers geskep is, is die belangrikste verskil met die *fotonovela* die afwesigheid van enige verwysing na klasseverskille in die Suid-Afrikaanse fotoverhaal. Wit fotoverhale sal nooit realistiese verwysings maak na die sosiale stand van swart Suid-Afrikaners nie, en andersom. Verder word daar 'n ontkenning van klasseverskille *binne* die afsonderlike wit en swart nismarkte bewerkstellig deurdat die aard van die populêre en pulpgenres (spioenasierillers, wetenskapfiksie, speurverhale, oorlogsverhale, *horror*-verhale, en so voort) geensins sosiale realisme impliseer of karakters uitbeeld wat die leser se sosiale posisie weerspieël nie.

Die Marxistiese benadering tot sosiologiese semiotiek, met die klem op die verskil tussen sosiale klasse as belangrikste stelsel van dominansie (soos in die studies en analyses van die Latyns-Amerikaanse *fotonovela*) sal, volgens my, 'n onjuiste benadering tot die analyse van die Suid-Afrikaanse fotoverhaal wees. Nie omdat klasseverskille onbelangrik in 'n Suid-Afrikaanse konteks is nie, maar omdat dit gewoon afwesig is in die plaaslike fotoverhaal.

In my studie van Suid-Afrikaanse fotoverhale het ek ras en geslag as die belangrikste stelsels van dominansie uitgesonder en het dit ook as 'n riglyn gebruik met die indeling van my vier onderskeie hoofstukke. Uit die verskillende nismarkte in die plaaslike fotoverhaal-industrie, het ek die volgende groepe geïdentifiseer: die wit vroulike heldin,

die wit manlike held, die swart manlike held, die swart vroulike heldin.² Elke hoofstuk het ek aan die hand van 'n enkele fotoverhaaltitel, wat langdurig gepubliseer is en wat ek as die gewildste titel uit elke afsonderlike groep beskou, bespreek. Die finale hoofstukindeling sien soos volg daaruit: Die wit vroulike heldin: *Tessa*; Die wit manlike held: *Rocco de Wet, Grensvegter*; Die swart manlike held: *Supermask*; Die swart vroulike held: *She*.

Verder gebruik ek die sogenaamde fallosentriese psigoanalise as basis waarop ek my studie benader, en steun veral op analyses en studies wat deur psigoanalitiese en feministiese filmteorie³ oor die afgelope twintig jaar in veral Brittanje en Amerika ontwikkel is.

In 1975 het Laura Mulvey 'n essay genaamd *Visual Pleasure and the Narrative Cinema* geskryf, wat 'n ontsettende groot impak op feministiese filmteorie gehad het en dit is waarskynlik die (Engelstalige) akademiese artikel wat gedurende een dekade die meeste kere herdruk is (Gaines, 1988: 14). Mulvey se tesis is al soos volg opgesom:

In her milestone article "Visual Pleasure and the Narrative Cinema" Mulvey [sees the female in narrative cinema] as trapped into a position of "to-be-looked-at-ness", of passive exhibitionism that oppresses women for the sake of

-
- 2 Toutologie in hierdie indeling is doelbewus, omdat ek klem wil lê op beide ras en geslag. Hierdie indeling is vanselfsprekend onvolledig indien die diversiteit van Suid-Afrikaanse rassegroepe in ag geneem word. Hierdie indeling kan egter nie uitgebrei word nie, omdat daar nooit vir enige ander rassegroepe nismarkte geskep is nie.
 - 3 Die toepassing van filmanalise op 'n studie in fotoverhale kan bevraagteken word. Tog vind ek die ooreenkomste tussen film en fotoverhale as populêre mediums duidelik. Soos reeds genoem, het fotoverhale hul oorsprong in die filmindustrie gehad en daar was aanvanklik na hierdie publikasies as *cine de bolsillo* (sakfilms) verwys (Flora, 1985:152).



patriarchy's fetishistic aims. [...] The male spectator escapes castration anxiety the female image invokes either by sadistic voyeurism (demystifying the female) or fetishistic scopophilia. [...] Mulvey regards such a fetish as "reassuring rather than dangerous" (Studlar, 1985: 608).

Haar artikel het die weg gebaan vir 'n reeks studies in feministiese filmanalise in die daaropvolgende twee dekades, waarin die verband tussen die wapen as werktuig van dominansie en fetisj-objek / falliese simbool⁴ gereeld as 'n uitgangspunt vir analise gebruik is.

Gedurende die tagtigerjare het dominante feministe Mulvey se argument (wat die perversie in manlike "besigtigingsplesier"⁵ uitsluitlik as sadistiese voyeurisme geïdentifiseer het, hewig gekritiseer. Volgens die studies van kritici soos Williams, Studlar en Clover ignoreer Mulvey masochisme as perverse plesier. Hulle argumenteer dat Mulvey nie wil erken nie dat die "male gaze" (manlike blik) ook passiewe elemente bevat en daarom ook onderwerping aan, eerder as besit van, die vrou, beteken.

Wit feministe is weer deur swart feministe gekritiseer op grond van wit feministe se teorie dat onderdrukking alleen op 'n geslagsstelsel plaasvind:

4 As voorbeeld van só 'n benadering kan daar gekyk word na die volgende uittreksel uit Ann Kaplan se studie van Brooks se "Looking for Mr Goodbar":

[...] the hero turns his camera into a destroying phallus (exposing here the link between the phallus/knife as murder weapon in noir films and the camera as phallic substitute for domination), since one of the tripod legs shoots out a knife (recalling the phallic/knife walking stick in Gilda) as the hero begins the process of filming (Kaplan, 1983: 74).

5 "Besigtigingsplesier" is my vertaling van begrippe soos "visual pleasure" (Mulvey) en "pleasure in looking" (Williams).

We further need to consider the warm reception given to high feminist film theory in terms of the new respectability of academic feminism in the US, surely signalled by Peter Brooks' statement that "Anyone worth his salt in literary criticism today has to become something of a feminist." [...] Feminism, however, seems not to have heard the statements of women of colour who say that they experience oppression first in relation to race rather than gender (Gaines, 1988: 16).

Deur middel van 'n fallo-sentriese benadering tot hierdie studie wil ek, eerder as om voorkeur te gee aan enige enkele of spesifieke benadering tot feministiese of psigoanalitiese filmteorie, liever verskillende argumente gebruik om te bepaal hoe dominansie in die verskillende nismarkte van die Suid-Afrikaanse fotoverhaal-industrie ten opsigte van ras en geslag funksioneer.

Ter afsluiting van hierdie studie bespreek ek die wyse waarop verskillende lesersgroepe in terme van perversie met verskillende fotoverhale identifiseer en wil daardeur bepaal of 'n leser se besigtigingsplezier masochisties of sadisties van aard is. Hierdie lesers-identifikasie is die uiteindelige manier waarop ek hierargie van onderdrukking in die Suid-Afrikaanse fotoverhaal-kultuur (binne die konteks van die tyd waarin hierdie publikasies uitgegee is), gaan bespreek.



Figuur 1

DIE WIT VROULIKE HELDIN: *TESSA*

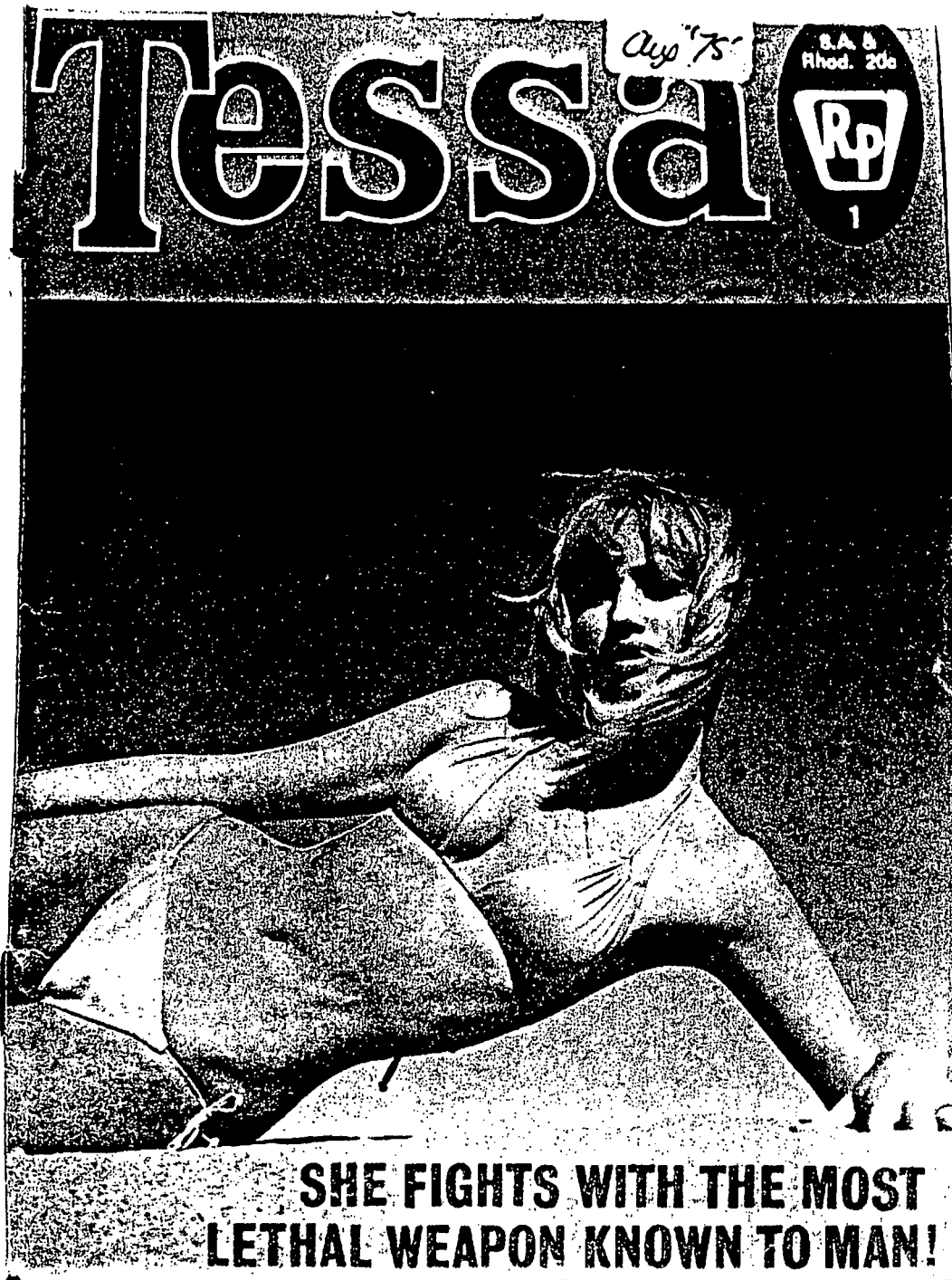
Die *Tessa*-fotoverhale, wat deur Republikeinse Pers gepubliseer is, was waarskynlik een van Suid-Afrika se gewildste fotoverhaaltitels, veral as in ag geneem word dat die verhaal oor bykans 20 jaar gepubliseer is.

Die eerste reeks *Tessa*-verhale was in die ouer tradisie van 'n kleiner formaat (130 by 190 mm) gepubliseer en het vir tien jaar lank, vanaf nommer 1 in Augustus 1975 tot nommer 134 in Oktober 1985, in hierdie klein formaat verskyn. In November 1985 het die *Tessa*-titel met 'n ander gewilde titel, *Kid Colt*, saamgesmelt. Hierdie twee titels is gesamentlik in die meer bekende A4-formaat tot en met die publikasie se staking tien jaar later uitgegee. Die laaste *Tessa/Kid Colt*-tydskrif (nommer 114) het in Julie 1995 verskyn.

Tessa is die naam van 'n spesiale agent wat in diens van die "Departement van Justisie" staan en is vanselfsprekend die hoofkarakter van hierdie verhale. Die enigste ander karakter wat gereeld in elke episode sy verskyning maak is *Tessa* se baas, die "Chief" van die Departement van Justisie, wat as die "V.I.P." bekend staan. Saam vorm hierdie twee 'n gedugte span wat veg vir reg en geregtigheid (fig 1, *Tessa* no. 35: 81).

Soos die leser van hierdie verhale gou kan begryp, is *Tessa* 'n baie spesiale agent. Ek neem aan dat die Departement van Justisie haar dienste hoofsaaklik om een rede in gebruik geneem het, naamlik haar besit van 'n baie "spesiale wapen". Op die omslag van die heel eerste *Tessa*-uitgawe (fig 2, *Tessa* no.1: voorblad) verskyn die volgende subtitel:

She fights with the most lethal weapon known to man!



Figuur 2

Op die derde bladsy word die leser se nuuskierigheid ten op sigte van hierdie wapen deur die volgende verduideliking bevredig:

*She fights with a 38-22-36 calibre weapon! Those are her measurements ...
Deadly lethal to anyone who tries to best her!*

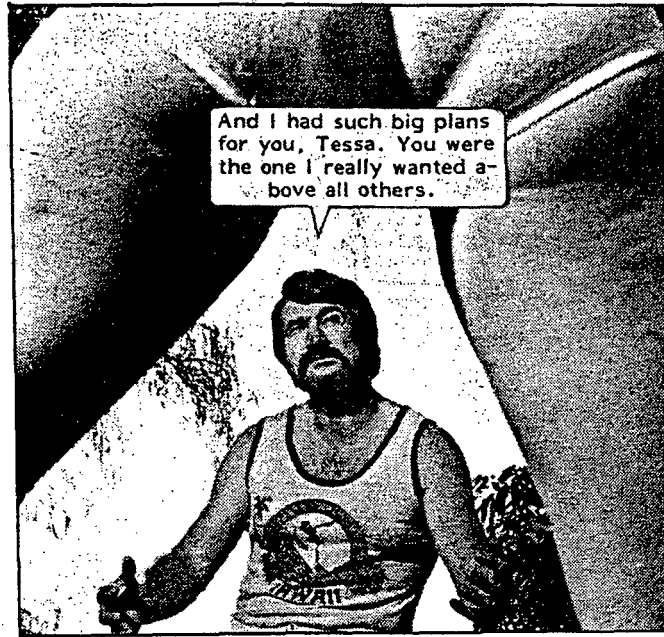
En dit is waarskynlik hoe enige persoon wat ooit hierdie boekies onder oë gehad het vir Tessa sal onthou: die argetipiese blonde seksgodin, bykans altyd geklee in 'n baie gewaagde bikini (alles natuurlik in die loop van haar pligte as spesiale agent).

Tessa se "wapen" is ongetwyfeld die belangrikste element in hierdie verhale, want haar bikini-geklede liggaam is die fokus waarop alle elemente in die narratiewe sisteem berus, haar uitdagende seksualiteit vorm die middelpunt waarom alle omringende aktiwiteite en energie beweeg.

Poesboekies

In haar artikel "Visual pleasure and Narrative Cinema" maak Laura Mulvey die volgende bekende verklaring:

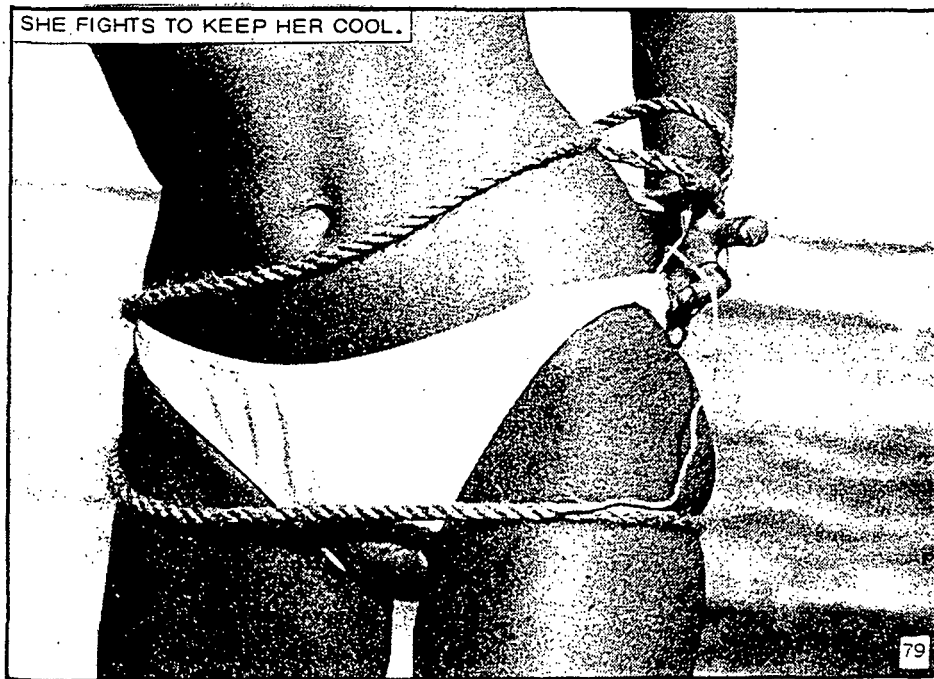
Film images of women are orchestrated by the cinematic apparatus in order to satisfy aspects of masculine sexual desire [...] The unconscious of patriarchal society has structured film form by organizing ways of seeing and pleasure in looking through a formal mise-en-scene reflecting the dominant ideological concept of cinema. (Mulvey, 1989: 164).



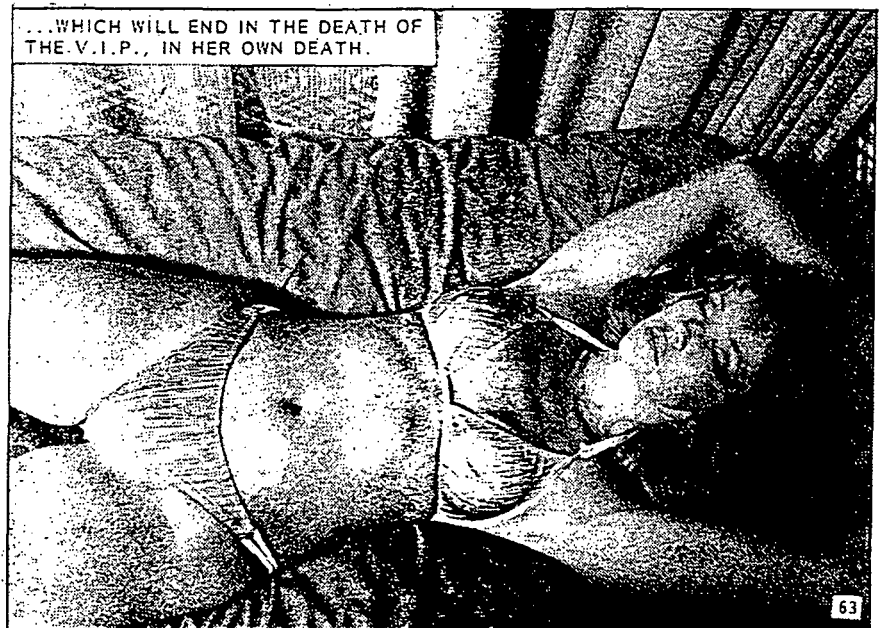
Figuur 3



Figuur 4



Figuur 5



Figuur 6



TESSA IS SURPRISED AT GINA'S STRENGTH.

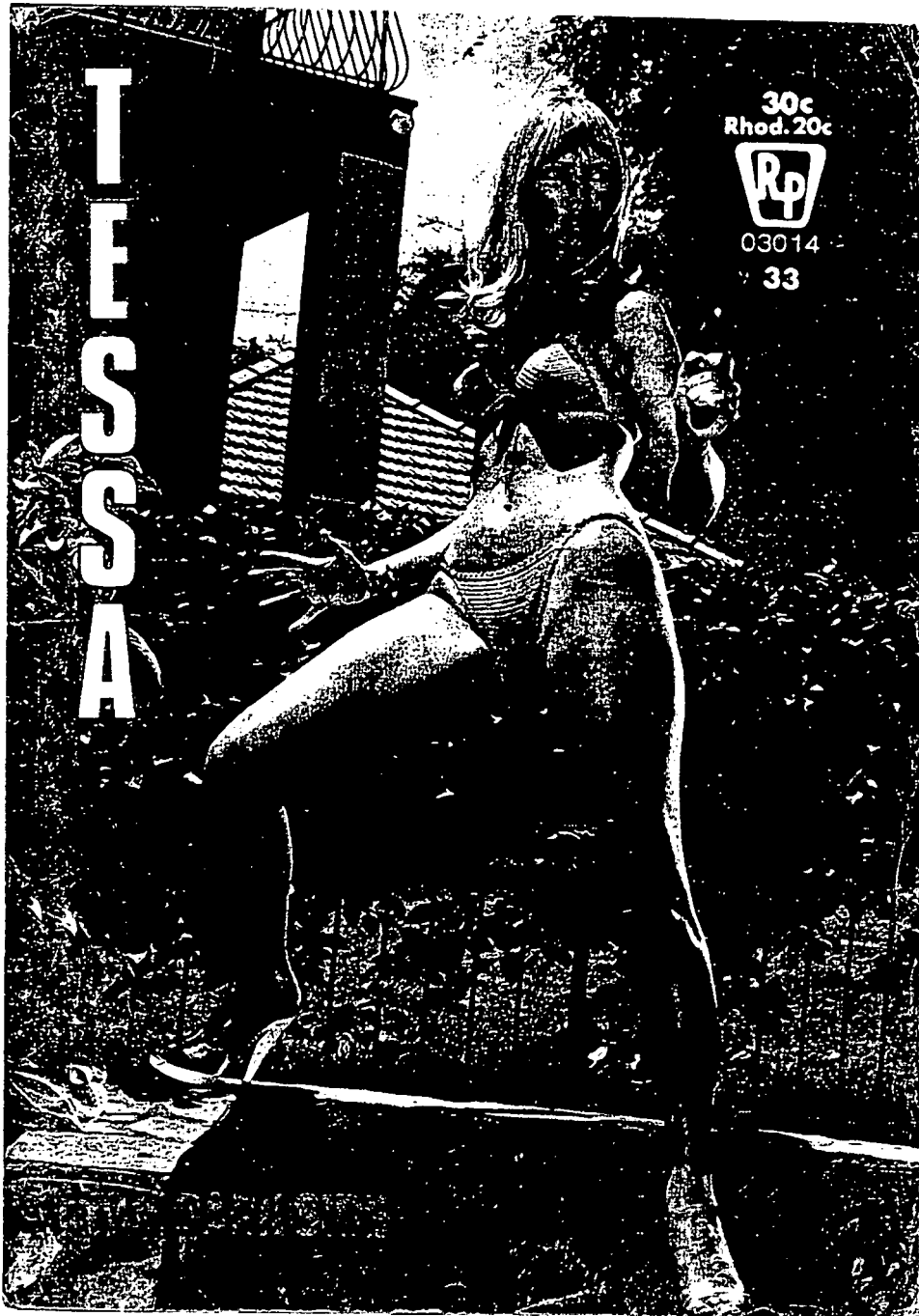
THEY FIGHT. TESSA MUST KEEP IN HER ROLE...SHE CANNOT END THIS WITH ONE EXPERT KARATE CHOP.



Figuur 7

Op dieselfde manier kan daar geargumenteer word dat die *Tessa*-verhale rondom die manlike blik en sy besigtigingsplesier gestruktureer is, deurdat Tessa met behulp van fotografiese uitbeeldings as seksuele objek voorgestel word. Hierdie argument word duideliker wanneer daar gekyk word na die term “poesboekies” – in algemene spreektaal die term waarmee daar na Tessa en soortgelyke fotoverhale verwys word. Die term poesboekie het sy oorsprong in die middel- tot laat sewentigerjare gehad, ‘n tyd waarin die besit van pornografiese publikasies in Suid-Afrika onwettig was. Die Tessa fotoverhale het, volgens my, die streng sensuurwette uitgebuit (deur binne die wet te bly) en derhalwe is ‘n publikasie met ‘n versteekte inhoud op die mark geplaas. Alhoewel hierdie verhale ooglopend op die “Modesty Blaise”/geheime agent-genre gebaseer is, het die meeste van die lesers waarskynlik die publikasie vir die “poes” gekoop. Soos alle Afrikaans-sprekendes weet, verwys die term “poes” na die vagina en in die volgende paar voorbeelde gaan daar meer sorgvuldigheid gekyk word na hoe daar visueel op Tessa se “poes,” oftewel, haar skaamstreek, gefokus word.

In figuur drie word die teksballon direk oor Tessa se skaamstreek geplaas (fig 3, *Tessa/Kid Colt* no.1: 33). Sodoende word die aandag wat implisiet op die vagina gevestig is, op ‘n ooglopende manier verdoesel maar ook geaksentueer. In figuur vier vorm Tessa se skaamstreek die sentrale deel van die komposisie (fig 4, *Tessa* no. 45: 55). Die fokus op haar skaamstreek word geensins deur die teks geresoneer nie, tensy die implikasie is dat “she senses how [his phallus] is moving”. In voorbeelde nommer vyf en ses word Tessa nie net as passief uitgebeeld nie, maar ook as magteloos, deurdat sy in *bondage* verkeer (fig 5, *Tessa* no. 9: 79. fig 6, *Tessa* no. 119: 62-63). Weereens funksioneer die teks as ooglopende afleiding van die visuele klem wat op die vagina geplaas is.



Figuur 8

Tessa is egter nie altyd passief in hierdie konteks nie. Terwyl Tessa in figuur sewe teen 'n vroulike antagonist veg, word daar nie net op Tessa nie maar ook op haar teenstander se seksualiteit gefokus (fig 7, *Tessa/Kid Colt* no.6: 14). Sodoende word besigtigingsplesier verdubbel. Ook in figuur agt word die sterk fokus op Tessa se skaamstreek gekombineer met 'n uitdagende en aggressiewe houding. Laasgenoemde word beklemtoon deurdat sy dreigend 'n pistool in haar linkerhand vashou (fig 8, *Tessa* no. 33: voorblad).

Ontwikkeling van die verhaallyn

Daar kan inderdaad na hierdie publikasie as kykstof eerder as leesstof verwys word. Die verhale is voorspelbaar omdat die verhaallyn basies dieselfde raamwerk volg. Alhoewel daar soms variasies op hierdie raamwerk is, verloop die algemene verhaallyn soos volg:

Die openingstoneel beeld 'n situasie uit waarin 'n vrouekarakter in gevaar verkeer en/of vermoor word of reeds vermoor is. Ter illustrasie wys figuur nommer 9 hoe 'n sjampanje-ontbyt in 'n nagmerrie ontaard nadat een van die partytjiegangers deur die prik van 'n vergiftigde roosdoring sterf (fig 9, *Tessa* no. 42: 15). Ná die openingstoneel word Tessa gewoonlik na die V.I.P. se kantoor ingeroep en, omdat sy een van die Departement van Justisie se knapste agente is, gevra om die moord te ondersoek.

Kort voor lank bevind Tessa haarself in die midde van die skurke deurdat sy die handjievol leidrade so knap opgevolg het, of omdat sy haarself voordoen as 'n gestrande

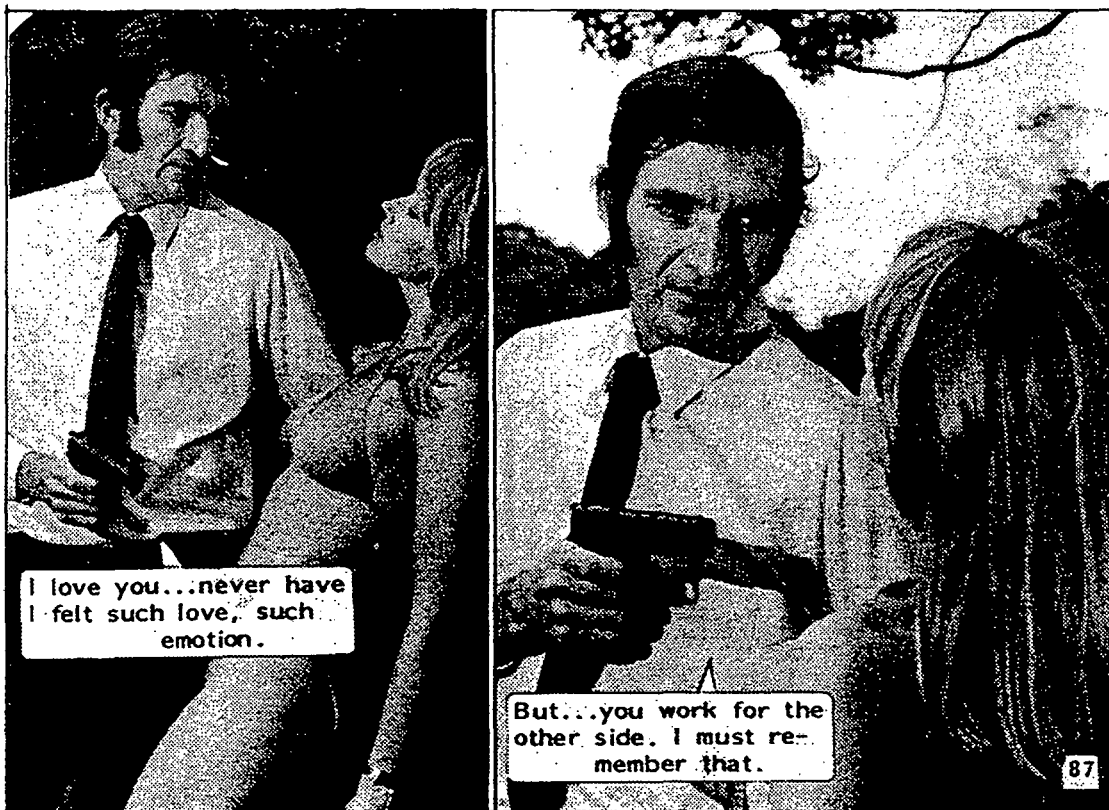


Figuur 9

motoris wat “niksvermoedend” by die skurke se skuilplek gaan aanklop. Soms word sy doodeenvoudig deur die skurke ontvoer. Presies hoe Tessa in die midde van die skurke beland is egter minder belangrik as die feit dat sy nou self in die posisie waarin die oorspronklike slagoffer haarself bevind het, verkeer, naamlik as hulpelose vrou wat aan die genade van die skurke oorgelewer is en gevolglik aan verskeie vorms van geweld ondêrwerp word.

Ondertussen het die antagonis in die verhaal op Tessa verlief geraak. Hiervan is sy natuurlik bewus en sy weet dat sy hierdie situasie tot haar voordeel moet gebruik indien sy die boewe wil uitoorlê. Met behulp van haar “spesiale wapen” verlei sy dan die skurk in ‘n oomblik van swakheid (fig 10, *Tessa* no.45: 87-89) en wanneer hy dit die minste verwag slaan Tessa hom met ‘n paar flink karate-kappe katswink, net betyds voordat die V.I.P. opdaag om beheer van die situasie oor te neem.

‘n Algemene variasie op bogenoemde slottoneel is dat Tessa van die boewe sal ontsnap (deur die gebruik van dieselfde genoemde spesiale wapen en tegniek) en so gou as wat sy kan na die Departement van Justisie gaan om aan die V.I.P. te rapporteer. Hierna sal Tessa, nou vergesel deur die V.I.P., terugkeer na die skurke se skuilplek. Gevolglik word die hoofboef in ‘n hoek gedryf en op ‘n gegewe oomblik sal Tessa hom met haar kaal hande te lyf gaan. Na ‘n spannende geveg word Tessa uit die kloue van die dood gered deur ‘n goedgeplaasde koeël uit die V.I.P. se pistool nadat die skurk Tessa amper doodgewurg het of op die punt gestaan het om haar dood te skiet (fig 11, *Tessa* no. 35: 96). Die slotpaneel is gewoonlik ‘n volbladsy foto waarin daar drie spesifieke karakters verskyn. Eerstens is daar Tessa, bykans altyd in ‘n bikini geklee, as sentrale figuur in die



SHE ACTS FAST.



Figuur 10

komposisie. Tweedens 'n fronsende V.I.P., en laastens die antagonistiese lyk, gewoonlik in die voorgrond (fig 12, *Tessa* no. 33: 98). Soms verskyn daar ook 'n paar van die vrou-as-slagoffer-karakters in die agtergrond van die slotpaneel, meerendeels ook in bikini's geklee.

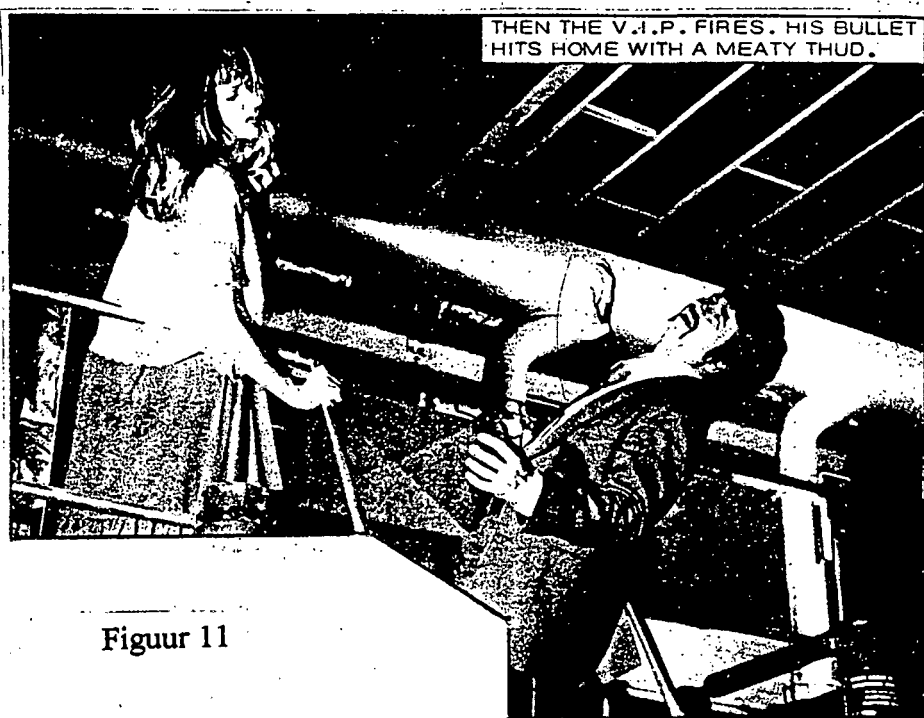
Die vuurwapen as fetisj-objek

Wanneer daar na magsrolle in die Tessa-verhale gekyk word in konteks van die geslagsdiskoers, is daar duidelike ooreenkomste met wat Ann Kaplan beskryf as 'n tipiese filmsiklus wat die kommersiële filmbedryf sedert die middel sestigerjare domineer:

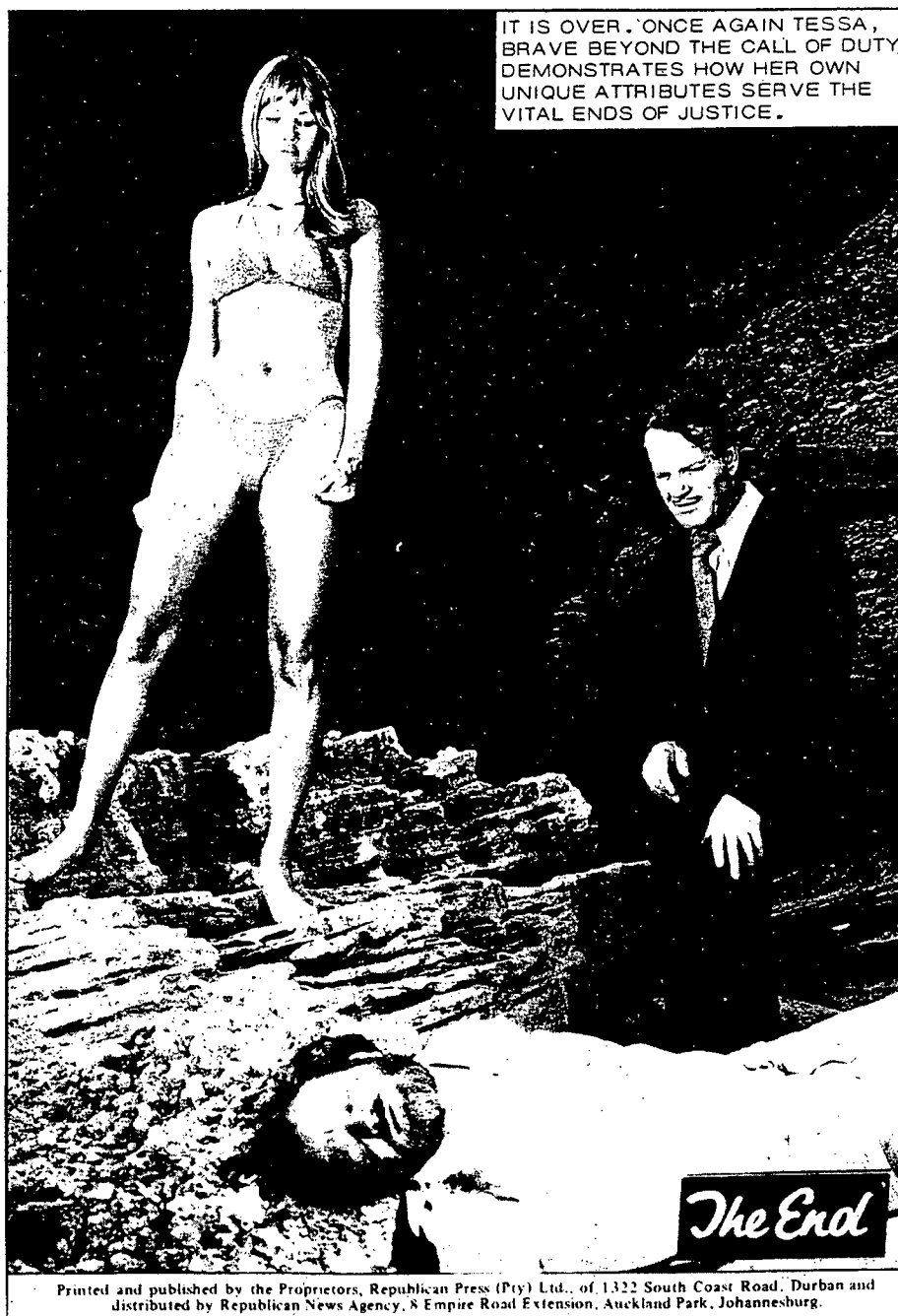
Two Main cycles of films have dominated commercial cinema since the mid 1960s, in the wake of the women's movement. The first excluded women (these were the so-called "buddy-buddy" films) in an effort to avoid the problem of sexual difference altogether; while the second, emerging when the problem of sexual difference could no longer be avoided, showed women being raped and subjected to violence.

This latter cycle was prepared for in 1960 by Michael Powell's Peeping Tom. This film, perhaps more than any other, brings together the mechanisms underlying all three of the earlier Hollywood films discussed, where we saw the attempt by patriarchy to eliminate women's threat, first by dominating her through the controlling power of the gaze; second by fetishizing her; and finally through murder (Kaplan, 1983: 73).

Deurdadig genoemde meganismes baie duidelik ook in die Tessa-verhale funksioneer,



Figuur 11



Figuur 12



Figuur 13

kan daar geargumenteer word dat ons te make het met 'n visuele sisteem wat vasgevang is in die patriargie se obsessie met die dominasie oor vroue, veral wanneer daar gekyk word na die manier waarop vroulike karakters uitgebeeld word.

Die vrou as slagoffer is 'n element wat in bykans elke Tessa-verhaal voorkom. Daar is oor die algemeen meer uitbeeldings van vroue wat vermoor word as mans⁶ (fig 9). Die oorspronklike Tessa-karakter word self in episode nommer 12 van die later *Tessa/Kid Colt* tydskrif (Oktober 1986) doodgeskiet en sy word vervang deur 'n nuwe spesiale agent, toevallig ook 'n blondine genaamd Tessa.

Tessa word ook as 'n gefetisjeerde seksuele karakter uitgebeeld. Hoewel sy nooit 'n pistool of rewolwer teenoor 'n ander karakter gebruik nie, sal Tessa soms haar teenstander se wapen in besit neem nadat sy hom of haar fisiek oordonder het. Selfs wanneer die skurk besig is om te ontsnap sal Tessa nooit 'n vuurwapen of enige ander wapen gebruik om hom te stop nie (fig 13, Tessa no. 33: 89). Alhoewel sy dus wél hierdie vuurwapen/fallus hanteer, bly dit in haar hande 'n passiewe objek wat sy nooit direk sal gebruik om haarself te bemagtig nie.

Op die omslag van *Tessa* nommer 42 (fig 14, Tessa no. 42: voorblad) word drie vroue-karakters uitgebeeld. Tessa staan sentraal in die komposisie en word gevleuel deur twee vrouekarakters uit die verhaal, elkeen van die drie met 'n rewolwer of pistool in die hand.

6 Wanneer daar wel afbeeldings is van mans wat doodgemaak word, word dit altyd op een of ander manier deur die verhaal geregtig deurdat dit die antagonis of een van sy makkers is wat sterf in die naam van reg en geregtigheid.



Figuur 14

Dit is egter net een van die karakters (wat toevallig die rol van antagonis speel) wat in 'n enkele toneel in die verhaal 'n rewolwer hanteer (let wel: hanteer en nie gebruik nie) om sodoende 'n manlike karakter te domineer. Die feit dat Tessa en die ander meisie ook elkeen met 'n geweer in die hand op die omslag pronk is hoogs ironies, want die naaste wat hulle gedurende die verhaal aan 'n geweer kom is aan die verkeerde kant van die loop.

Dieselfde geld by figuur 8. Alhoewel Tessa se seksueel-uitdagende houding gekombineer word met die hantering van 'n vuurwapen, sal sy gedurende die verhaal die vuurwapen nie eien of gebruik nie. Tessa het dus 'n besondere verhouding met vuurwapens; sy mag dit vashou en hanteer en sodoende haar eie seksualiteit beklemtoon, maar deurdat die vuurwapen passief in haar hande bly, sal sy dit nooit gebruik om haarself te bemagtig nie. In 'n studie oor fetisjisme maak Freud die volgende stelling:

“The fetish is treated with affection and hostility, [because] it represents the absence of the phallus, and by its very existence, asserts the presence of it”
(Creed, 1990: 141).

Hiervolgens kan mens argumenteer dat die vuurwapen in Tessa se hande as gefetisjeerde falliese objek bevestig word. Die gefetisjeerde fallus, tesame met Tessa se passiewe hantering daarvan, is volgens Mulvey 'n manier waarop vroue onderdruk word:

The female is trapped in a position of “to-be-looked-at-ness,” of passive exhibitionism that oppresses women for the sake of patriarchy’s fetishistic aims
(ibid).



Figuur 15

Ondermyning van falliese dominansie

Alhoewel die vuurwapen as gefetisjeerde fallus 'n algemene verskynsel in hierdie verhale is, word dit meer dikwels as falliese magsimbool gebruik. In die meeste van die afbeeldings uit die Tessa-verhale waarin daar 'n vuurwapen verskyn staan Tessa aan die verkeerde kant van die geweerloop en word sodoende deur die fallus gedomineer (fig 15, *Tessa* no. 45: 75). In sulke situasies is daar net een ding wat Tessa kan doen om die rolle van dominasie te verwissel en dit is om van haar “spesiale wapen” gebruik te maak. Sy moet haar rol as seksuele objek tot haar eie voordeel gebruik deur haar aggressor te verlei om sodoende die falliese dominasie te ondermyn.

Hierdie element kan beskou word as 'n probleem in die argument dat die *Tessa*-verhale vasgevang is in die patriargiese obsessie om vroue te domineer. Tessa maak dus gebruik van juis daardie meganismes waardeur die patriargie haar domineer, naamlik om haar as seksuele objek en fetisj te misbruik, om falliese dominasie te ondermyn.

Kan Tessa, in die lig van bogenoemde, selfs gelees word as 'n verhaal met die bevryde vrou as protagonis, deel van die sogenaamde *womens movement* wat (soos Ann Kaplan dit stel) “*reflects the greater threat that the idea of female liberation still held for patriarchy in the mid-70's*”?

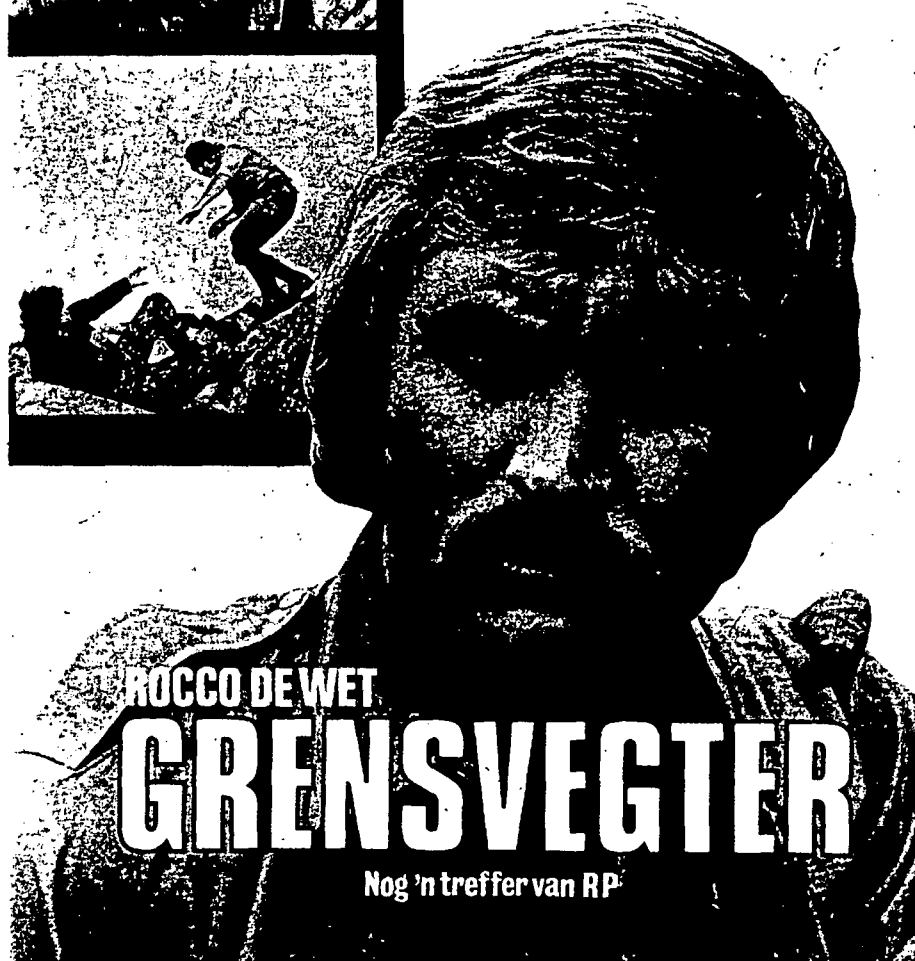
Wat volgens my so 'n lesing van die *Tessa*-verhale problematiseer is die ironiese wyse waarop Tessa, na 'n oënskynlike oorwinning, uiteindelik steeds geposisioneer word binne die patriargale raamwerk. Hoewel Tessa uiteindelik aggressief teenoor die protagonis

optree neem sy altyd 'n onderdanige rol teenoor die tipiese vaderfiguur in, wat in hierdie verhale deur die V.I.P. verteenwoordig word. Sy neem haar opdragte van hom, wanneer sy ook al die geleentheid kry sal sy aan hom terugrapporteer en sy raad volg.

Maar belangriker nog is die feit dat Tessa altyd op hom kan staatmaak wanneer sy uiteindelik in die moeilikheid beland. Soos ons in figuur 11 gesien het, word Tessa keer op keer uit die kloue van die dood gered deur 'n goedgeplaaste koeël uit die V.I.P. se pistool. Dit is dus op 'n ironiese wyse dat Tessa in sekere situasies wel falliese dominasie ondermyn, want sy doen dit in die skadu en die ondersteuning van die falliese mag in die vorm van aardspatriarg: die V.I.P.



**MAN IS HY, VEGTER IS HY,
GENADELOSE VERGELDER
IS HY... HIERDIE BOERSEUN
WAT MAN-ALLEEN DIE VYANDE
VAN SY LAND UITSNUFFEL
EN VERDELG!**



ROCCO DE WET

GRENSVEGTER

Nog 'n treffer van RP

Figuur 16a

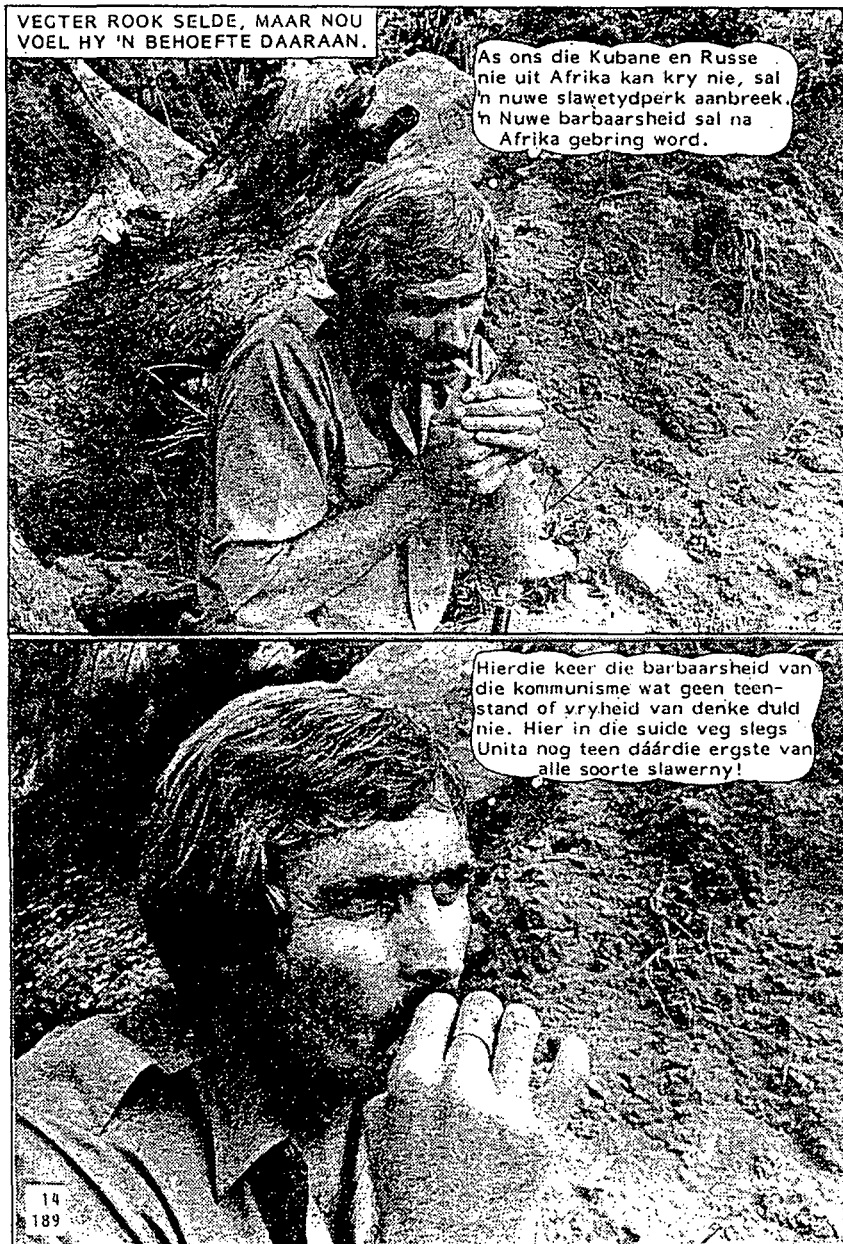
DIE WIT MANLIKE HELD: *ROCCO DE WET, GRENSVEGTER*

Die eerste *Grensvegter*-fotoverhaal is in Oktober 1972 deur Republikeinse Pers uitgegee en het oorspronklik as *Dan Pienaar, Grensvegter* bekend gestaan. Na die 35ste uitgawe het die *Grensvegter*-verhale van hoofkarakter en -akteur verander en het dit vanaf nommer 36 as *Rocco de Wet, Grensvegter* bekend gestaan. Die rol van Rocco de Wet is van nommer 36 tot en met die publikasie se staking (nommer 277) in Januarie 1995 deur dieselfde akteur vertolk.

Dat die *Grensvegter*-fotoverhale gewild was, spreek vanself wanneer daar na die publikasie se 23 jaar lange bestaan gekyk word en is, sover my kennis strek, die Suid-Afrikaanse fotoverhaal met die langste lewensduur.

Die politieke agtergrond van *Rocco de Wet, Grensvegter*.

Die hoofkarakter van die *Grensvegter*-verhale staan bekend as “Majoor Rocco de Wet” en is verbonde aan die Suid-Afrikaanse Weermag. Daar word ook gedurig na hom verwys as “Grensvegter”, “Vegter” en soms as “Groot Vegter”. Hoewel daar nooit spesifiek gemeld word aan watter eenheid van die Weermag hy betrokke is nie, neem mens aan dat hy 'n Recce- of Taakmag-operateur is. In 'n advertensie wat gereeld in ander publikasies deur Republikeinse Pers geplaas is, word Grensvegter se profiel as volg geskets: “Man is hy, vegter is hy, genadelose vergelder is hy ... hierdie boerseun wat man alleen die vyande van sy land uitsnuffel en verdelg!” (fig 16a, *Conrad Brand* no. 340:



Figuur 16b

agterblad). Wanneer 'n buitengewone krisissituasie die Suid-Afrikaanse Weermag in die gesig staar, word die dienste van hul gedugste wapen, Grensvegter, ontplooi. Stoksielalleen word Rocco de Wet oor die Suid Afrikaanse grens⁷ gestuur om die “vyande van sy land” te gaan “uitsnuffel” en “verdelg.” Hierdie merkwaardige krygsman blyk so onverskrokke en effektief te wees, dat hy in die loop van verskeie suksesvolle operasies tot mitologiese figuur in die aangesig van sy vyande gegroei het. Die volgende uittreksel is 'n algemene voorbeeld van hoe Grensvegter se status as mitologiese figuur gereeld deur die verteller bevestig word:

Vegter is 'n doring in die vlees van die Kubane en die Russe ... en die MPLA. Om sy naam het baie legendes ontstaan, terwyl die verhale oor sy oorwinning oral vertel word. [...] Dis juis dit wat baie van die Swartes en Kubane al skoon bygelowig het ... hulle sê geen koeël kan vegter deurboor nie! (Grensvegter [voortaan GV] no. 218, 4 - 5).

Soos daar uit hierdie uittreksel afgelei kan word, word die “vyand” meestal as lede van die Kubaanse, Russiese of Oos-Duitse “terroriste-organisasies” beskryf wat SWAPO en die MPLA in Angola bystaan om Afrika van die “Kapitalistiese honde” te bevry. Dit gebeur egter dikwels dat Grensvegter ook binne die grense van sy vaderland met die vyand slaags raak. In sulke gevalle word die vyand gewoonlik as “terreurgoepe” soos die ANC uitgebeeld (GV no.211). Alhoewel daar dikwels verduidelik word presies waarom “die Kubane” en “die Russe” as die vyand beskou moet word, is hierdie verduidelikings eensydig en twee-dimensioneel. In 'n tipiese voorbeeld hiervan (fig. 16b, GV no. 189: 14) verduidelik Rocco aan homself dat die Kubane en die Russe nie net vir Suid-Afrika

7 Dis waar die verhaal sy titel Grensvegter vandaan kry.



Figuur 17

nie, maar ook vir die res van Afrika 'n bedreiging inhou.

As ons die Kubane en Russe nie uit Afrika kan kry nie, sal 'n nuwe slawetydperk aanbreek. 'n Nuwe barbaarsheid sal na Afrika gebring word. Hierdie keer die barbaarsheid van die Kommunisme wat geen teenstand of vryheid van denke duld nie. Hier in die suide veg slegs Unita nog teen dáárdie ergste van alle soorte slawerny!

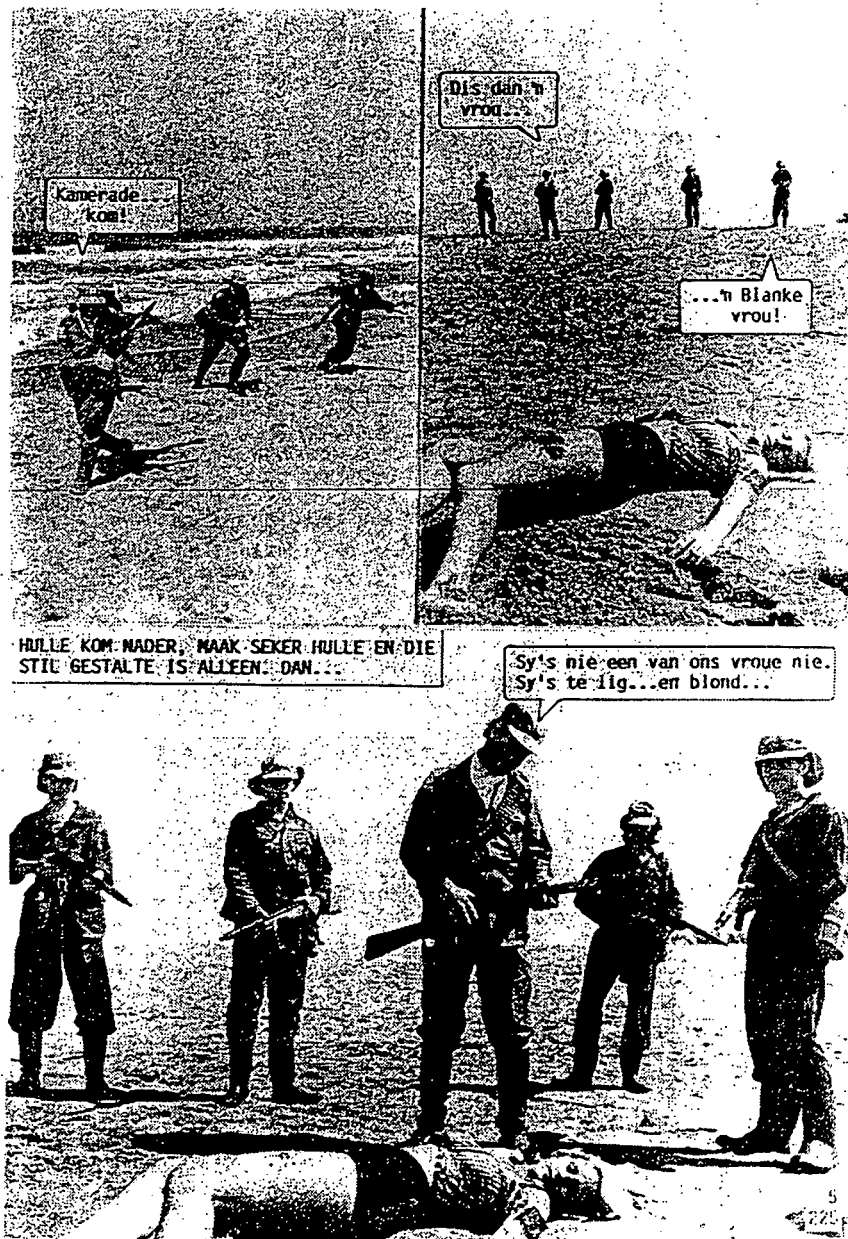
Verder is Grensvegter se verduideliking boonop hoogs ironies; hy veg vir 'n regering wat deur hierdie eienskappe van intoleransie en onderdrukking gekenmerk kan word.

Op die voorlaaste bladsy van dieselfde *Grensvegter* waaruit bogenoemde voorbeeld kom, brei Rocco op sy unieke politieke oortuigings uit:

*Sien, Afrika hou nie van Kubane en Russe of enige ander uitlander nie.
Afrika hou net van Afrikane ... wit, bruin of swart, maak nie saak nie.
Hulle moet hulle net met Afrika vereenselwig!*

Deurdat die inwoners van Afrika nie in terme van rasseverskille en -identiteit gekeur word nie (... wit , bruin of swart ...) word hier 'n patetiese poging aangewend om te konformeer tot sekere vereistes van die destydse politieke korrektheid. Grensvegter word dus uitgebeeld as die argetipiese vredesvegter, 'n blanke man wat vir die demokratiese regte van alle nasies en inwoners van Afrika veg. Sodra mens egter die *Grensvegter*-verhale deeglik analiseer, word dit duidelik dat hierdie mites van demokrasie en geregtigheid inderwaarheid verskonings vir Rocco de Wet se oordadige en gewelddadige beoefening van mag is.

Neem mens die tydperk waarin hierdie verhale gepubliseer is in ag, is dit duidelik hoe



Figuur 18

hierdie produk daarin kon slaag om derderangse pulpliteratuur vir 23 jaar lank suksesvol te kon bemark, deur die politieke klimaat van Apartheid in Suid-Afrika uit te buit. Hier het ons te doen met 'n protagonis van wie daar verwag word om, in die loop van sy pligte, buitelandse grondgebied onwettig binne te dring, verwoesting te saai sover soos hy gaan en sy vyande een vir een te elimineer; 'n genadelose eenmanmoordmasjien⁸. En dit word alles geregtig omdat hy veg vir “demokrasie” en die “vryheid” van sy Christelik-Nasionale Vaderland. Jonathan Ross merk in 'n bespreking van *The History of Exploitation Films* tereg op: “*So long as Christian Ethics won out, just about anything could be put on screen*” (Ross, 1993:65).

Grensvegter se strewe na demokrasie word verder vertroebel deur patriargale elemente en neigings tot diskriminasie ten opsigte van rasse-identiteit. Hierdie diskriminasie vind ooglopend plaas. In die openingstoneel van *Grensvegter* no. 225 (fig. 18: 5) word Klara Struwig as skipbreukeling aan die Angolese kus deur 'n groep Kubaanse soldate gevange geneem en as spioen aangehou. Die Kubane se eerste

8 Alhoewel *Grensvegter* sy vyande meestal 'n regverdige kans gee om hulself te verdedig, maak hy ook soms van onetiese vegmetodes binne die aksie-genre gebruik. In die openingstoneel van *Grensvegter* no. 189 skiet Rocco de Wet Kubane in die rug dood, nadat hulle sy “veldwa” met 'n handgranaat verwoes het.

Soms maak hy ook van buitengewone vegmetodes gebruik om die vyand uit te skakel, waarskynlik as 'n poging tot humoristiese afleiding. In *Grensvegter* no. 229 (fig. 17: 60) bind Rocco de Wet 'n Kubaan aan 'n boom vas voordat hy op sy moordtog voortgaan. Die dialoog volg:

Kubaan: Jy kan my nie hier laat nie! Hier's nog leeus hier rond.

Grensvegter: Ek glo nie eens 'n leeu sal in jou belangstel nie. Leeus is kieskeurig, weet jy? Hulle hou nie van Uitlandse Rotte nie.

Kubaan: Daar's hiënas ...

Grensvegter: Ja, dalk sal 'n hiëna in jou belangstel ...



Figuur 19



Figuur 20

opmerking is dat sy 'n blanke vrou is en dus nie een van hulle vroue is nie. Hierdie is maar 'n enkele voorbeeld uit die *Grensvegter*-verhale waar blankes as die slagoffers van nie-blankes uitgebeeld word en 'n wedersydse rasse-vooroordeel as normaal voorgelê word.

Sommige gevalle van rasse-diskriminasie is egter nie so opvallend nie. In *Grensvegter* no. 189 (fig. 19: 21) lewer Rocco besoek by generaal Benito Kartagha van Unita af. Nadat *Grensvegter* instem om namens die Suid-Afrikaanse Weermag hulp aan Unita te verleen, bedank generaal Kartagha hom deur die volgende te sê:

*Dr. Savimbe het gesê jy is die enigste man wat kan en sal help, majoor ...
Ek sien nou dat ons leier 'n man met groot mensekennis is .*

Wat die verhaal hier impliseer is dat Rocco de Wet, oftewel manlike wit Suid-Afrika, die laaste hoop is waarop swart Angola, wat nie daartoe in staat is om hulleself te help nie, kan staatmaak. Deurdat generaal Kartagha as 'n positiewe karakter uitgebeeld word, iemand teenoor wie *Grensvegter* goedgesind is, vind rasse-diskriminasie op 'n baie subtieler vlak plaas. Omdat rassisme in sulke gevalle nie eksplisiet geartikuleer word nie, word daar aan die *Grensvegter*-verhale 'n dieperliggende en kragtiger rassistiese ondertoon gegee.

Ontwikkeling van die verhaallyn

Soos daar vroër genoem is, is die basiese verhaallyn baie eenvoudig en daar word weinig van die volgende raamwerk afgewyk: 'n krisis-situasie ontwikkel in een van Suid-Afrika

DAN KLIM DIE STAALVOËL GROMMEND DIE
BLOU LUG IN. EEN EENSAME MAN BLY AG-
TER...ROCCO DE WET, GRENSVEGTER.



Figuur 21



Figuur 22

se buurlande, Rocco de Wet word deur die weermag ontbied en gevra om die krisis op te los deur die grens oor te steek en die vyande en/of vyandelike basis te vernietig. Dikwels is daar 'n vroulike gyselaar betrokke wat Grensvegter onaangeraak na veiligheid moet terugbring.

Die openingstoneel het twee algemene variasies. Soms vind ons Grensvegter al reeds in Angola waar hy warm op die spoor van die Kubane is. In 'n meer algemene variasie word 'n Suid-Afrikaanse vrou ontvoer of beland op die een of ander manier in die moeilikheid in Angola. In die daaropvolgende toneel (fig. 20, *GV* no. 244: 5) word De Wet na Pretoria ontbied en deur "die generaal" gevra om beheer van die situasie te neem. Dit is belangrik om op te let dat daar in hierdie toneel gereeld van dieselfde beeld gebruik gemaak word om dit duidelik te maak dat Grensvegter homself geografies wél in Pretoria bevind; naamlik die erekte figuur van die Paul Kruger standbeeld te Kerkplein, Pretoria. Sodoende word die wit patriarg se rol as redder in 'n krisistyd verder beklemtoon.

Hierna sal Grensvegter per weermaghelikopter iewers in Angola afgelaai word. Dit is opvallend dat daar in die meeste verhale klem gelê word op die feit dat Rocco de Wet die vyandelike oormag op sy eie aanpak. Ek het nog nie 'n enkele *Grensvegter*-verhaal onder oë gehad waarin Rocco de Wet deur 'n ander man of 'n ander lid van die Suid-Afrikaanse Weermag bygestaan word nie. Die volgende uittreksels uit die dialoog is tipiese voorbeelde van Grensvegter se man-alleen aanslag:

Dan klim die staalvoël grommend in die blou lug in. Een eensame man bly agter ... Rocco de Wet, Grensvegter (fig. 21, GV no. 24: 20).

Nou's dit weer ek ... alleen ... in 'n wêreld wat geen genade het vir hulle wat foute maak nie (fig. 22, GV no. 225:18).



Figuur 23



Figuur 24

Nou's ek alleen ... maar daaraan is ek gewoond (fig. 23, GV no. 244:30).

Weereens word daar geïmpliseer dat die wit patriarg alleen staan in sy stryd teen die bose magte in Suidelike Afrika.

Kort nadat Grensvegter in Angola afgelaai is, bevind hy hom gewoonlik in die midde van die Kubaanse/Russiese hoofkwartier. Dit is meerendeels te danke aan sy buitengewone spoorsnyvernuf, maar soms gebeur dit ook dat hy na 'n kortstondige geveg deur die vyand gevange geneem en na die kommunistiese generaal (antagonis) se hoofkwartier geneem word. Wat in hierdie toneel egter van belang is, is dat Grensvegter kontak met sy mede-protagonis maak, wat sonder uitsondering 'n vroulike karakter is. Die vroulike karakter neem gewoonlik een van twee rolle in; die van vroulike slagoffer wat deur die vyand ontvoer of gevange geneem is, óf die van 'n spioen wat die vyandelike basis infiltrer deur haarself as kommunist voor te doen.⁹

Nadat Grensvegter ontsnap en die vyandelike basis vernietig het, sal hy en die meisie koers kies Suid-Afrika toe, met 'n Kubaanse oormag kort op hulle hakke. Sodra hulle die oerwoud diep genoeg gepenetreer het, sal Grensvegter die vyand een vir een doodmaak totdat slegs die opperste skurk oorbly. Teen hierdie tyd het die bese Kubaanse generaal waarskynlik al besef dat sy doppie geklink is en doen hy sy bes om van die woedende

⁹ Met sy eerste verskyning in die Grensvegter-verhale (fig. 24, GV no. 36:28) is 'n seldsame voorbeeld van Rocco de Wet wat self poseer as Kubaanse terroris, kompleet vermom met die "tipiese" Kommunistiese voorkoms van baard, bril en veldpet.



Figuur 25



Figuur 26

Grensvegter te vlug. Rocco sal hom uiteindelik vaskeer, sy geweer eenkant toe gooi en die Kubaan te lyf gaan. Na 'n tweegeveg van ongeveer ag bladsye sal Grensvegter die Kubaan of met sy dolk of met sy kapbyltjie doodmaak.

Die laaste toneel word meestal gewy aan 'n gesprek tussen die meisie en Grensvegter, waarin sy haar bewondering vir Rocco se kwaliteite van manlike dapperheid sal uitspreek (fig. 25, *GV* no. 186, 96). Die slotpaneel word feitlik sonder uitsondering gekenmerk deur 'n foto van Grensvegter wat die meisie soen.

Geslagsrolle en die inkarnasie van die held as falliese ikoon.

Omdat Grensvegter altyd 'n vroue-karakter uit die kloue van die vyand moet gaan red en sodoende sy gebruik van wapens altyd teen die agtergrond van 'n geslagsdiskoers af speel, kan daar sterk ooreenkomste tussen Grensvegter se verhoudings met wapens en fallosentrisme getref word.

Grensvegter het inderdaad 'n baie diverse versameling en vertoon van wapens. Aan die begin sal Rocco altyd veg met 'n outomatiese masjiengeweer waarmee hy die Kubane een vir een uit die heup sal doodskiet (fig. 26, *GV* no. 189: 9). Soos die verhaal ontwikkel sal Grensvegter meer en meer gebruik maak van of sy dolk, wat in 'n skede aan sy enkel gedra word (fig. 27, *GV* no. 244: 49), of sy berugte kapbyltjie waarmee hy die vyand doodgooi (fig. 28, *GV* no. 277: 77). Grensvegter toon altyd 'n sekere voorkeur vir, en progressie met die gebruik van, bogenoemde wapens. Na sy aanvanklike gebruik van die



Figuur 27

MINUTE GAAN VERBY. DIE OERMOUD HET STIL GEWORD, MAAR TUSSEN TAKKE EN BLARE BEWE DIE TROPIESE HITTE...

TEEN HIERDIE TYD IS HUL SENUWEES GAAR.

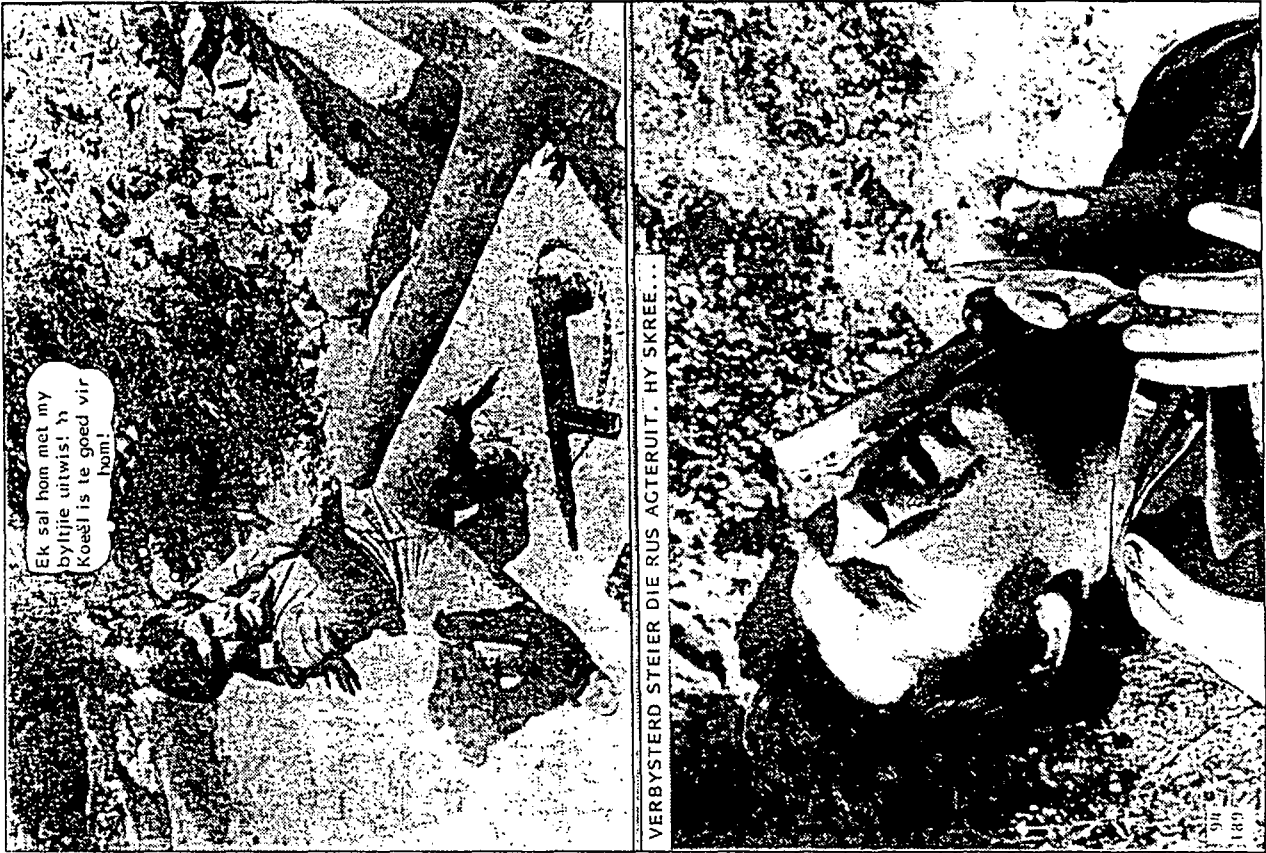
Ons moet die aftog blaas... maar hoe gaan ons dit regkry sonder dat hy soos 'n bloedhond op ons spoor bly?

SKIELIK... JARE SE OEFENING HET VAN ROCCO DE WET 'N MEESTER MET DIE BYLTJIE GEMAAK...

IN SY HANDE HET DIT 'N DODELIKE EN GERUISLOSE WAPEN GEWORD.

Wat die...?

Figuur 28



Figuur 29

masjiengeweer om die meeste van die Kubaanse soldate mee dood te maak sal hy, wanneer die tyd aanbreek vir die uiteindelijke tweeveg tussen hom en die opperskurk, sy geweer eenkant gooi, argumenteer dat 'n koël te goed vir hom is en die Kubaan gevolglik met sy dolk probeer doodmaak. Indien die gebruik van sy dolk onsuksesvol is, sal hy voortgaan om sy troefkaart, die gevreesde kapbyltjie, te gebruik (fig. 29, *GV* no. 189: 93 - 94). Laastens, wanneer die kapbyltjie ook onsuksesvol blyk te wees en wanneer die tweeveg op sy intensste is, sal Grensvegter die Kubaan te lyf gaan en hom met sy kaal hande doodmaak (fig. 30, *GV* no. 277: 80).

Hierdie klimaks in die *Grensvegter*-verhale, waar Rocco homself fisies as die vyand se meerdere bewys deur hom met sy kaal hande dood te maak, is volgens my die interessantste ontwikkeling in Grensvegter se gebruik van wapens, want dit plaas hom fisies in 'n fallosentriese sfeer. Bogenoemde argument word ondersteun deur die deurlopende gebruik van die woorde “lank” en “groot” om Grensvegter se fisiese gestalte te dramatiseer:

[...] van ons manne het 'n lang blanke in die omgewing gesien en hom agterna gesit, maar hy het weggekrom (GV no. 257, 29).

'n Vreemde man ... lank ... met 'n vreemde uniform (GV no. 225, 21).

Hy kom nie verder nie, want in die deur verskyn 'n lang blonde vreemdeling (GV no. 229, 81).

Groot brawe man ... 'n Held onder helde! (Grensvegter no. 244, 97).

Hau! [...] Jy is die Groot Vegter ... Grensvegter! Bhuzi en jy is vriende... (GV no. 225, 45).

Gevolglik kan daar geargumenteer word dat die gebruik van terme soos “lank” en “groot” definitiewe falliese konnotasies het en omdat dit in die konteks van die verhaal



HY SKREE...ANGSVOL...TERMYL DIE ROTSE VER. SKREE EN SKREE DAT SY RUSSIESE STEM ONDER HOM NADER BLITS... DIE AFRIKAANSE LUG BESMET...



HY BLY DOER BO STAAN, ROCCO DE WET. HY BLY AFKYK, MINUTE LANK, EN HY WEEET DIE MAN IS DOOD.

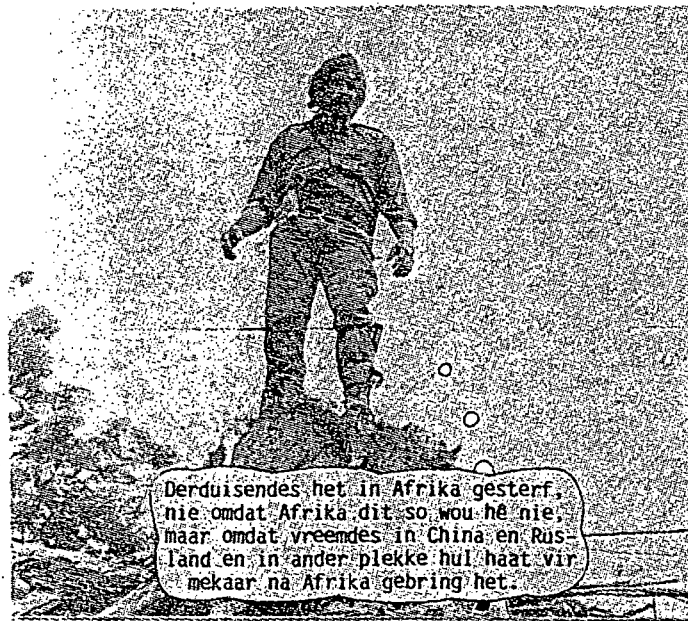


Figuur 30

aangewend word om Grensvegter se fisiese meerderwaardigheid te beklemtoon, dra hierdie terme daartoe by om hom as falliese gestalte te vestig.

Rocco se status as falliese gestalte word verder beklemtoon deurdat hy as fallies-potente karakter teenoor 'n fallies-impotente karakter geplaas word. Wanneer die Kubane vir Klara Sruwig in figuur 18 op die strand vind, is hulle masjiengewere na onder gerig en kan in 'n fallosetriese konteks as onaktiewe en impotente fallusse gelees word. Wanneer daar egter na Rocco in figure 21-23, 25 en 26 gekyk word, is die geweerloop altyd regop of skuins na bo gerig. Hierdeur word hy as gevaarlike en potente karakter uitgebeeld. In figuur 28 word Rocco se potensie verder beklemtoon; wanneer hy sy kapbyltjie gooi, word sy aktiewe falliese potensie gekontrasteer met die passiwiteit van die Kubaan.

Bogenoemde interpretasie van Grensvegter as falliese gestalte word nogmaals beklemtoon deur die progressie in Rocco se groei in fisiese gestalte. Wanneer Grensvegter in Angola arriveer sal hy altyd gehurk of bukkend deur die bos beweeg (fig 21 en 23), maar namate die verhaal ontwikkel, begin hy meer regop beweeg, totdat hy, wanneer die verhaal sy klimaks met die tweegeveg bereik, ten volle regop staan. Hier sal hy gewoonlik agter 'n bos uitspring, die vyand te lyf gaan, verslaan en sodoende sy



Figuur 31

fisiese meerwaardigheid bewys.¹⁰

Hierdie toneel eindig altyd met 'n voorstelling van Rocco de Wet wat staan oor die lyk van sy vyand, sy seëvierende falliese gestalte¹¹ afgeëts teen die lug (fig. 31, *GV* no. 277: 81). Deur die konstante fallosentriese verwysings van wapens, die manier waarop die implimentering van hierdie wapens 'n progressie toon, tot by die verhaal se klimaks met die tweegeveg en die verwysing na 'n ontwikkeling in die protagonis se fisiese gestalte, word Grensvegter deur verhalende elemente tot falliese ikoon omskep.¹²

Soos ek vervolgens gaan argumenteer, sal hierdie inkarnasie van Grensvegter as falliese ikoon nie moontlik gewees het indien dit nie vir die belangrike rol wat vroue in hierdie verhale vervul het, was nie.

10 The film suggests it was [...] physical height that was the key sign of [...] greatness - a trait that can be read as [...] an index of biological superiority in the realm of nature. The film's semiotic project is to guide the spectator's reading of this sign - apparently validating the index (physical stature) but actually transforming the icon (looking like a phallus) and the symbol (the cultural coding of size) into natural indices of moral superiority.

The reading of physical stature ("growing tall") as an index of moral strength and as a dynamic of patriarchal power is developed primarily through three visual codes that are also verbally identified in the dialogue and dramatized in the narrative: standing up vs. lying or sitting down, untangling oneself into a visual "erection", and measuring all doubles and antagonists to see who is "the bigger of the two" (Kinder, 1986:31).

11 [The film] uses a tall lean figure who grows fully erect as he naturally becomes a natural giant before our very eyes. [The film] ends with this lone phallic figure being acknowledged by an enthusiastic crowd ... (Kinder, 1986:29).

12 Die fallosentriese verwysings van wapens suggereer verder 'n homoseksuele subteks in die *Grensvegter*-verhale. Die klimaks wat in fig. 27 bereik word, word voorafgegaan deur vyf aksiebelaaide bladsye waarin die Kubaan en Rocco mekaar met messe toetake. Die falliese interaksie tussen Rocco de Wet en die vyand sal altyd man teenoor man wees en byna nooit man teenoor vrou nie. Man teenoor vrou konfrontasie vind altyd plaas tussen die vroulike slagoffer en die vyand. 'n Homoseksuele subteks word verder beklemtoon deur Rocco de Wet se voornaam en voorkoms. Die naam "Rocco" is nie 'n tipiese wit Afrikaanse of "boere"-naam nie en suggereer verfyndheid en vroulikheid eerder as stereotipiese manlikheid. Hierdie suggestie word ook deur Rocco se haarstyl versterk. 'n Tipiese grensvegter sal kort hare en 'n stoppelbaard eerder as lang blonde krulle en 'n snor dra.



Figuur 32

Een van die opvallendste en mees problematiese voorstellings van vroulike geslagsidentiteit in die Grensvegter-verhale is die objektivering van die vroulike protagonis, nie alleen as seksuele wese nie, maar ook as besitting. As voorbeeld kan daar na Grensvegter no. 244 gekyk word. Die verhaal begin met die volgende teks:

Vêr noord in Suidwes is 'n diamantmyn. Op vernuftige wyse het 'n groep Kubane hier geland en daarin geslaag om 'n ryk oes aan diamante te buit. Susan Riekert, dogter van die eienaar, word saamgevat as gevangene.

Hierna ontbied Mnr. Riekert onmiddelik die owerhede se hulp:

Ja, dis Riekert hier ... van Namibiamyn. Hulle was hier ... Kubane ... het my diamante gesteel. My dogter is weg ...

Aan die einde van die verhaal peins Rocco oor die suksesvolle manier waarop sy sending afgehandel is:

Hy's dood. Die hele geselskap is uitgewis. Die diamante en Susan is veilig. My taak is afgehandel.

Wat hier van belang is, is dat daar deurgaans eers na die diamante en dan na Susan Riekert verwys word. Sodoende word Susan Riekert nie alleen as die eiendom of besitting van die patriarg uitgebeeld nie, maar ook as 'n minderwaardige aardse besitting.

Nog 'n algemene voorstelling van Grensvegter se mede-hoofkarakter is die vroulike slagoffer wat deur Rocco de Wet uit die kloue van die vyand gered moet word. Elke verhaal bevat verskeie tonele waarin hierdie karakter mishandel en aan verskillende vorms van geweld onderwerp word (fig. 32, *GV* no.186: 26). Verder word sy as totaal hulpeloos en vreesbevang uitgebeeld:



Figuur 33

Hulle stap naby Susan Riekert verby. Sy skuil soos 'n beangste hasie' ...

Sodoende word sy gevestig as 'n passiewe karakter; glad nie daartoe in staat om haar self te laat geld nie, totaal aan die genade van die vyand oorgelaat en haar enigste moontlike hoop op redding bly die manlike protagonis (fig. 33, *GV* no. 225: voorblad). Sy neem feitlik nooit 'n dominerende rol in nie. Dit gebeur baie selde dat sy die vyand uitoorlê of oorweldig. Wanneer dit wél gebeur is hierdie verwisseling van magsrolle van korte duur; haar poging tot bemagtiging word as 'n totale mislukking uitgebeeld. In figuur 34 sien ons hoe die vroulike protagonis 'n dominerende posisie teenoor die antagonis inneem, maar die rolle word baie gou weer verwissel (fig 34, *GV* no. 225:89). Die verteller verduidelik dat sy wel 'n vuurwapen kan hanteer, maar dat "hierdie soort lewe", oftewel die lewe van 'n dominerende en gevolmagtigde karakter, vir haar vreemd bly. Wat dus hier impliseer word, is dat die vroulike protagonis die fallus mag hanteer, maar nie kan gebruik of manipuleer nie. Gelukkig storm Grensvegter die vertrek twee bladsye later binne en steek die Kubaan met 'n dolk in die hart.

Hierdeur word die passiewe vroulike karakter se onderdanigheid aan die manlike protagonis se vertoon van falliese mag beklemtoon en sodoende word patriargale falliese logika herbevestig (fig. 33).

Dieselfde falliese logika word deur die rol van die vroulike protagonis as aktiewe militêre karakter bevestig. Soos daar vroër genoem is, maak die *Grensvegter*-verhale gereeld gebruik van 'n vroulike karakter wat die vyandelike magte as spioen infiltrer en sodoende vir Grensvegter help om die vyandelike basis te vernietig.



Figuur 34

In sekere opsigte kan sy wel gelees word as 'n positiewe karakter - danksy háár deelname verkry Grensvegter die nodige informasie om die vyandelike basis te vernietig. Wanneer sy saam met Rocco die terugtog na die Namibiese grens aanpak doen sy dit as medesoldaat en nie as hulpelose slagoffer nie.

Tóg bly haar aktiwiteite in 'n militêre hoedanigheid problematies omdat sy altyd 'n onderdanige en mindere rol vervul. Sy neem nooit aktief deel aan die vernietiging van die vyandelike basis nie. Alhoewel sy meestal gewapen is sal sy feitlik nooit die pistool of masjiengeweer wat sy hanteer gebruik nie. Dis altyd Grensvegter wat die vyand doodskiet, doodsteek of met sy gevreesde kapbyltjie doodgooi. In hierdie opsig toon sy sterk ooreenkomste met die vrou-as-slagoffer karakter; sy mag die fallus hanteer, maar in haar hande sal dit altyd 'n passiewe objek bly. Sy is dus nooit fallies dominant nie, maar eerder 'n karakter wat die falliese logika van die patriargale protagonis ondersteun.

Dit is juis hierdie laaste aspek wat die rol van vroue in die *Grensvegter*-verhale uiters problematies maak. Deurdát vroue as die manlike protagonis se fisiese en geestelike mindere uitgebeeld word en omdat sy altyd 'n passiewe rol teenoor Grensvegter inneem, sorg sy dat die protagonis as patriarg bemagtig word.

Because the phallus as patriarchal force cannot exist in a void that speaks only power, it has depended on a putatively weaker feminine "lack" to give it meaning and justification (Boozer, 1992:175).

Indien die *Grensvegter*-verhale van hoegenaamd geen vroulike karakters gebruik gemaak het nie, kan daar selfs geargumenteer word dat Grensvegter, as die beliggaming van falliese patriargie, totaal ontnem sou word van sy status as falliese ikoon.



Figuur 35

DIE SWART MANLIKE HELD; *SUPERMASK*

Swart fotoverhale in Suid-Afrika

Indien daar gekyk word na die verskeie uitgewers wat by die publikasie van Suid-Afrikaanse fotoverhale betrokke was en die groot hoeveelheid titels wat by hierdie uitgewers verskyn het, is dit merkwaardig hoe min publikasies uitsluitlik van swart akteurs en karakters gebruik gemaak het en hoofsaaklik op 'n swart leserskap gerig was.

Alhoewel swart fotoverhale so 'n klein persentasie van hierdie industrie beslaan, was hulle van die heel eerstes wat hulle verskyning in Suid-Afrika gemaak het. *True* is die titel van die vroegste swart fotoverhaal en is in Maart 1962 deur Community Publikasies in Kaapstad gepubliseer (fig.35, *True*, Augustus 1963: voorblad). In Mei 1964 het die publikasie se titel van *True* na *True Africa* verander en het tot en met die publikasie se staking in Februarie 1969 onder hierdie titel verskyn (fig. 36, *True Africa*, April 1964: voorblad). Hierdie publikasies was in 'n groot formaat van 400 by 240 mm uitgegee en daar is gewoonlik twee afsonderlike verhale in elke uitgawe gepubliseer. Die bladuitleg, grafiese versorging en kwaliteit van die drukwerk was van só 'n buitengewone hoë gehalte dat hierdie publikasie werklik as een van die juwele van die Suid-Afrikaanse fotoverhaal-industrie in Suid-Afrika uitstaan. Die publikasie se bekendste karakter was ongetwyfeld *Samson the Lionheart*, 'n verhaal wat gebaseer is op die bekende *Tarzan*-films. Ander bekende karakters en verhale uit hierdie publikasie is *Battler Ben*, *Bulldog Lawson*, *Chunkie Charlie*, *Sheba (She)* en die opperskurke *Devil Bat*, *The Big Brain* en *The Death Hand*. Alhoewel *True Africa* gebruik maak van populêre genres afkomstig uit

TRUE

22
APRIL
1964

Price 10c

REAL-LIFE STORIES
ALL IN PICTURES

AFRICA



**SAMSON
THE
LIONHEART**
IN A DEATH
STRUGGLE!
THE BIG BRAIN
WINS AGAIN!

Also **COMPLETE STORY**



A MAN FIGHTS ALONE!

Figuur 36

'n westerse tradisie en kultuur, word daar, deur gereeld gebruik te maak van spesifieke verwysings na Suid-Afrikaanse swart kultuur, 'n eiesoortige swart identiteit en perspektief aan hierdie publikasies gegee (fig.37, *True Africa*, Mei 1966: 43).

Kort voor *Community Publications* se staking van *True Africa* het nog 'n uitgewer, *Legion Publications* in Durban, by die publikasie van swart fotoverhale betrokke geraak. *Chunkie* en *She*, wat teen die einde van 1968 verskyn het, was Legion Publikasies se eerste titels en het gebruik gemaak van dieselfde akteurs wat voorheen die rolle van Chunkie Charlie en Sheba in *True Africa* vertolk het. Omdat hierdie publikasies 'n direkte voortsetting was van die verhale wat voorheen in *True Africa* verskyn het, is dit hoogs waarskynlik dat dieselfde mense betrokke by *True Africa* ook vir die produksie van Legion Publikasies se fotoverhale verantwoordelik was. Dat hierdie fotoverhale, wat in die meer populêre kleiner formaat van 140 by 200 mm verskyn het, hoofsaaklik onder 'n swart leserskap populêr was, is duidelik te sien in die maandelikse inskrywings tot die *Chunkie* en *She Club*.

'n Derde titel, *Supermask*, is in April 1973 deur *Legion Publications* vrygestel. Teen die einde van 1975 het Group Publication in Durban al drie bogenoemde titels by Legion publikasies oorgeneem en het dadelik 'n nuwe swart fotoverhaal, *Fury*, vrygestel. Die *Fury*-reeks is gebaseer op die hardgebakte en gewelddadige *bad cop* aksie-genre wat gedurende die laat sewentigs baie gewild was. Die verhale is veronderstel om in Chicago, Amerika, af te speel en daar is hoegenaamd geen verwysing na swart kultuur of 'n Suid-

BATTLER BEN:

MURDER FOR MUTI

CHAPTER 1

A YOUNG WOMAN, MOLLY DUBE, HAS BEEN BRUTALLY MURDERED IN A HUT IN THE VALLEY OF PLENTY. HER LEFT ARM HAS BEEN CHOPPED OFF AND IS MISSING.

SOON A POLICE SERGEANT AND BATTLER BEN ARE ON THE MURDER SCENE.



We had a similar case here some months ago... a youngster was killed and had a leg removed...

To me it sounds like murder for witchcraft. This sort of barbarism must be stamped out thoroughly.

ALTHOUGH THE GIRL HAS BEEN DEAD FOR SOME HOURS, THERE IS STILL A LOOK OF SHEER HORROR ON HER FACE...



How terrified she must have been!

BUT THERE ISN'T A TRACE OF A CLUE IN THE HUT.



This killer knows his job... and he's ruthless!



I knew Molly well. She had no enemies. She was popular in the village...

This murderer. MUST be found.

Figuur 37

Afrikaanse konteks nie¹³. *Fury* is na die veertiende uitgawe gestaak. Ook Group Publication se ander swart titels, *Chunkie*, *She* en *Supermask*, is teen Augustus 1976 gestaak.

Na 'n stilte van amper twee jaar het daar teen Maart 1978 'n nuwe swart fotoverhaal, *Son of Samson*, by *Impala Publications* in Johannesburg verskyn. Omdat daar soveel ooreenkomste tussen *Supermask* en *Son of Samson* is, was hierdie publikasies waarskynlik deur die selfde skeppers geproduseer. Nie alleen maak beide titels van dieselfde akteur gebruik nie, maar die hoofkarakters het byna identiese kostuums en fisiese voorkomste. Beide karakters het dubbele identiteite (die naam van *Supermask* se alter-ego is Sam Martin en *Son of Samson* s'n is Ken Gumpo) van joernaliste wat inderwaarheid misdaad-bevegtende superhelde is. *Son of Samson* maak verdere verwysings na karakters uit die swart fotoverhaal-geskiedenis; in *Son of Samson* nommer een word daar verduidelik dat hierdie Samson die seun van *Samson the Lionheart* is, wat tydens die segtigerjare in *True Africa* verskyn het. Ook Samson van *Samson the Lionheart* het in 1967 sy bekende Tarzan-kostuum vir 'n meer byderwetse, gemantelde superheld-kostuum (soos die van *Supermask* en *Son of Samson*) verruil. Na die tiende uitgawe word *Son of Samson* met 'n nuwe titel, *Fearless Fang*, in 'n publikasie genaamd *African Film* opgeneem. Die eerste uitgawe van *African Film* het in Desember 1978 verskyn en die publikasie is na die vyftiende uitgawe in Maart 1979 gestaak.

13 Dat die *Fury*-reeks nie werklik 'n swart perspektief reflekteer nie kan waarskynlik toegeskryf word aan die feit dat hierdie titel Group Publication (wat hoofsaaklik wit fotoverhale gepubliseer het) se eerste en enigste poging tot die publikasie van 'n swart fotoverhaal was, nadat hulle Legioen Publikasies se drie swart titels oorgeneem het.

African Film was waarskynlik die laaste outentieke swart fotoverhaal-publikasie; gedurende die tagtigs is die meeste fotoverhale oorgeneem deur Republikeinse Pers wat hul meestal toegespits het op die publikasie van wit fotoverhale. In die vroeë negentigs publiseer Republikeinse Pers 'n fotoverhaal getiteld *True Africa*, wat 'n blatante uitbuiting van Community Publications se *True Africa* van die jare sestig is. Alhoewel die weergawe van *True Africa* in die negentigerjare uitsluitlik van swart akteurs gebruik maak, reflekteer hierdie verhale geensins 'n swart perspektief nie, maar eerder tipiese wit perspektiewe en senarios vermom met swart akteurs en karakters.

Blaxploitation

Daar kan geargumenteer word dat Suid-Afrikaanse swart fotoverhale, wat hul hoogtepunt in die middel sewentigerjare bereik het, deur Amerikaanse swart aksie-films en die *Blaxploitation* beweging van die vroeë sewentigerjare geïnspireer is:

From time to time a certain type of film will score with such popularity that a whole wave of imitations and sequels will be spawned, leaving film historians with a genuine genre to look back upon. [] ... one of the finest products of the 1970s must be the black action picture.

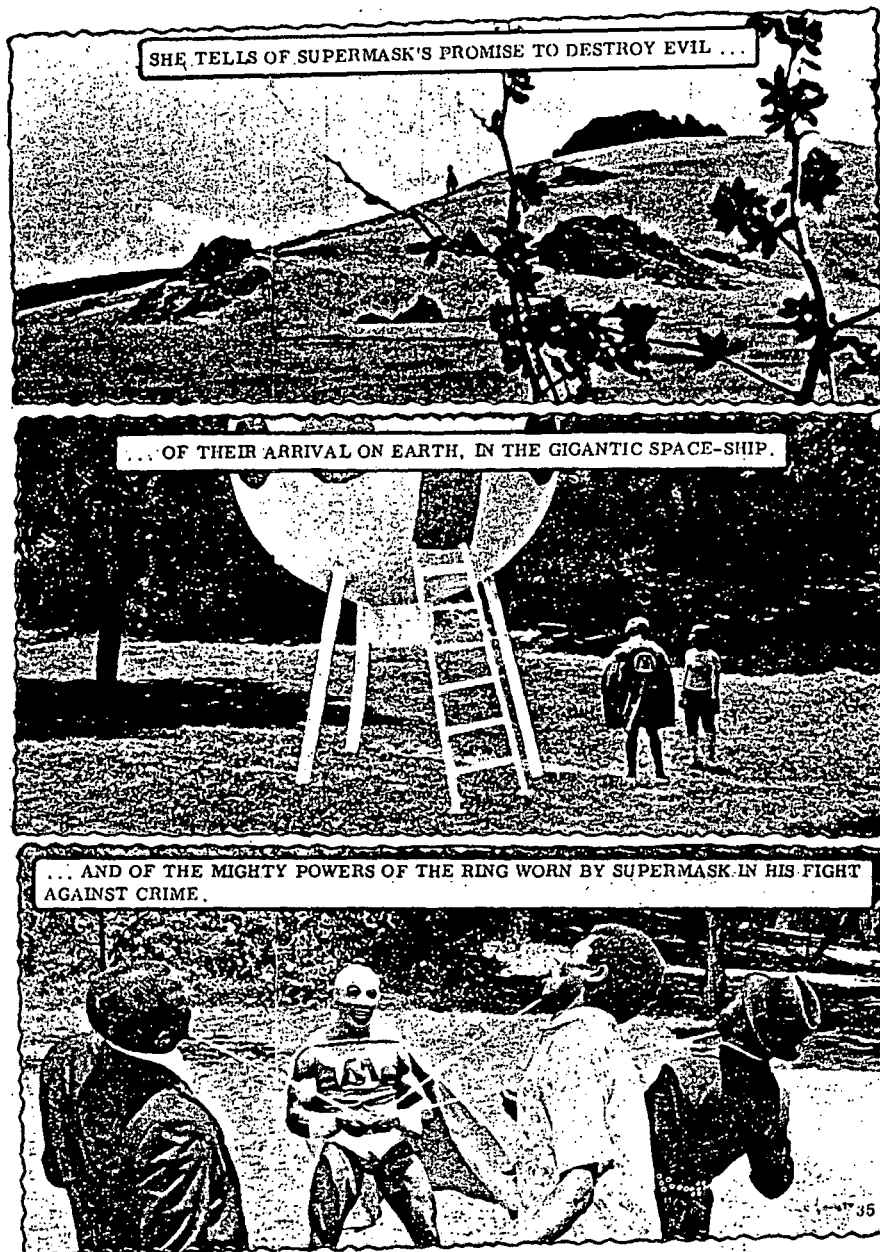
In retrospect, it's easy to see how the image of blacks would remain clichéd. Those with any power over the films that were made in the industry were white males. But within the studios, there were producers and directors working in the low-budget end of the market who were adept at spotting trends. The growth of the Civil Rights and the Black Pride movements in the Sixties and Seventies was to provide them with an ideal new tag upon which to hang their low-budget exploitative fare. Blaxploitation was born [...] The way was paved by films that

ruthlessly exploited black themes and talents, rather than accurately reflecting or benefiting from a black perspective. Although these films were ostensibly about black issues, they mostly came from a white perspective (Ross, 1993: 112-113).

Ooglopend is daar heelwat ooreenkomste tussen *Blaxploitation* en Suid-Afrikaanse swart fotoverhale. Soos *Blaxploitation* maak swart fotoverhale ook gebruik van swart temas en *issues*, om aan 'n populêre genre vanuit 'n wit tradisie 'n swart perspektief te gee. Uit die aard van die politieke klimaat word die laat sestiger- en vroeë sewentigerjare in Suid-Afrika (selfs meer as in Amerika) deur die onderdrukking van swartes en die opkoms van 'n swart bevrydingsdiskoers gekenmerk. Daar is tog 'n belangrike verskil tussen Suid-Afrika en die V.S.A. Waar Hollywood en *Blaxploitation* swart perspektiewe uitbuit om *low-budget* films vanuit 'n aksie-genre te bemark, wil ek argumenteer dat Suid-Afrikaanse swart fotoverhale populêre genres vanuit 'n wit kulturele agtergrond uitbuit om 'n swart identiteit en perspektief daar te stel.

Blaxploitation maak doelbewus van swart én wit akteurs gebruik om sekere aspekte van swart/wit verhoudings en spanninge uit te buit. Deur swart protagoniste teenoor wit antagonistte te stel, het Amerikaanse filmmakers 'n nuwe benadering tot 'n bekende genre gebruik om aksie-films aan 'n wye spektrum rasse-groepe te bemark.

Swart fotoverhale in Suid-Afrika verskil duidelik hiermee deurdat daar feitlik nooit wit akteurs en karakters gebruik word nie. Word die politieke agtergrond van Suid-Afrika in die sewentigerjare in ag geneem, is dit hoogs onwaarskynlik dat die Apartheid-regime



Figuur 38

(met 'n sensuurraad bekend vir hul intolerante houding teenoor die vryheid van spraak) enigsins 'n publikasie sou toelaat waarin die swart protagonis 'n wit antagonis uitdaag en verslaan. Deur 'n spesifieke swart fotoverhaal-titel op 'n meer uitgebreide vlak te bespreek en ondersoek, gaan ek kyk na die manier waarop die swart fotoverhaal wél 'n swart perspektief en identiteit reflekteer. Hierdeur wil ek nie alleen my argument (dat die swart fotoverhaal populêre genres uit 'n wit kultrele agtergrond uitbuit om 'n swart perspektief daar te stel) bewys nie, maar ook kyk tot watter mate hierdie publikasies as komponent van 'n bevrydende diskoers funksioneer.

Supermask

Die *Supermask*-verhale is bo alle twyfel deur die bekende Amerikaanse strip *Superman* geïnspireer. Soos *Superman* se Clark Kent het *Supermask* se protagonis ook 'n dubbele identiteit. As die joernalis by The Herald kom Sam Martin gou in aanraking met die ergste skurke en maak van elke geleentheid gebruik om die geheime identiteit van sy misdaad-bevegtende alter-ego, Supermask, aan te neem. In *Supermask* nommer 2 (fig. 38, *Supermask* [voortaan *SM*] no.2: 35) word daar aan die leser vertel dat Supermask van 'n ander planeet afkomstig is en onder andere oor 'n spesiale wapen, *the Ring of many powers*, beskik. Hierdie wapen kan 'n dodelike straal (*the death ray*) uitskiet wat enige vyand kan doodslaan. Verder stel die ring hom in staat om, wanneer hy dit vryf, blitsvinnig van Sam Martin na Supermask te verander en dadelik na enige bestemming van sy keuse te verplaas word. Daarbenewens beskik Supermask oor ontsaglike fisiese krag wat hy, tesame met die kragte van die ring, inspan in sy stryd teen alle bose magte



Figuur 39

en vorms van misdaad. Uit 'n advertensie wat op een van die uitgawes se agterblaaie verskyn (waarin Supermask op 'n baie oortuigende manier presies verduidelik hoe jy vir sy vriendskap kan kwalifiseer) is dit duidelik dat Supermask laasgenoemde taak ter harte neem (fig. 39, *SM* no. 14: agterblad).

Alhoewel Supermask as karakter baie sterk ooreenkomste met *Superman* toon, is die stories in *Supermask* nie beperk tot 'n spesifieke patroon of raamwerk waarop die verhaallyn gebaseer is nie. Buiten die verhaallyn wat gereeld verander, word daar ook van 'n verskeidenheid populêre genres en subgenres in die *Supermask*-fotoverhale gebruik gemaak. Ek gaan kortliks na die mees algemene genres in die *Supermask*-fotoverhale kyk deur sommige van die verhale in breë trekke te bespreek

Wetenskapfiksie is die genre wat die algemeenste in *Supermask* gebruik word, waarskynlik omdat dit deur *Superman* geïnspireer is, wat self ook tot die wetenskapfiksie-genre behoort. As tipiese weergawe van die wetenskapfiksie-genre kan daar gekyk word na *Supermask* nommer drie waarin Sam Martin, alias Supermask, opdrag kry om 'n artikel oor die Bogama-stam op die verlate eiland van Bogama te skryf. Kort hierna bevind Supermask en sy joernalis-vriendin, Senta, hulself in die magtige ruimteskip, op pad na die eiland van Bogama aan die verste uithoek van die aarde. Nadat hulle langs 'n vulkaan op die eiland van Bogama geland het, word Supermask en Senta deur vreemde gemaskerde mans (die Bogamas) gevange geneem en na die middel van 'n verlate vulkaankrater geneem en aan 'n groot rots vasgebind. Die Bogama-koningin maak haar verskyning en verduidelik dat sy vir Supermask aan die *Bogama Test of Strength* gaan onderwerp. Nadat die Bogama-koningin en haar manlike onderdane die oer-oue

THEN THERE IS A BRIGHT FLASH AND THE RAY OF DEATH BLASTS OUT FROM THE RING... AND THE QUEEN DIES IN THAT SAME INSTANT.



Figuur 40

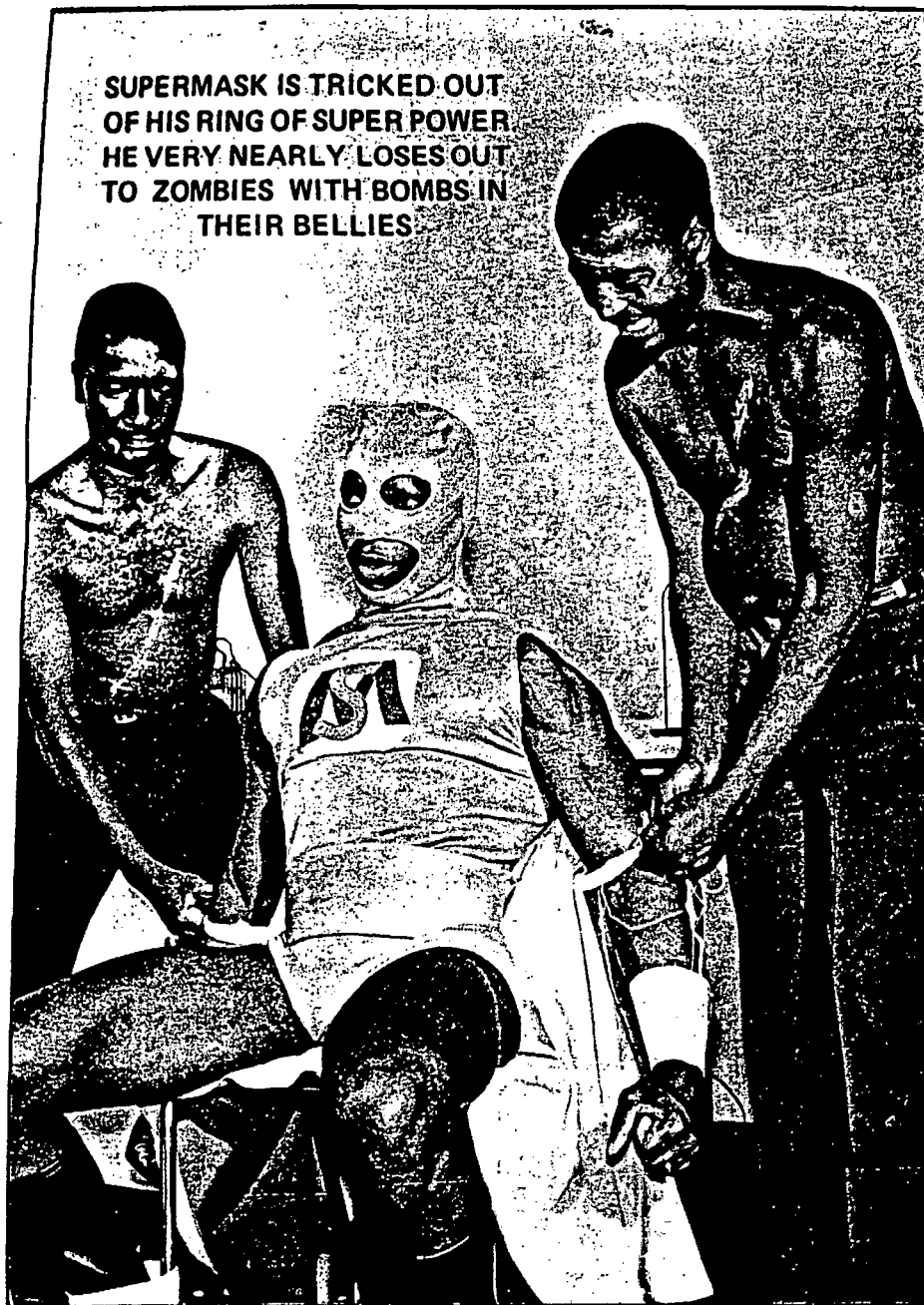
AND IT IS THEN THAT SUPERMASK REALISES FOR SURE THAT THE DEATHS OF THE BOGAMAS WILL NOT BE FORGOTTEN ... OR FORGIVEN ... SOMETHING IN THE BOWELS OF THIS VOLCANO IS MIGHTY ANGRY ... SOMEONE WILL HAVE TO ANSWER FOR WHAT HAS HAPPENED AND THAT SOMEONE IS SUPERMASK ...



Figuur 41

Bogama-danse uitgevoer het, tree die koningin vorentoe en begin die magtelose Supermask met 'n skerp mes martel. Net toe die koningin gereed maak om een van Supermask se ledemate af te sny, sien sy die pragtige (en dodelike) ring aan Supermask se vinger. Terwyl die nuuskierige koningin die indrukwekkende ring van naderby beskou, vryf sy per ongeluk daaraan en word deur die *ray of death* doodgeslaan (fig. 40, *SM* no. 3: 72). Die verwoede Bogamas storm vorentoe om hul koningin se dood te wreek en in die proses word Supermask bevry, deurdat die tou waarmee hy vasgebind is in die warboel raakgesny word. Nadat Supermask al die Bogamas in 'n kortstondige geveg doodgeslaan het, verwyder hy die maskers van hulle gesigte, om baie vreemde gesiglose wesens te ontbloot. Nie Supermask of Senta kan 'n verklaring vir die vreemde wesens se gesiglose voorkoms gee nie, maar besluit dat dit waarskynlik, iets met die vulkaan-god te doen het. Wanneer hulle na die ruimteskip terugkeer begin die aarde op 'n onheilspellende manier onder hulle voete skud. Al wat nodig was om Supermask te laat besef dat die vyand nie verslaan is nie en sy probleme vër van opgelos is (fig.41, *SM* no. 3:97).

Die “waansinnige wetenskaplike” is nog 'n populêre variasie op die wetenskapfiksie-genre. In *Supermask* nommer twee maak die lesers kennis met die bose professor Dobo, wat beheer oor die wêreld wil verkry deur gebruik te maak van sy gevaarlike zombie-bomme (zombies met afstandbeheerde bomme in hul buike), waaraan hy reeds jare lank werk. Die professor vind uit van Supermask se magtige ring, besluit dat hy dit moet hê en ontvoer Supermask se vriendin Zara as losprys. Nadat Supermask by die bose professor se laboratorium opdaag om Zara vir die ring te verruil, word hy deur die professor, wat dreig om 'n dodelike gifstof in Zara se brein te spuit, gedwing om homself oor te gee en



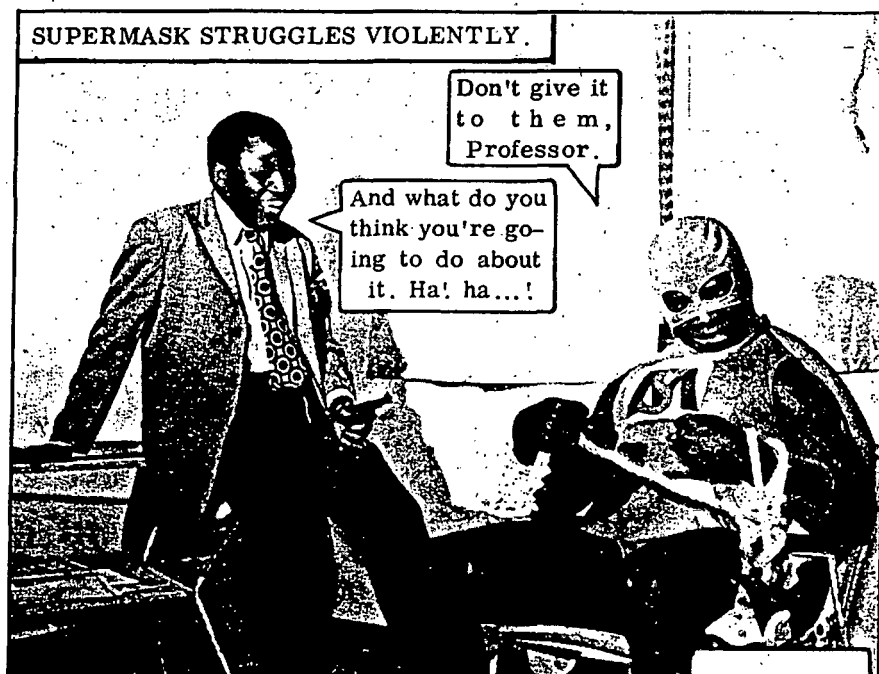
Figuur 42

word hy vasgebind (fig. 42, *SM* no. 2: 2). Later word Supermask per ongeluk deur die zombies bevry en nadat hy van die zombies ontslae geraak het, verslaan hy die professor, kry sy ring terug en neem Zara na veiligheid. Die verhaal eindig met die professor wat deur sy eie zombie-bomme vernietig word.

Die verhaallyn in Supermask nommer nege is weer op die spioenasieriller-genre gebaseer. In die openingstoneel maak ons kennis met die briljante Professor Maroka wat aan sy nuutste uitvindsel, 'n wapen genaamd *the death ray*, werk. In die daaropvolgende toneel word Lindi Maroka, die professor se dogter, tydens 'n uitstappie na die strand deur Maria Semphane, leier van die *Uniworld Terrorist Organisation*, en haar twee helpers, Mamba en Fang, ontvoer; klaarblyklik om as losprys vir Professor Maroka se *death ray* gebruik te word. Na heelwat tipiese spioenasie-intriges, waarin Supermask daarin slaag om die meeste van die skurke met sy kaal hande dood te maak (fig. 43, *SM* no. 9: 70), word Supermask (deurdadig Mamba dreig om Lindi dood te skiet) verplig om homself oor te gee. Hierna gaan die skurke voort om die professor op verskeie maniere uit sy geheime wapen te boelie en eers wanneer Maria dreig om Lindi se oor af te sny, stem hy tot hulle vereistes in. Supermask, wat op 'n stoel vasgemaak sit, is deurentyd heeltemal magteloos en verplig om toe te kyk (fig. 44, *SM* no. 9: 82). Maria, die professor en sy dogter vertrek na een of ander onbekende internasionale bestemming, en Supermask word agtergelaat om deur Mamba doodgemaak te word. Wanneer die dood Supermask in die gesig staar, skraap hy klaarblyklik genoeg krag bymekaar om los te breek en Mamba dood te slaan. Hy hardloop buitentoe, net betyds om te keer dat die bose Maria met Lindi en die professor wegry. In 'n laaste dramatiese poging om Maria te vang, werp hy homself voor haar voertuig in, maar sy ry bo-oor hom en ontsnap. Die verhaal eindig met Supermask



Figuur 43



Figuur 44

wat dink: *Let's hope that's the last we shall ever see of the evil Maria Semphane.*

Supermask nommer ses¹⁴ (fig. 45, *SM* no. 6: voorblad), met die subtitel *The Sex Killer*, maak weer van die *slasher*-subgenre¹⁵ van die *horror*-film gebruik. Die verhaal begin met 'n toneel waarin 'n meisie in haar woonstel ontspan. 'n Donker en dreigende manlike figuur, met 'n enorme panga in die hand, sluip die woonstel binne, slaan die meisie bewusteloos, skeur haar bloes oop en gaan vervolgens voort om haar met die panga op 'n grafies eksplisiete wyse dood te kap (fig. 46, *SM* no. 6:14). Sam Martin (*Supermask*) word deur die polisie se *murder squad* ontbied en gevra om met die ondersoek te help. Nadat die meisie se liggaam sorgvuldig ondersoek is, besluit *Supermask* en die inspekteur dat die meisie deur 'n professionele moordenaar gedood is, wat weet hoe om sy wapen te gebruik (*... it's a professional cutting job. Umm ... A butcher...? No ... I don't think so.*) Terwyl *Supermask* in die volgende toneel die moord met sy mede-joernalis, Claire Donnel, bespreek verander die toneel na 'n laboratorium waar 'n wetenskaplike in 'n wit kleed 'n ondraaglike drang kry wat verlig moet word. Die wetenskaplike (wat ons nou beseft die moordenaar is) bring 'n panga te voorskyn waarmee hy op 'n liefdevolle manier begin praat:

Ahh! My beauty ...! You and I shall find another victim or perhaps victims. Together we will rid the city of these depraved females ... so that other men will not lust for their sinful bodies .. Come, my friend ... we must go ... GO AND KILL!

14 Hierdie uitgawe is deur die sensuurraad verban, waarskynlik vanweë die kombinasie van die sterk seksuele inslag en eksplisiete uitbeeldings van geweld in die verhaal.

15 In the slasher subgenre of the horror film, the male psychopath transforms woman's entire body into a bleeding wound [...] (Creed, 1990:134).

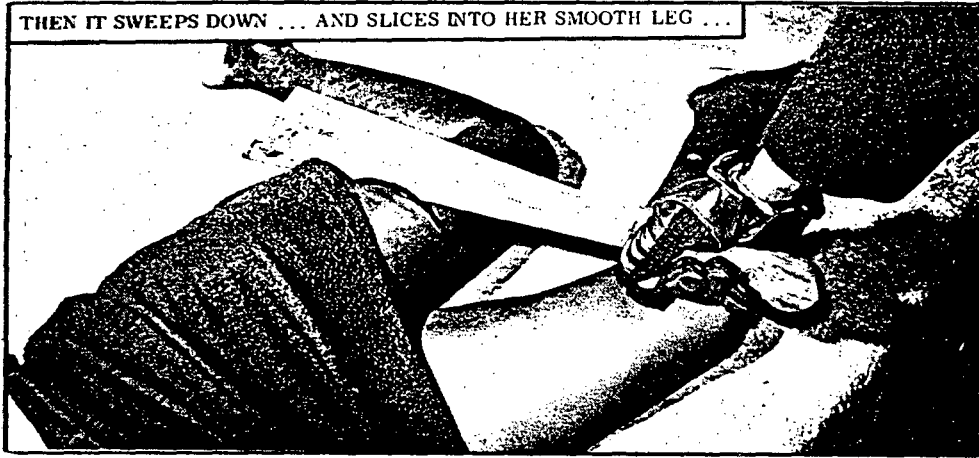


Figuur 45

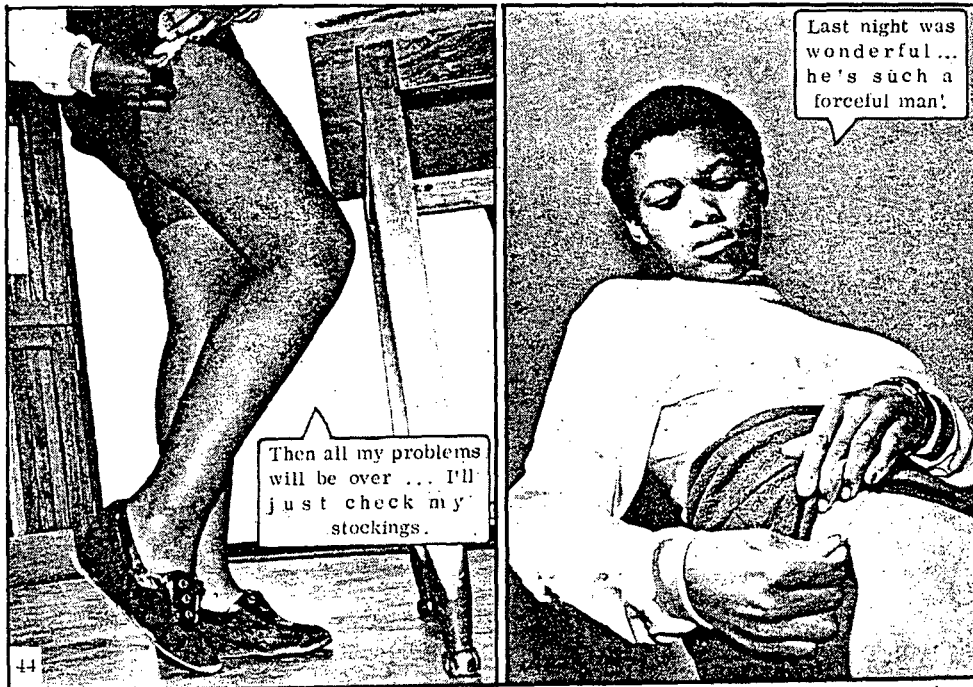
Hierna verskuif die toneel na 'n meisie wat laat op kantoor werk. Die meisie dink deurentyd aan haar minnaar, wat, tesame met die visueel-prikkelend voorstellings van haar, sterk seksuele inslag aan die toneel gee (fig. 47, *SM* no. 6:44). Soos daar verwag kan word, daag die moordenaar op die toneel op en vermoor die meisie op dieselfde gewelddadige wyse as sy vorige slagoffer (fig. 48, *SM* no. 6:53). Wanneer Supermask kort hierna van die moord uitvind, besluit hy om hom na Claire Donnel se woonstel te haas om seker te maak dat sy nog veilig is. Die moordenaar, nou duidelik 'n reeksmoordenaar, daag heel "toevallig" by Claire Donnel se woonstel op, breek by die voordeur in terwyl sy in die bad is en verras haar wanneer sy onraad merk. Daar word verander na 'n toneel waar Supermask in die woonstelblok se gang afhardloop, Claire om hulp hoor skree en by die voordeur inbars, net betyds om te keer dat die moordenaar Claire met sy panga verminsk. Na 'n kortstondige geveg, waarin Supermask so 'n paar keer met die panga bygekom word, slaag hy daarin om die skurk met sy ring se dodelike *death ray* dood te maak.

***Supermask* en swart identiteit in Suid-Afrika**

Alhoewel daar geen vaste patroon in die *Supermask*-verhaallyne is nie, kan daar uit die bogenoemde voorbeelde afgelei word dat daar elemente is wat gereeld voorkom en beskryf kan word as 'n poging deur swart fotoverhale om van sekere clichés in wit fotoverhale weg te beweeg. Omdat bogenoemde elemente soveel aspekte van swart manlike identiteit onthul, kan daar geargumenteer word dat hierdie repeterende elemente (indien dit met soortgelyke elemente uit die wit manlike fotoverhaal vergelyk sou word)



Figuur 46



Figuur 47

as 'n poging tot verzet teen die onderdrukking en rasse-diskriminasie van die Apartheid-regime en selfs as 'n ondermyning van die patriargie se falliese logika beskou kan word.

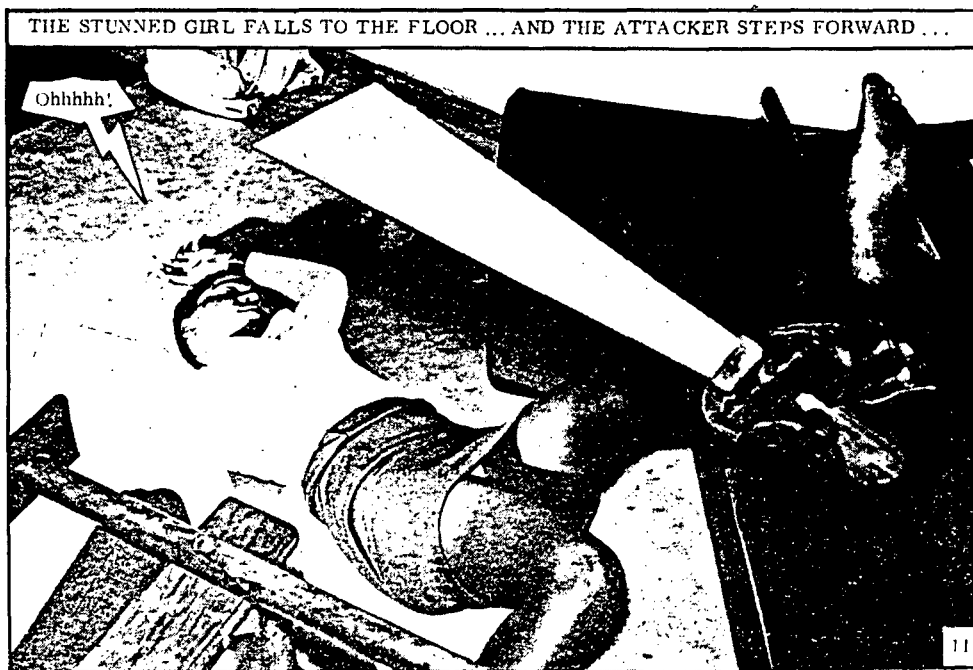
Een van hierdie aspekte, volgens my een van die opvallendste van bogenoemde elemente, is die gereelde gebruik van *bondage*-tonele in *Supermask*-verhale (as voorbeelde kan daar na figure 40, 42 en 44 gekyk word). In teenstelling met die wit manlike held, wat altyd in beheer van die situasie is en vir wie geen probleem te groot is nie, bevind *Supermask* homself dikwels in situasies waar hy vasgebind en heeltemal magteloos is.¹⁶ Indien die bogenoemde *bondage*-beelde in 'n sosio-politiese konteks met swart identiteit in Suid-Afrika vergelyk sou word, kan mens argumenteer dat dit swart perspektiewe op 'n baie akkurate wyse reflekteer, deurdat dit vergelyk kan word met swart identiteit wat deur die destydse apartheidbestel in sosiale *bondage* geplaas is. Net soos die swart fotoverhaalheld wat, ten spyte van die feit dat hy sterk genoeg is om enige vyand op gelyke voet te kan verslaan, tot onderdanigheid geforseer word deur 'n booswig wat hom tot oorgawe dwing, vasbind en in *bondage* plaas, word die Suid-Afrikaanse swart identiteit in 'n sosiale konteks deur 'n fascistiese regering, wat hom ontnem van basiese demokratiese menseregte, deur onderdrukking in *bondage* geplaas.

Nog 'n aspek van *Supermask* wat volgens my swart perspektiewe in Suid-Afrika

¹⁶ Hierdie *bondage*-tonele is nie net algemeen in die *Supermask* fotoverhale nie, maar kom ook in die meeste ander swart fotoverhale voor; selfs so vroeg as die *True*-fotoverhale van 1963 (fig. 1a) In hierdie opsig toon die swart manlike held 'n merkbare ooreenkoms met die wit vroulike held wat in die eerste hoofstuk bespreek is; alhoewel Tessa nie so dikwels soos *Supermask* in *bondage* geplaas word nie, bevind sy haarself dikwels in situasies waar sy aan die genade van die skurk oorgelaat is, wat bloot 'n ander vorm van *bondage* is.



Figuur 48



Figuur 49

reflekteer is 'n tendens om weg te beweeg van die clichés, patrone en herhalende temas wat heersend in die verhaallyne van wit fotoverhale is¹⁷. Die swart protagonis word altyd deur nuwe en moeilik-oplosbare probleemsituasies en vyande gekonfronteer, dikwels van 'n bonatuurlike en bese aard. In teenstelling met die tipiese goeie-ou-wen-altyd-teen-die-einde cliché wat wit fotoverhale kenmerk, sal die swart protagonis selde daarin slaag om die antagonis aan die einde van die verhaal te verslaan. Een van die kenmerke van die swart fotoverhaal is 'n protagonis wat keer op keer teen dieselfde opperskurk te staan kom. Alhoewel laasgenoemde gereeld verslaan word, sal dieselfde skelm net 'n paar episodes later uit die doderyk terugkeer om die protagonis van voor af lastig te val. Een van die bekendste skurke in die *Supermask*-verhale staan as Amazon bekend 'en word beskryf as 'n bese wese wat uit die dieptes van die see kom om die aardbewoners lastig te val. Alhoewel Supermask vanaf episode nommer 33 tot 40 teen haar te staan kom en heelparty klein oorwinnings oor haar behaal, word sy in episode nommer 41 deur 'n nuwe opperskurk beveel om na die see terug te keer, omdat sy nie daarin kon slaag om Supermask dood te maak nie. Let wel dat die punt wat hier beklemtoon word nie Supermask se onvermoë is om die skurk te verslaan nie, maar eerder die antagonis se onvermoë om die held te oorwin. Dit word dus vanselfsprekend aangeneem dat die antagonis nooit verslaan word nie.

Bogenoemde is aspekte wat volgens my baie duidelik 'n swart bewussyn en perspektief

17 Swart fotoverhale soos *Fury* en die Republikeinse Pers se weergawe van *True Africa* poog geensins om weg te beweeg van die clichés en herhalings wat kenmerkend is van die verhaallyne in wit fotoverhale nie en is duidelik swart temas en karakters wat deur wit uitgewers gebruik word om wit perspektiewe te perpetueer.



Figuur 50

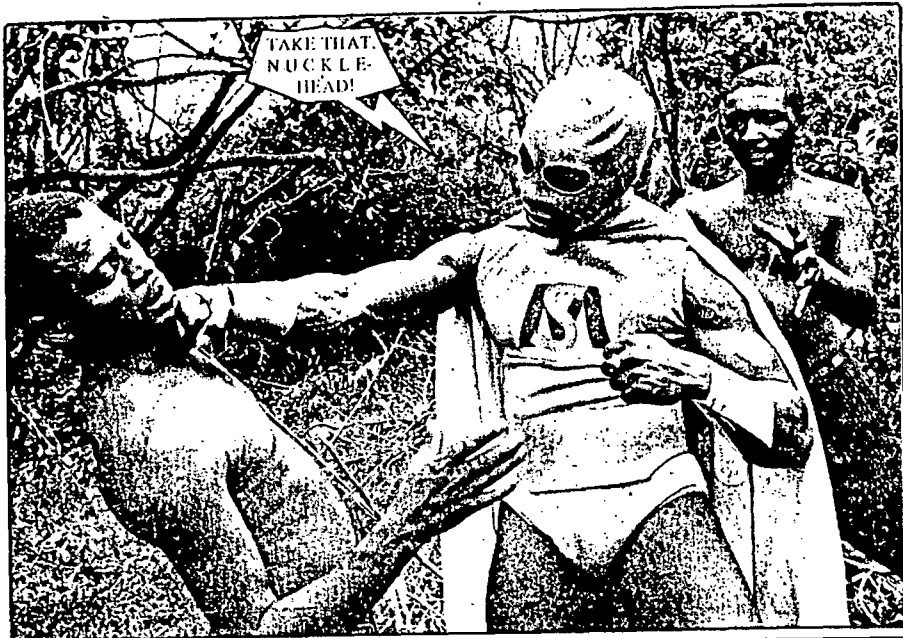
vanuit die Suid-Afrikaanse samelewing van die Apartheid-regime reflekteer. Alhoewel die goeie gewoonlik (al is dit net tydelik) oor die bose sêvier, is daar altyd 'n voorgevoel dat daar geveg word teen 'n antagonis wat uiteraard onverslaanbaar is.¹⁸ 'n Oorwinning vandag beteken net dat die magte van boosheid môre met groter woede sal toeslaan en dat die swart protagonis die een sal wees wat verantwoording moet doen. 'n Mooi voorbeeld hiervan is in die slotpaneel van *Supermask* nommer drie te sien (fig. 41, *SM* no. 3:97). Die figure van Supermask en 'n vrou, wat hy pas uit die kloue van die vyand gered het, staan afgeëts teen die lug van 'n eindelose en verlate landskap. Die teks lui:

And it is then that Supermask realises for sure that the deaths of the Bogamas will not be forgotten ... or forgiven ... something in the bowels of this volcano is mighty angry ... someone will have to answer for what has happened and that someone is Supermask ...

Die belangrikste aspek wanneer daar in 'n fallosentriese konteks na die Supermask verhale gekyk word, is die protagonis se buitengewone houding tot wapens. Daar is nie 'n enkele voorbeeld in hierdie publikasie waar Supermask van konvensionele wapens gebruik maak in sy stryd teen die bose nie.¹⁹ In teenstelling met die protagonis word die antagonis, baie dikwels 'n vrou, altyd as gewapend uitgebeeld: die Bogama-koningin in *Supermask* nommer drie is gewapen met 'n buitengewone lang mes, die waansinnige

18 Voorbeelde van hierdie perpetuele antagonis kan selfs so vroeg as die *True Africa*-fotoverhale gevind word. Op die omslag van *True Africa* van Mei 1966 (fig. 2a) verskyn die volgende subtitel: *Samson the Lionheart in a death struggle! The Big Brain wins again! The Big Brain was een van True Africa se bekendste antagoniste en het die gewoonte gehad om Samson altyd op een of ander manier te uitoorlê.*

19 Ook die meeste ander manlike protagoniste in swart fotoverhale word deur die afwesigheid van wapens gekenmerk, behalwe die fotoverhale *Fury* en die negentigerjare se weergawe van *True Africa*. Deurdat die protagoniste in laasgenoemde twee titels met pistole en rewolwers veg, word dieselfde falliese logika en wit perspektief, wat deur wit fotoverhale daar gestel word, herbevestig.



SUPERMASK MOVES OFF IN THE DIRECTION, INDICATED BY THE TWO ZOMBIES ...

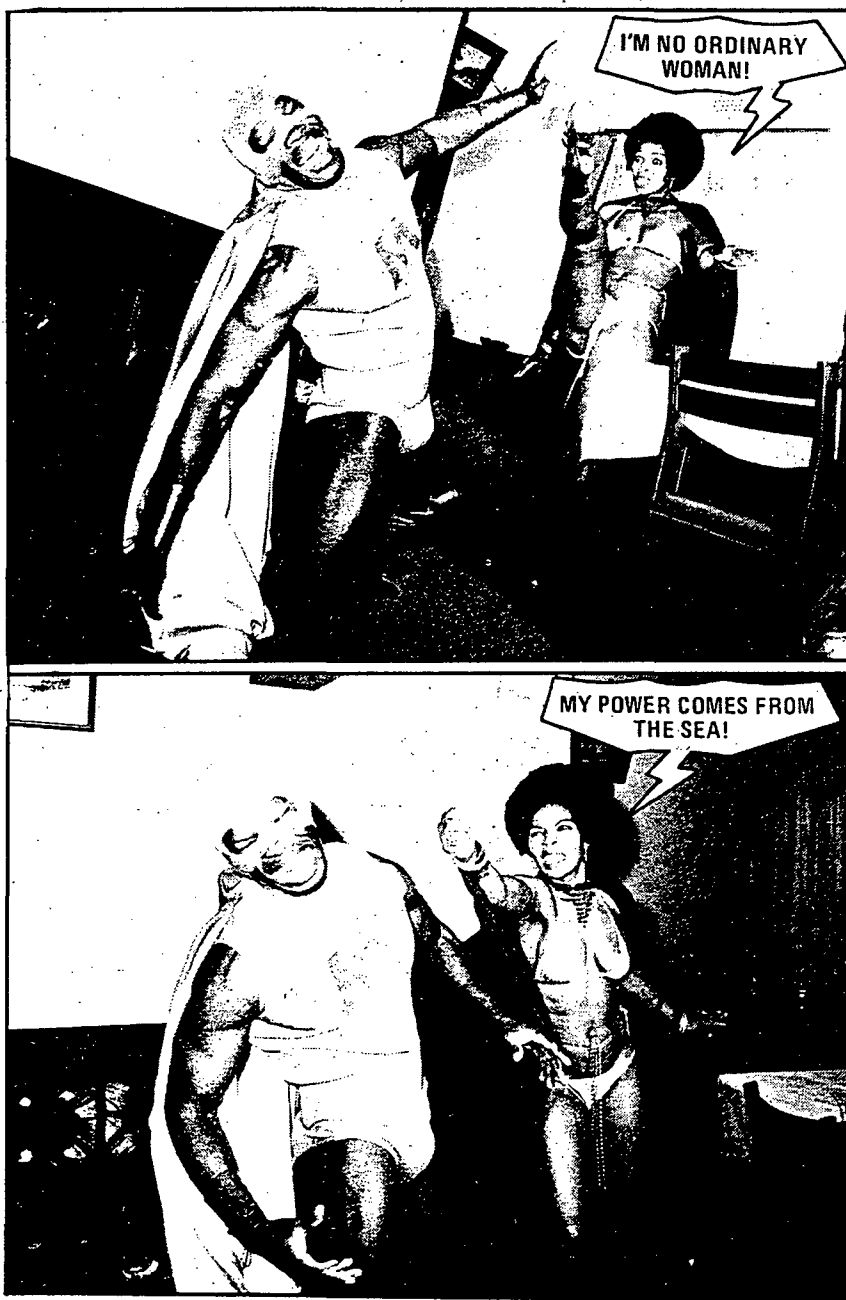


Figuur 51

wetenskaplike in *Supermask* nommer twee beskik oor 'n inspuiting vol dodelike gifstof wat hy dreig om in Zara te spuit, en die *mad slasher* in *Supermask* nommer ses se wapen is 'n lang panga. In sommige gevalle word die wapen se status as falliese simbool sterker beklemtoon as in ander gevalle. Uit die aard van die seksuele konteks waarin die verhaal geplaas word (*The Sex Killer*) word daar in *Supermask* nommer ses baie moeite gedoen met die konstruksie van die wapen as falliese simbool. In figuur nommer 49 (*SM* no. 6: 11) word die vroulike slagoffer uitgebeeld waar sy op haar rug lê, met die wapen as erekte fallus wat dreigend bo tussen haar effense oop bene hang. Die feit dat die slagoffer die woord "Ohhhhh!" uiter, tesame met die feit dat haar broekie/skaamstreek net-net sigbaar is, gee aan die beeld 'n sterker seksuele ondertoon.

Soms is die vroulike antagonis nie gewapen nie. In hierdie gevalle is dit belangrik om daarop te let dat haar twee manlike onderdane wel gewapen is (in Maria Sempane se geval is dit haar twee handlangers, Fang en Mamba, wat die rondswaaiery van die geweer doen en in Amazon se geval word sy deur die gehipnotiseerde konstabels bygestaan).

Alhoewel *Supermask* wél oor 'n geheime wapen, *the ring of many powers*, beskik, kan hierdie skaars as 'n falliese objek gelees word. Die ring is eerder 'n *demystification* van die protagonis se status as held, omdat dit dieselfde dodelike slaankrag aan die vinger van 'n kind sal hê. Dan maak *Supermask* altyd van die ring as laaste uitweg gebruik - wanneer hy in *bondage* verkeer of op die punt staan om deur die vyand verslaan te word, is dit altyd die ring wat sy bas red (fig 40). Maar die ring word, uit die aard van die protagonis se status as argetipiese held, nie so dikwels gebruik nie. Soos ons in figuur 50 kan sien, sal *Supermask* eerder op sy ander wapen, naamlik sy buitengewone fisiese krag,



Figuur 52

staatmaak om sy fallies-potente teenstander (in hierdie geval knife-man) te verslaan (fig. 50, *SM* no. 8: 58). Verder is dit opmerklik dat Supermask dikwels tydens 'n geveg die vyand sal kul en om die bos probeer lei deur voor te gee dat hy oorgee (fig. 51, *SM* no. 2: 58-59). Deur soms sy gesonde verstand eerder as brute krag te gebruik, bewys Supermask nie alleen sy fisiese meerderwaardigheid nie, maar ook dat hy meer intelligent as sy vyand is.

Weereens kan hierdie aspek van swart fotoverhale in 'n sosio-politiese konteks met swart identiteit in Suid-Afrika vergelyk word. Soos die protagonis in swart fotoverhale, wat ongewapen in die konvensionele sin van die woord teen 'n gewapende vyand veg, moes die onderdrukte swart groepe in Suid-Afrika, wat van basiese demokratiese en menseregte ontnem is, die stryd van bevryding voer teen die onderdrukker wat deur Apartheidswetgewing bemagtig is. Deurdad Supermask hierdie vyand gereeld verslaan (en al is hierdie oorwinning net tydelik van aard) bevestig die swart fotoverhaal die daarstelling van die bewussyn van 'n swart bevrydende diskoers.

Supermask en geslagsidentiteit

In bogenoemde lig kan daar selfs geargumenteer word dat die manlike swart fotoverhaal 'n ondermyning van die patriargie se falliese logika is, soos laasgenoemde deur *Supermask* se wit eweknie, die wit manlike fotoverhaal, gestel word.

Maar is die swart fotoverhaal in 'n geslagskonteks werklik soveel verskillend van die wit

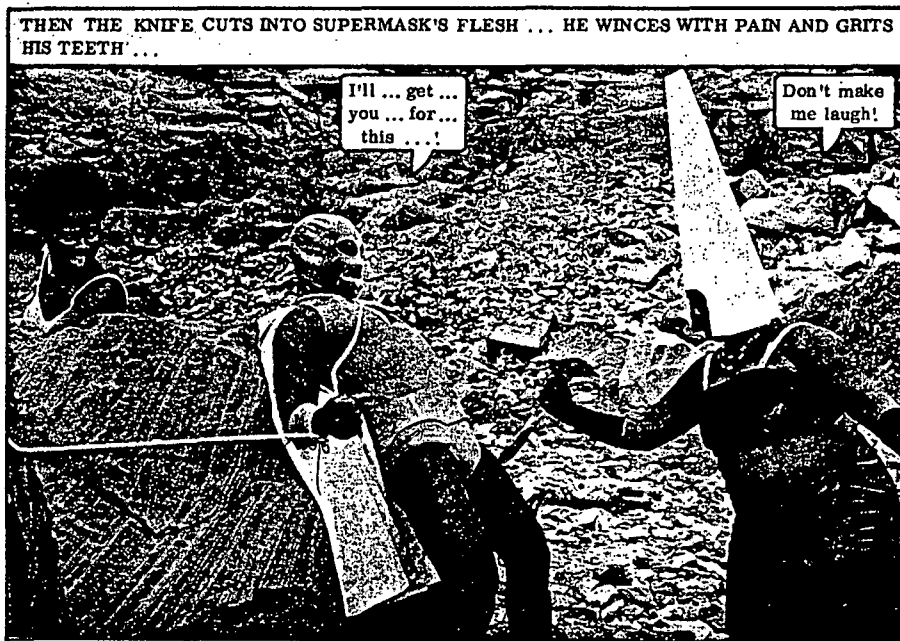


Figuur 53

fotoverhaal as wat laasgenoemde argument suggereer? Indien daar na die patroon gekyk word waarop vrouens in die *Supermask*-fotoverhale uitgebeeld word, kan bogenoemde argument beslis as problematies beskou word.

Ooglopend word vroue in die *Supermask*-verhale totaal anders as in wit fotoverhale uitgebeeld. In teenstelling met die uitsluitlike gebruik van passiewe vroulike karakters in die wit manlike fotoverhaal, word die leser in *Supermask* gereeld gekonfronteer met voorstellings van dominerende swart vroulike karakters. Hierdie vroulike karakters speel ook sonder uitsondering die rol van antagonis. As tipiese voorbeelde kan daar na die terroriste-leier Maria Semphane en *The Amazon* in *Supermask* no. 33 tot 40 gekyk word. Alhoewel hierdie vroue nie een van wapens gebruik maak nie, het hulle (soos vroëer verduidelik is) albei twee manlike onderdane wat namens hulle meesteres die wapens hanteer en gebruik, en wat dus totaal deur hierdie vroue oorheers word.

Nadat Maria Semphane 'n paar keer in *Supermask* herverskyn, word sy tog uiteindelik deur *Supermask* verslaan. Maar soos daar vroëer verduidelik is, kry hy dit nooit heeltemal reg om Amazon te verslaan nie. Daar word deur die verhaal gesuggereer dat *Supermask* soveel probleme met sy stryd teen Amazon ondervind omdat sy 'n bonatuurlike wese is. Terwyl sy in episode nommer 34 besig is om *Supermask* pap te skop (fig. 52, SM no. 34: 50) stel sy dit baie duidelik aan hom dat sy nie 'n gewone vrou is nie. Deur haar uitdagende seksualiteit te kombineer met 'n bonatuurlike en sterk karakter, word sy as die godin-argetipe voorgestel. Deur die vroulike antagonis se seksualiteit in 'n dominerende en aggressiewe konteks te plaas, reflekteer die verhaal die manlike protagonis se seksistiese persepsie van die dominerende vrou as kastreende



Figuur 54

figuur: alhoewel Amazon seksueel aantreklik is, word sy as *bitch goddess* voorgestel²⁰ (Hooks, 1993:11).

In ander gevalle word die vroulike protagonis op 'n baie meer ooglopende wyse in 'n fallo-sentriese konteks as kasterende karakter uitgebeeld. Die Bogama-koningin (fig. 53, SM no. 3: 63) is in alle opsigte 'n falliese karakter; nie alleen dra sy 'n enorme falliese kopstuk nie, maar sy word in byna elke foto uitgebeeld met 'n dreigende mes wat sy in die hand omhoog hou. In hierdie beelde word daar sterk op die manlike karakter se vrees vir kastrasie gesinspeel: Supermask word saam met sy vriendin gedurende die *Bogama test of strength* aan 'n enorme rots vasgebind en word sodoende as 'n totaal magtelose figuur teenoor die magtige falliese koningin uitgebeeld - geheel en al aan haar genade oorgelaat. Nadat sy hom vir 'n geruime tyd lank, met haar mes omhoog, dreig en uitdaag (fig 53), om uit te vind hoe dapper hy werklik is, tree sy uiteindelik vorentoe en sny Supermask met die mes naby sy skaamstreek (fig 54, SM no. 3:64). Verwoed en in pyn gedompel, dreig Supermask: *I'll ... get ... you ... for ... this ...!*

Hierdeur word die Supermask se seksistiese persepsie van die vroulike antagonis as die

²⁰ In 'n artikel waarin sy kommentaar lewer op die films van swart regisseur Spike Lee verklaar Bell Hooks:

Although [the woman] is glamorous, beautiful in her Afrocentric style, she is portrayed as a bitch goddess. Her physical allure seduces, even as her unpredictable rage alienates. ... [the film] reinscribes the sexist/racist thinking that the presence of a strong black female emasculates the male (Hooks, 1993:11).



Figuur 55

Stereotipiese, kastreerende, swart matriarg gereflekteer.²¹

In teenstelling met die vroulike antagonis, wat altyd 'n dominerende rol vertolk, word Supermask se vroulike mede-protagonis as 'n totaal passiewe karakter uitgebeeld. Soos in die geval van *Supermask* nommer drie, waarin Supermask deur sy vriendin Senta vergesel word na die eiland van die Bogamas, sal die vroulike protagonis, alhoewel sy saamgaan op 'n baie gevaarlike sending, nooit aktief in die stryd betrokke raak nie. Wanneer hulle uiteindelik daarin slaag om uit *bondage* te ontsnap, is dit Supermask wat eiehandig al die verwoede Bogamas verslaan en Senta van 'n gewisse dood red. Deurdat sy in haar onderklere saam met Supermask aan die rots vasgemaak word (fig.53), word daar op haar gefokus as beide 'n seksuele objek en hulpelose en passiewe vrou wat totaal van Supermask vir redding van die Bogamas afhanklik is.

Ook in *Supermask* nommer ses word die vroulike protagonis as beide 'n seksuele objek en hulpelose vrou uitgebeeld. Wanneer die *mad slasher* uiteindelik by Supermask se vriendin, Claire Donnel, se woonstel opdaag, word sy uitgebeeld waar sy in die bad ontspan. Wanneer die moordenaar haar kort hierna aanval, is sy slegs geklee in 'n handdoek wat om haar lyf gedraai is. In die daaropvolgende struweling, waar die moordenaar haar met die panga probeer doodmaak, word daar sterk fokus op haar liggaam as seksuele objek geplaas. Minute later is dit Supermask wat die vertrek binnestorm, die moordenaar doodmaak, en Claire van die dreigende, falliese panga red.

21 *Sexist/racist stereotypes of gender identity in black experience are evident in the construction of [the woman] as emasculating black matriarch* (Hooks, 1993:13).

In die slotpaneel (fig 55) lei die dialoog soos volg:

Supermask: And now he is dead ... which he deserves for what he did to those girls ... and almost to you.

Claire Donnel: But you saved me, Supermask ... I'll never forget that! I'm as good as your slave from now on!

Die uitbeeldings van die vroulike protagonis as seksuele objek en passiewe karakter, haar redding uit die hande van die dreigende falliese vyand en haar uiteindelijke status as slavin van die protagonis is die meganismes waardeur die swart manlike protagonis, Supermask, as patriarg bemagtig word.

Alhoewel die manlike, swart fotoverhaal as die daarstelling van 'n swart bevrydende bewussyn beskou kan word (en daarom beskou kan word as 'n ondermyning van die mites rondom rasse-identiteit wat deur die wit fotoverhaal vertroetel word) wil ek, soos Bell Hooks in 'n bespreking van die werke van swart filmregisseur Spike Lee, argumenteer dat die patriargale bewussyn wat deur die protagonis in die swart manlike fotoverhaal gereflekteer word, geensins verskil van die patriargale bewussyn in die manlike wit fotoverhaal nie:

[The anti-racist focus of the film Crooklyn] is used to mask the repressive patriarchal valorisation of black family life, in which the reinscription of sexist idealised femininity symbolically creates a passive backdrop on to which Lee imposes a vision of the black family life that is in no way opposed to the beliefs of white main stream culture (Hooks, 1993:13).



Figuur 56

DIE SWART VROULIKE HELD: SHE

In die vorige hoofstuk is Suid-Afrikaanse swart fotoverhale se ooreenkomste en verskille met die *Blaxploitation*-beweging in Amerika kortliks bespreek. Hiervolgens kan daar geargumenteer word dat die Suid-Afrikaanse swart vroulike fotoverhaal-heldin geïnspireer is deur die uitbeelding van swart *superchick*-hoofkarakters in *Blaxploitation* films:

With the success of many black male heroes, it must have seemed appropriate to jump on the feminist bandwagon, only just gathering speed in the early Seventies. Black superchick films, starring tough, no-nonsense female leads, formed a genre all of their own (Ross, 1993: 120).

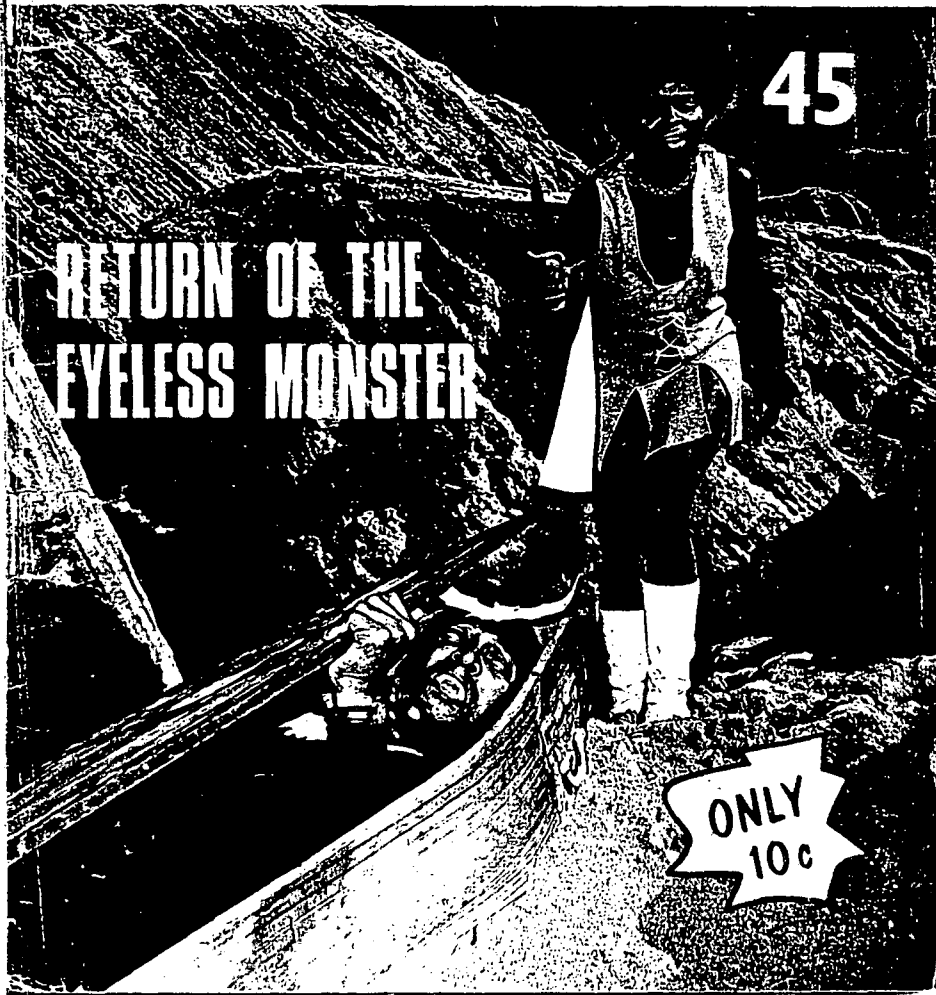
Indien die aantal swart, manlike fotoverhaaltitels en -karakters in ag geneem word, kan daar na die swart, manlike fotoverhaal verwys word as 'n unieke en afsonderlike genre. Daar bestaan egter nie so 'n genre wanneer daar na die swart vroulike fotoverhaal-heldin gekyk word nie. *She* is die enigste fotoverhaal met 'n swart, vroulike hoofkarakter, wat ooit in Suid-Afrika gepubliseer is.

In die Februarie-uitgawe van *True Africa*, is die vroulike hoofkarakter Sheba, of She soos sy kort daarna bekend sou staan, vir die eerste keer bekend gestel. Hierna het sy gereeld verskyn en het later een van die meer prominente karakters van die publikasie geword. Sy het gereeld op die omslag verskyn, dikwels saam met haar aartsvyand Devil Bat (fig. 56, *True Africa*, April 1967: voorblad). Met *True Africa* se staking het *Legion Publications* in

nee
Sister
Faith
in
Grace

SHE

RHODESIA 9c



Figuur 57

Durban, *She* as 'n individuele publikasie begin publiseer. *She* is in 1975 deur *Group Publications* oorgeneem en is uiteindelik teen Augustus 1976 gestaak.

In die eerste *She*-fotoverhaal het die karakter, She, wat deur dieselfde aktrise as die een in *True Africa* vertolk is, 'n gedaanteverwisseling ondergaan. Soos voorheen het sy steeds die gereg bygestaan om alle vorms van boosheid te beveg, maar sy het 'n nuwe kostuum en, vir die eerste keer, 'n wapen begin dra (fig. 57, *She* nommer 45: voorblad). Dit is veral *She* se wapen, 'n magiese mes genaamd "The Knife of Many Powers", wat hierdie publikasie van enige ander voorganger laat verskil. Hierdie mes is die ooglopendste kenmerk van 'n element in die *She*-verhale wat meestal afwesig is in ander Suid-Afrikaanse fotoverhaal, naamlik 'n obsessie met die magiese en bonatuurlike.

Hierdie mes, wat in 'n skede aan haar stewel gedra word, word verbaal deur She beheer. Dit sal op haar bevel deur die lug skiet om 'n vyand aan te val of te bedreig en sal haar ook te hulp snel wanneer sy in die gevaar verkeer. Nog 'n belangrike element wat die bonatuurlike en magiese aard van hierdie verhale kenmerk, is die ewigdurende aanwesigheid van haar aartsvyand, Devil Bat. Soos daar in figuur 1 gesien kan word, het Devil Bat, wat oorspronklik slegs as The Bat bekend gestaan het, reeds in die vroeë uitgawes van *True Africa* sy verskyning gemaak. Hy is die enkele karakter waarteen She die meeste te staan kom. Hoewel hy dikwels doodgemaak word, sal hy keer op keer uit die graf terugkeer. Omdat hy tot en met die staking van die *She*-fotoverhale as aktiewe karakter verskyn, kan hy, naas She, as die belangrikste karakter van hierdie publikasie beskou word (fig. 57).

Sister
Faith
contrived
the embodied
the good
abolish
woman



Figuur 58



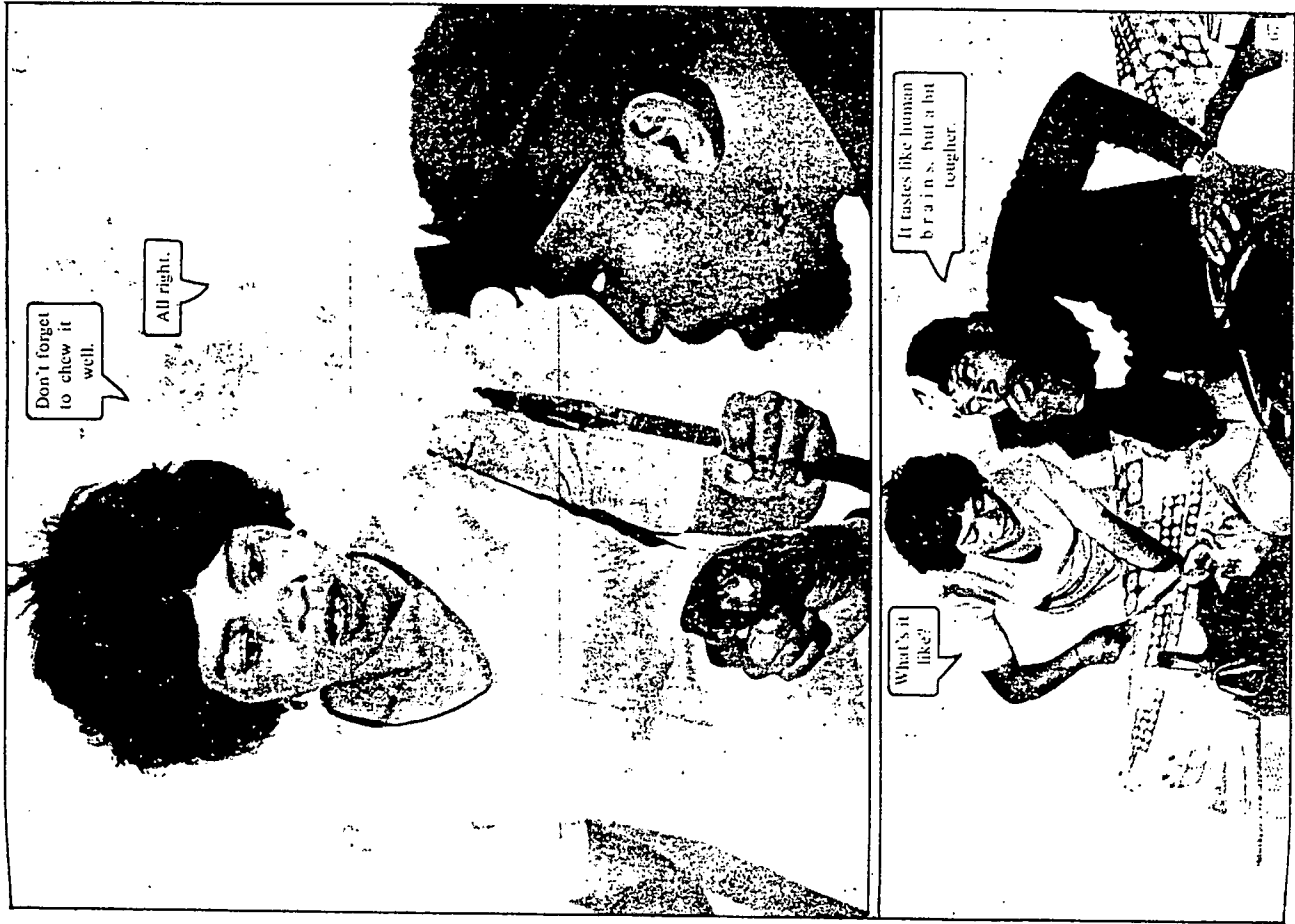
Figuur 59

Met die verskyning van die eerste *She*-fotoverhale word daar nog 'n karakter, wat oor magiese of bonatuurlike kragte beskik, bekend gestel. Fire Witch is 'n vroulike karakter wat 'n vuurkolom kan spoeg en wat altyd in alliansie met Devil Bat verskyn. (Devil Bat en Fire Witch se rolle as personifikasies van Boosheid en die Dood word later in meer besonderhede bespreek.)

Verhaallyn en die *horror*-genre

Die verhaallyn van *She* verskil op meer as een manier van ander fotoverhale. Dit verskil van wit fotoverhale deurdat daar (soos in die geval van die swart manlike fotoverhaal *Supermask*) nie 'n spesifieke raamwerk of patroon in die verhaallyn gebruik word wat episode na episode slaafs nagevolg word nie. Hoewel daar geen repetisie in die verhaallyn voorkom nie, vind ons, soos in die *Supermask*-verhale, dat daar wel sekere herhalende elemente en narratiewe patrone is wat met 'n unieke verhaallyn en probleemsituasie in elke episode gekombineer word. Dit is egter juis hierdie herhalende elemente en narratiewe patrone wat belangrik is vir enige analise van hierdie verhale.

Waar ander swart (manlike) fotoverhale gebruik maak van 'n groot verskeidenheid populêre genres, vind ons in *She* geensins so 'n mengelmoes van genres en style nie. Soos vroeër genoem, maak *She* obsessief gebruik van temas wat sentreer rondom boosheid, die dood en die bonatuurlike. Hierdie verhale word ook dikwels gekenmerk



Figuur 60

deur grafies-eksplisiete uitbeeldings van geweld en liggaamlike mutilasie.²²

Die *She*-verhale maak, meer as enige ander Suid-Afrikaanse fotoverhaal, gebruik van Afrosentriese tematiek en verwysings²³ en is daarom een van die mees verteenwoordigende fotoverhale vir sover dit swart kultuur en perspektief in Suid-Afrika betref. Maar die fotoverhaal bly 'n Westerse kultuurprodukt en wat genre-klassifikasie betref, sal ek die *She*-verhale beslis binne die "horror"-genre plaas. Die subtitels van hierdie verhale spreek ook duidelik hiervan: *Machine of Death* (*She* no. 40), *Return of the Death Hand* (*She* no. 41), *Monster from the Sea* (*She* no. 42), *Return of the Eyeless Monster* (fig. 57, *She* no. 45) en *The King of Horror* (*She* no. 47), en so meer.

Omdat daar geen raamwerk is waarop die verhaallyn gebou word nie en omdat daar slegs 'n enkele populêre genre gebruik word, sal ek slegs 'n enkele uitgawe van *She* bespreek voordat ek hierdie fotoverhale analiseer. Gedurende hierdie analise sal daar ook na voorbeelde uit ander *She*-publikasies verwys word.

Die subtitel van *She* nommer 45 (fig. 57), *The Return of the Eyeless monster*, verwys, soos daar op die omslag gesien kan word, na Devil Bat, wat besig is om uit 'n doodskis uit te loer. In die openingstoneel maak ons kennis met twee grafskenders wat besig is om met 'n doodskis van *The Graveyard of Evil* terug te keer. Hulle word egter deur *She*

22 Hoewel ander swart fotoverhale ook dikwels gebruik maak van grafies-eksplisiete uitbeeldings van geweld (soos bv. Fig. nommer 2 [van SM-hoofstuk]) word daar meer dikwels van sulke tonele in *She* gebruik gemaak.

23 Daar is dikwels verwysings na toordokters, muti, vloeke, en soos reeds genoem, die magiese, die dood en die bose.



Figuur 61

raakgesien en sy besluit om hierdie bese aktiwiteite te ondersoek. Sy volg hulle na 'n rotsagtige landskap waar hulle die kis aan Fire Witch besorg. Nadat Fire Witch onraad bemerk, stuur sy haar twee handlangers om te gaan ondersoek instel. Terwyl She en haar dolk van die grafskenders ontslae raak, maak Fire Witch die kis oop. Terwyl sy 'n botteltjie vloeistof te voorskyn bring, dink sy:

Now to see if this witch doctor's potion works. I'll bring him back to life ... and use him as my slave ... Then I will be the leader of all evil (She no. 45:20).

Nadat sy die vloeistof in die kis gegooi het, verskyn daar 'n helder blits vanuit die kis. Stadig sit 'n man met 'n swart vlermuiskostuum regop in die kis en vra: *Where am I ... Why is it so dark?* (fig. 58, *She* no. 45:22). Die leser besef onmiddellik dat Devil Bat vir die soveelste keer vanuit die graf terugkeer, en dat hy blind is. Devil Bat word dadelik deur Fire Witch gerusgestel; sy weet presies hoe om sy blindheid te genees. Terwyl sy na haar twee (dooie) handlangers soek, loop sy in She vas, maar kry dit reg om te vlug nadat sy She in 'n wolk van vlamme en rook omhul. Op pad stad toe verduidelik Devil Bat dat hy sy kragte alleen kan herwin indien hy vars bloed kry om te drink.

In die volgende toneel lok Fire Witch die niksvermoedende Ruth na 'n afgeleë huis onder die valse indruk dat sy na 'n mode-oudisie gaan. Terwyl die halfnaakte Ruth besig is met haar model-oudisie, spring Devil Bat op 'n gegewe oomblik agter 'n bank uit en val die niksvermoedende Ruth aan (fig. 59, *She* no. 45:40). In die daaropvolgende struweling kry Ruth dit reg om haarself in 'n vertrek toe te sluit en die polisie te bel.

Kort daarna breek Devil Bat die deur af, byt haar dood, drink haar bloed en herwin sodoende sy kragte. Hy is ongelukkig steeds blind. Terwyl sy 'n lang mes uithaal, stel



Figuur 62

Fire Witch hom gerus, steek Ruth se oë uit en gee dit aan Devil Bat om te eet (fig 60, *She* no. 45:66-67). Hierdie medisyne, wat deur die toordokter voorgeskryf is, is effektief en Devil Bat kan onmiddellik weer sien.

Intussen het She deur die “Forest of Death” kortpad gekies en nadat sy in geveg wat oor agt bladsye versprei is, twee wrede *Marshmen* verslaan het (fig. 61, *She* no 45:47), loop sy toevallig in die plaaslike konstabel vas wat juis na die verlate huis op pad is. Hulle daag net betyds op om Devil Bat en Fire Witch op die moordtoneel te betrap. Terwyl *She* en haar towermes vir Devil Bat in die sitkamer aanval, vlug Fire Witch by die deur uit met die konstabel agterna. Sy ontsnap deur in ‘n kat te verander.

Nadat She hom onder meer met haar dolk in sy been gestee het, kry Devil Bat dit reg om haar plat te slaan en te vlug. Die vreeslose She sit hom agterna en ‘n paar bladsye later word die geveg voortgesit. Devil Bat kry dit egter weereens reg om She plat te slaan en te vlug. Dié keer spring hy in ‘n motor en jaag op She af. Sy val plat en Devil Bat jaag bo-oor haar, sonder om haar te beseer. Terwyl Devil Bat in die motor wegjaag, beveel She haar mes om die motor se bande stukkend te steek. Die mes skiet blitsvinnig na vore en sny die voorste bande aan flarde, met die gevolg dat Devil Bat beheer oor die motor verloor en by ‘n afgrond afstort. Hy slaag egter daarin om betyds uit die voertuig te spring en weg te kom sonder dat She daarvan weet. Die verhaal sluit af met She wat sê:

You have served me well, o knife ... we have killed off one evil man, but where will the other ones strike next?”



Figuur 63



Figuur 64

Die opperskurke: Devil Bat en Fire Witch

Soos daar vroeër genoem is, is Devil Bat en Fire Witch van die belangrikste elemente wat die bonatuurlike aard in die *She*-verhale verteenwoordig. Hoewel Devil Bat keer op keer doodgemaak word, keer hy altyd uit die doderyk terug. Hy word meestal deur Fire Witch uit sy graf gegrawe en met behulp van obskure toordokter-voorskrifte (byvoorbeeld die konsumpsie van menslike oë soos ons in *She* no. 45 gesien het) tot beterskap gebring. Die vuurspuwende Fire Witch is egter 'n minder prominente karakter en verskyn meestal alleenlik om Devil Bat óf uit die graf te red, óf om hom met die een of ander bose opdrag te help. Devil Bat en Fire Witch is egter alles behalwe bondgenote. Fire Witch het altyd 'n geheime agenda en sal deurgaans probeer om Devil Bat te domineer om sodoende *the leader of all evil* te word. Sy slaag egter nooit daarin nie en dis Devil Bat wat, sonder dat hy enige buitengewone pogings aanwend, die gruwelikste van alle karakters is.

Devil Bat wat, soos daar in *She* no. 45 gesien is, 'n vampier is, moet ten minste met elke episode 'n niksvermoedende karakter se bloed drink om aan die lewe te bly. Soos daar in fig. no. 67 gesien kan word, sal hierdie gewelddadige toneel dikwels met 'n humoristiese dialoog gekombineer word (fig. 62, *She* no 45:22-26). Hierdeur word Devil Bat as 'n meer veelsydige en afgeronde karakter as die korrekte *She* uitgebeeld. Alhoewel hy met 'n bose daad besig is sal die leser waarskynlik eerder met *Father Christmas* as met *fatguts* identifiseer.

Devil Bat wend nooit 'n doelbewuste poging aan om die "Meester van Boosheid" te wees nie, maar sal in alliansie met enige denkbare skurk tree, solank hy van vars bloed en



Figuur 65



Figuur 66

slagoffers voorsien word.

Devil Bat en Fire Witch tree inderdaad met 'n groot verskeidenheid sekondêre antagoniste in alliansie. In *She* no. 50 word Devil Bat en Fire Witch se bose siele om die beurt deur Doctor Zoro ('n waansinnige wetenskaplike) in die liggaam van die Frankenstein-agtige Iron Man geplaas (fig. 63, *She* no. 50:56). Dr Zoro is natuurlik van plan om, met die hulp van Devil Bat, Fire Witch en Iron Man, beheer oor die hele wêreld oor te neem. Sy bose planne word uiteindelik deur She in die wiele gery. Hy beland in die tronk, terwyl Devil Bat en Fire Witch ontsnap.

In *She* no 47 (*The King of Horror*) help Devil Bat, in ruil vir meisies, vir King Taka om beheer oor die wêreld te verkry (fig 64, *She* no. 47:12). King Taka gee op sy beurt weer die lyke aan Dr Hate, wat die lyke eet. Hiervoor kry die koning sekere "potions" (fig 65, *She* no. 47:33). Beide Dr Hate en King Taka word deur She doodgemaak, terwyl Devil Bat ontsnap.

In *She* no. 41 help Dewil Bat weer vir The Death Hand om uit sy graf terug te keer. Death Hand laat op sy beurt weer een van sy weerwolwe los, wat natuurlik amok in die stad saai. Een van die weerwolf se slagoffers is 'n polisiekonstabel wat self later in 'n weerwolf verander (fig. 66, *She* no. 41:40). Gelukkig kry She dit reg om almal teen die einde van die verhaal te vernietig.

Hoewel Devil bat en Fire Witch as die hoof-antagoniste beskou kan word, is die verskillende skurke waarmee hulle te doen kry, in verhalende sin, die eintlike



Figur 67

antagoniste. Devil Bat en Fire Witch se doel is as't ware slegs om hulle tot hoër vlakke van boosheid te inspireer. Selfs karakters wat mens gewoonlik sal kan vertrou, soos die koning van die land (King Taka) en die konstabel (wat in 'n weerwolf verander), word tot bose karakters getransformeer.²⁴ As gevolg van sy herhaalde terugkeer uit die dood, sy bose daede en die boosheid wat hy in ander inspireer, kan Devil Bat, en tot 'n geringer mate Fire Witch, beskou word as die personifikasie van die alomteenwoordigheid van Boosheid en die Dood.

Die slagoffers

Hoewel die meeste van die slagoffers vroue is, is daar wél enkele gevalle waar 'n onskuldige manlike karakter sterf. As voorbeeld kan daar na fig. 66 gekyk word waar die "goeie" konstabel die slagoffer van 'n weerwolf word. Hoewel daar dikwels manlike karakters deur She doodgemaak word, vervul sulke karakters altyd antagonistiese rolle en word dus nie deur die leser as slagoffers ervaar nie.

Die meeste vroulike slagoffers sterf egter aan die hand van Devil Bat, wanneer hy hulle doodbyt en hulle bloed drink. Soos daar reeds in figuur 62 waargeneem is, gaan Devil

24 Hierdie aspek weerspieël, volgens my, sekere aspekte van 'n swart perspektief en houding in 'n Suid-Afrikaanse konteks. Ek wil argumenteer dat, gedurende die vroeë sewentigerjare, die sentiment onder die onderdrukte swart Suid-Afrikaners beslis een van wantroue teenoor gesag en "the powers that be" was.



Figuur 68

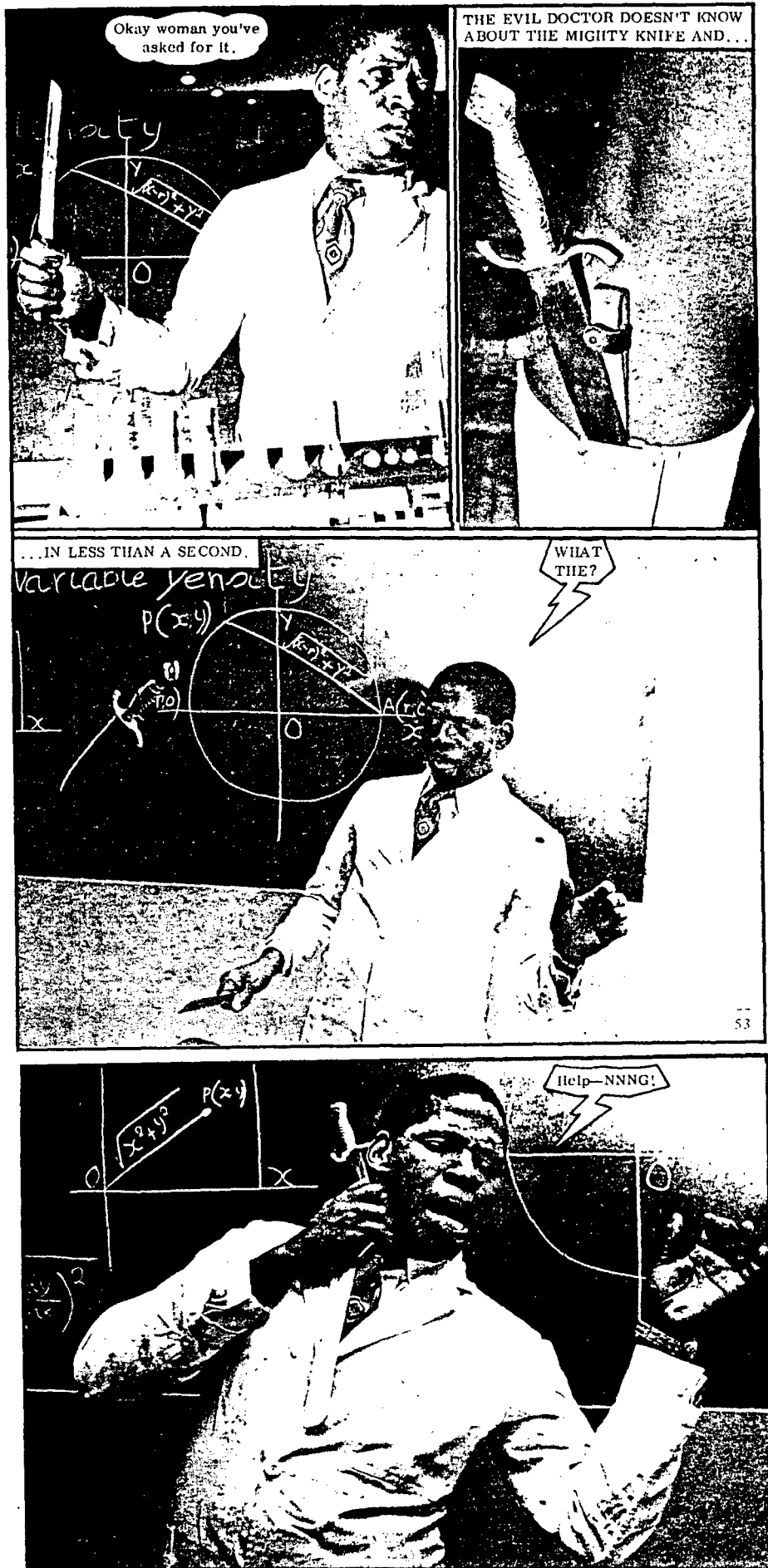
Bat se dade van geweld teenoor sy vroulike slagoffers dikwels gepaard met humor, hetsy deur dialoog of deur plasing in humoristiese situasie. Hierdie dade van geweld teenoor vroulike slagoffers word dikwels ook op 'n meer ontstellende en ernstige manier uitgebeeld.

Wanneer 'n niksvermoedende jong meisie in *She* nommer 115 'n houtkruis uit die grond trek, bevry sy onwetend vir Devil Bat uit sy graf. Wanneer Devil Bat uit die graf uitstaan, sien hy die meisie wat wegloop, sit haar agterna en in ses aksiebelaaide bladsye vang hy haar en byt haar dood (fig. 67, *She* no. 115:26,28). Sulke tonele speel sterk op die sadistiese begeertes waar moontlik plesier geput word deur te kyk na die ang wat die vroulike slagoffer vertoon.

Wie is She? Hoewel dit nooit aan die leser bekend gemaak word presies waar She vandaan kom nie, kan mens wel aflei dat sy 'n onafhanklike vrou is, wat voortdurend teen enige tipe misdadiger of kwaaddoener veg. Hoewel sy dikwels die gereg (die polisie) in hulle stryd teen bose misdadigers bystaan, staan sy nie in diens van die "gereg" nie en is geensins verplig om aan enigiemand verantwoordings te doen nie.

She en The Knife of Many Powers

Die belangrikste of kenmerkendste byvoeging tot She se kostuum is ongetwyfeld die magiese mes, *The Knife of Many Powers*. Soos reeds genoem, kan She die mes verbaal, (deur middel van bevele of gesprekke), beheer. Die mes het egter 'n eie bewussyn en sal,

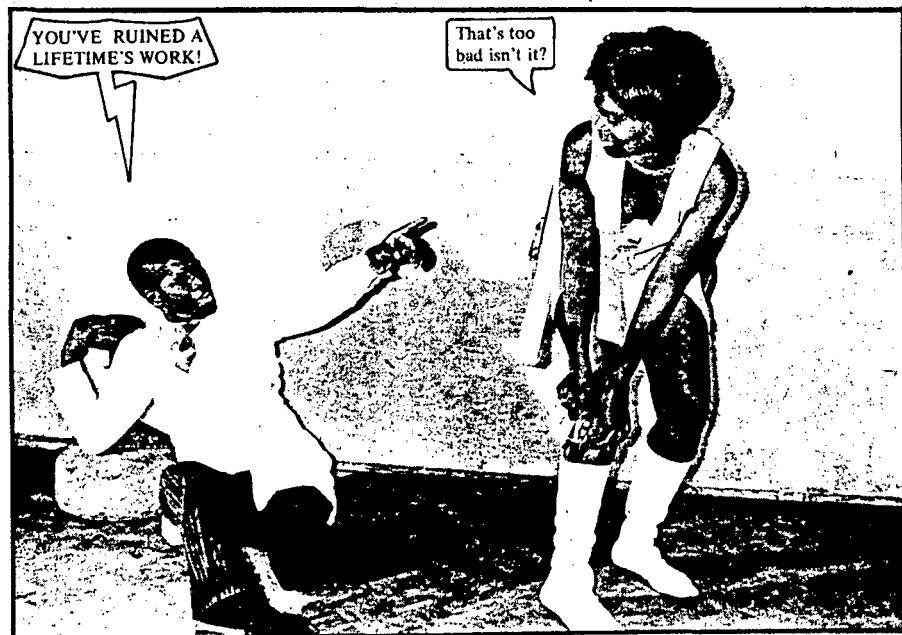
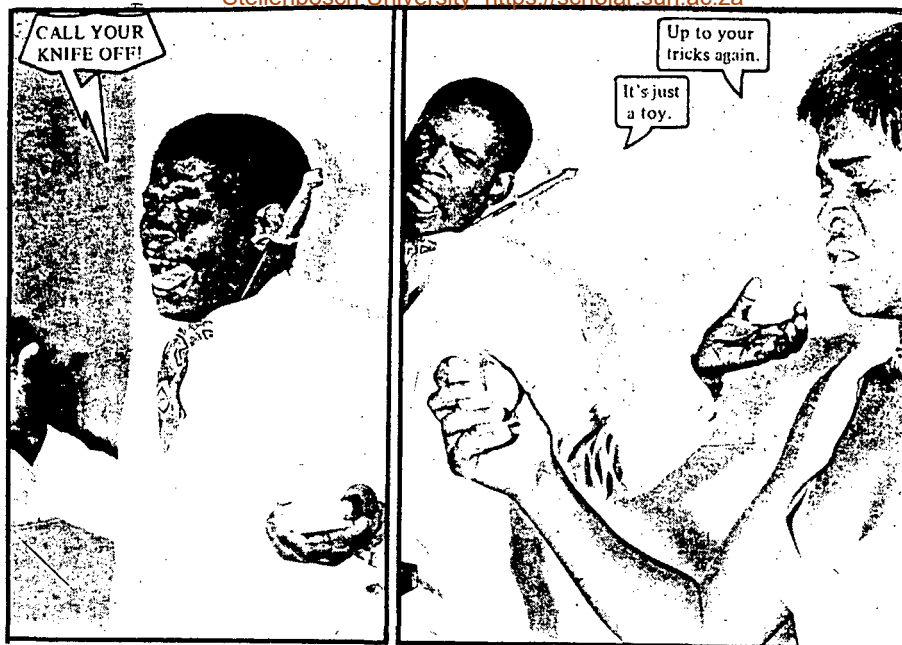


Figuur 69

wanneer daar gevaar dreig, uit haar skede skiet, vir She 'n teken gee en haar sodoende waarsku. Wanneer She in *She* nommer 47 besoek by die bese King Taka aflê, spring die mes uit sy skede en word net betyds deur She gegryp en gekeer voordat hy die bese koning kon doodmaak (figuur 68, *She* no 47:22). Hieruit kan ons dus aflei dat She se bewussyn dié van die mes oorheers. She is volledig in beheer van die mes. Wanneer She in die slotpaneel van *She* nommer 45 met die mes praat (*You have served me well O Knife ...*) word daar pertinent gesuggereer dat die mes haar dienaar is.

In 'n fallosentriese benadering tot die analise van hierdie verhale *speel The Knife of Many Powers* uiteraard 'n baie belangrike rol. Hoewel She se mes die prominentste en belangrikste falliese simbool in hierdie verhaal is, is dit nie die enigste nie. In figuur 5 het ons gesien hoe Fire Witch die ongelukkige Ruth se oë met 'n lang mes uitsteek en aan die blinde Devil Bat gee om te eet, sodat hy sy sig kan herwin. Die manlike karakter is passief en hulpeloos en moet op die aggressiewe en aktiewe vroulike karakter, wat die falliese mes hanteer, vertrou op bemagtiging.

Wanneer She besig is om teen Devil Bat en Iron Man in sy laboratorium te veg, besluit Dr Zoro, indien hy haar wil verhoed om sy bese planne in die wiele te ry, dat hy maar persoonlik van She ontslae sal raak (fig. 69, *She* no. 50:53-54). Met 'n dreigende mes regop in sy hand bekruipt Dr Zoro die niksvermoedende She terwyl hy dink: *Okay woman, you've asked for it*. Sy poging om haar te domineer en te straf misluk egter wanneer She die mes laat vorentoe skiet, die bese wetenskaplike teen die nek beetkry en hom tot impotente gehoorsaamheid dwing. Nadat sy die monster met kettings vasgebind het, laat sy Dr Zoro in die tronk toesluit. Dr Zoro is egter nie alleen boos nie, hy is ook 'n



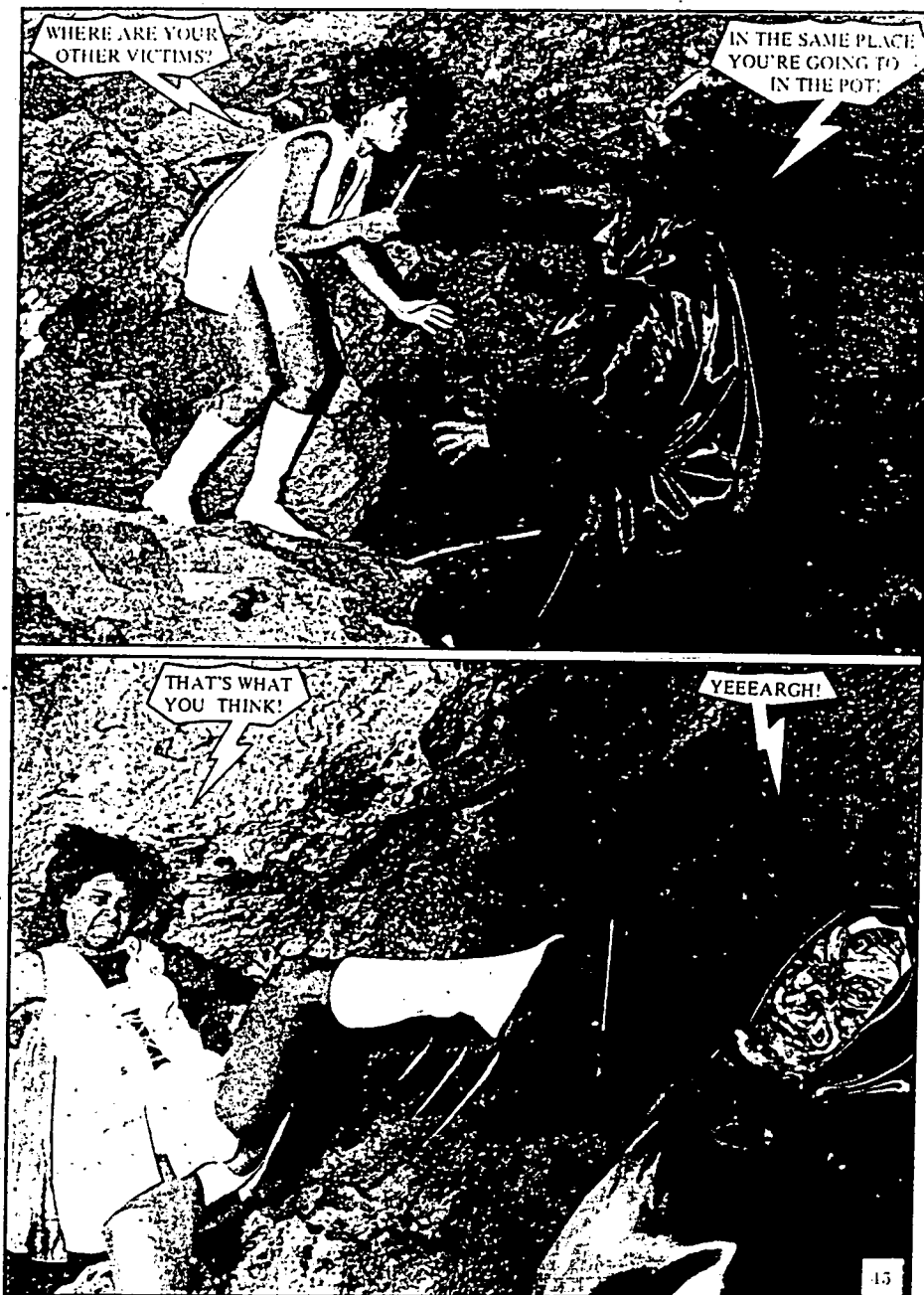
Figuur 70

skelm en geslepe wetenskaplike. Via 'n afstandbeheerde masjientjie bevry hy sy monster wat met sy tog van verwoesting voortgaan. She kry egter snuf in die neus en met behulp van die mes (fig. 70, *She* no. 50: 88, 94) neem sy die apparaat van Dr Zoro, vernietig dit, en beëindig só beide Iron Man en Doctor Zoro se skrikbewind. In die laaste paneel staan She dreigend en uitdagend met die mes in haar hand bo-oor Dr Zoro wat hulpeloos onder haar lê.

Wanneer She hom vir die eerste keer, met haar getroue mes in haar hand, konfronteer, is Dr Hate gereed vir haar (fig. 71, *She* no 47:45). Bo sy kop hou hy self 'n mes dreigend vas, gereed vir She se aanval. Soos wat sy baie dikwels doen, besluit She om hom eerder te lyf te gaan en te skop, eerder as om die mes te beveel om hom aan te val. Na 'n kortstondige geveg slaag Dr Hate daarin om te vlug, maar op die voorlaaste bladsy sterf hy onder die einste mes. Die verhaal sluit met 'n paneel waarin Dr Hate in die voorgrond geplaas word met She wat agter en bo hom staan (fig 72, *She* no. 47:97). Haar liggaamshouding is uitdagend en sy hou die mes regop en dreigend in haar linkerhand vas.

Wanneer She en Fire Witch teen mekaar veg sal hulle mekaar meestal te lyf gaan. Indien Fire Witch deur She se mes aangeval word, sal sy haarself altyd verdedig deur die mes met 'n vuurkolom weg te blaas (fig. 73, *She* no. 40:36). Fire Witch kan die mes egter net vir kort rukkie domineer en die mes kry dit altyd reg om haar op die een of ander tydstip te oorweldig (fig. 74, *She* no. 40:93).

Devil Bat, die aartsantagonis, is waarskynlik die enkele karakter wat die meeste onder die



Figuur 71

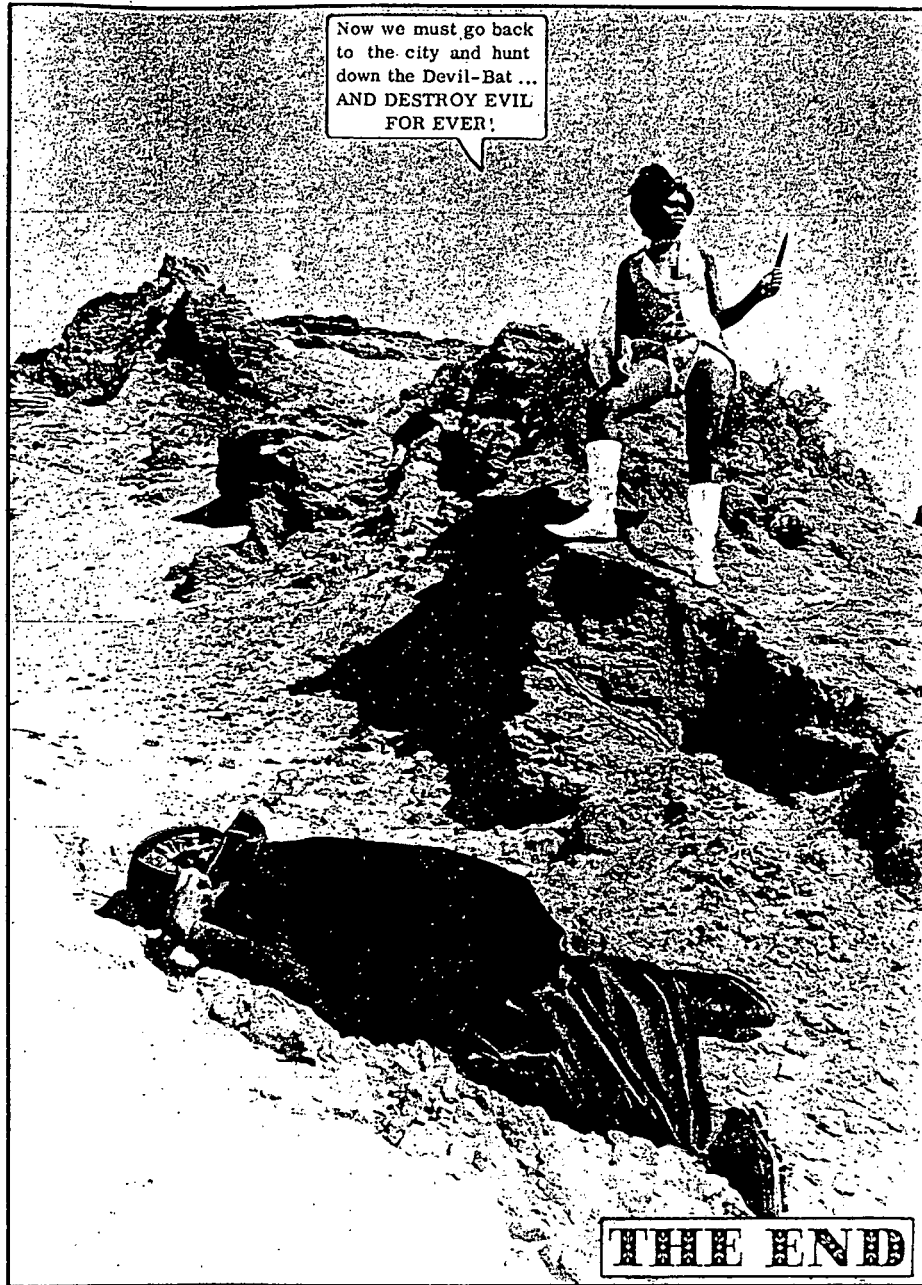
aanvalle van She se magiese mes deurloop. Figuur 75 beeld 'n tipiese voorbeeld van so 'n aanval uit. Terwyl die passiewe Devil Bat na die gevolge van een van sy bese dade staan en kyk, pyl die aktiewe en dodelike mes vinnig op hom af. Devil Bat word te laat van die mes se teenwoordigheid bewus en sterf aan menigvuldige steekwonde (fig. 75, *She* no. 44:92). Hoewel hy al verskeie kere deur She en haar mes doodgemaak is, sal hy keer op keer uit die doderyk terugkeer om met sy bese dade voort te gaan. Origenis is Devil Bat baie bewus van die mes se potensiële krag en sal dikwels eerder wegkruip of vlug eerder as om She te konfronteer (fig. 76, *She* no. 30: 96).

Die Toe-eiening van Falliese Mag

The female as cinematic image is often considered to be ambivalent spectatorial pleasure for the male because she signifies the possibility of castration. She represents the difference, non-phallus, lack.

According to Laura Mulvey the male spectator escapes the castration anxiety the female image evokes either by a sadistic voyeurism (demystifying the female) or through fetishistic scopophilia. The latter, a "complete disavowal of castration," turns the female into a fetish, the signifier of absent phallus (Studlar, 1985: 608, 611).

She, as vroulike protagonis, kan wél as verteenwoordigend van "non-phallus" en "lack" gelees word, en daarom die manlike vrees vir kastrasie versinnebeeld. Mulvey se teorie van die manlike kyker (of leser) se beheer oor die vroulike karakter deur voyeurisme en fetisjisme, kan egter nie op She toegepas word nie.



Figuur 72

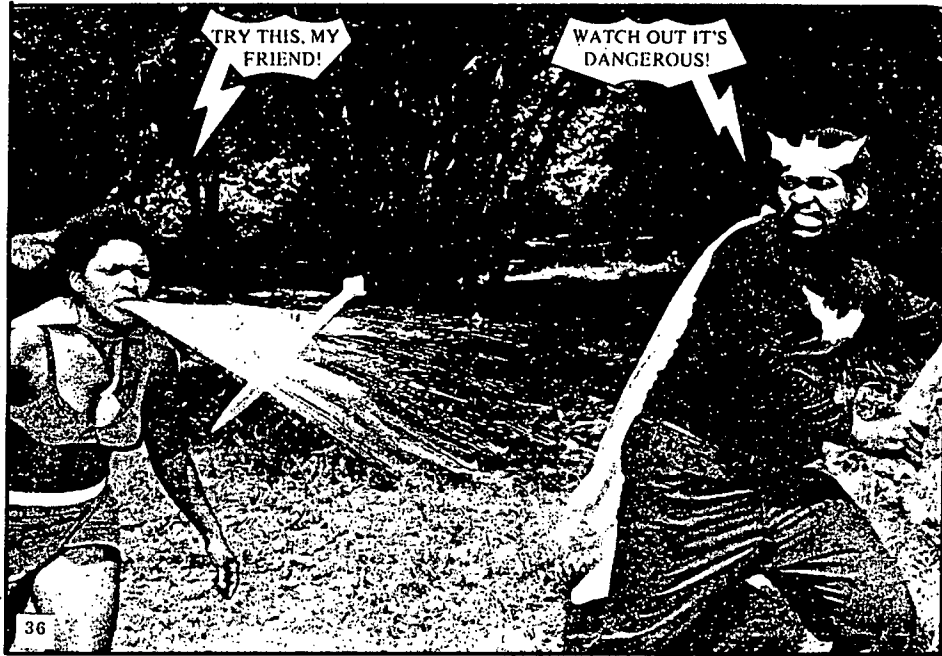
She verskil in dié opsig direk van die wit, vroulike protagonis. Waar Tessa die falliese pistool hanteer, maar nooit gebruik nie en dit sodoende as fetisj-objek vestig, is die mes in She se hande 'n aktiewe en aggressiewe verlenging van She se persona. Op dié manier kan die manlike leser nóg met She as vroulike fetisj, nóg met die mes as fetisj-objek identifiseer.

Waar Tessa dikwels die passiewe slagoffer van geweldpleging deur die antagonis is, sal She slegs fisieke aggressie van die manlike antagonis ervaar nadat sy hom in die eerste plek aangeval het. Deurdat sy nooit 'n slagoffer is nie, maar altyd fisiek aggressief teenoor die manlike antagonis optree, word sadistiese kykgenot by die manlik-geïdentifiseerde leser uitgeskakel.

Silverman stresses the notion of lack as that which holds the most terror for the male subject. The representation of a woman's body in certain genres (melodrama, film noir, horror) as body-in-excess, has always pointed indirectly to male fears of female sexuality, particularly in its aggressive aspect. (Creed, 1990:139,140).

Hierdie rolle-verwisseling wat in die *She*-fotoverhale voorkom, hou in sekere opsigte verband met magsrolle, 'n tendens wat in onlangse films sigbaar geword het:

[The film] points towards a trend that has become fashionable in the 1980's, namely women first raped and brutally treated but then seen taking revenge on their rapists. Woman now has the phallus, in the shape of the gun, and her threat is diminished by dressing her in male clothes and giving her the essentially male avenging role. Thus, the pattern fits the recent one of masculinizing women [...] in that the dominant-submission pattern is kept intact but gender identification has been altered (Kaplan, 1983: 74).



Figuur 73



Figuur 74



Figuur 75



Figuur 76

[...] *the horror film kills off the sexually active "bad" girls, allowing only the non-sexual "good" girls to survive. But these good girls become, as if in compensation, remarkably active, to the point of appropriating phallic power to themselves ... the girl-victim grabs the phallic knife, or axe, or chainsaw to turn the tables on the monster killer* (Williams, 1991:8).

Tog is daar duidelike verskille tussen She en die tendense wat in bogenoemde aanhalings geïdentifiseer is. Sy verskil van Kaplan se patroon deurdat sy, soos haar naam pertinent suggereer, nie 'n "masculinized" karakter het nie, haar kostuum beklemtoon haar vroulikheid en haar voorkoms kan op geen manier met manlikheid verwar word nie. Sodoende word die "dominant-submission"-patroon versteur.

Sy verskil ook van Williams se patroon deurdat sy, hoewel sy "goed" is deur teen boosheid te veg, beslis nie 'n *non-sexual good girl* is nie. Wanneer She in fig. 61 en fig. 71 haar antagoniste fisies aanval, word daar baie duidelike klem gelê op haar seksualiteit. In beide hierdie voorbeelde word daar sterk fokus op haar skaamstreke geplaas, en vestig haar sodoende as 'n seksueel-uitdagende en aktiewe karakter.

Deur die toe-eiening van falliese mag te kombineer met 'n aktiewe en aggressiewe seksuele karakter, verteenwoordig She, volgens my, 'n transgressie van die tradisionele rol wat deur die patriargie aan vroue toegeskryf word.

SLOT

Perversie as kategorie van kulturele analise

In 'n media-studie wat in 1978 oor Suid-Afrikaanse fotoverhale gepubliseer is, maak Anton Scholtz die volgende gevolgtrekkings:

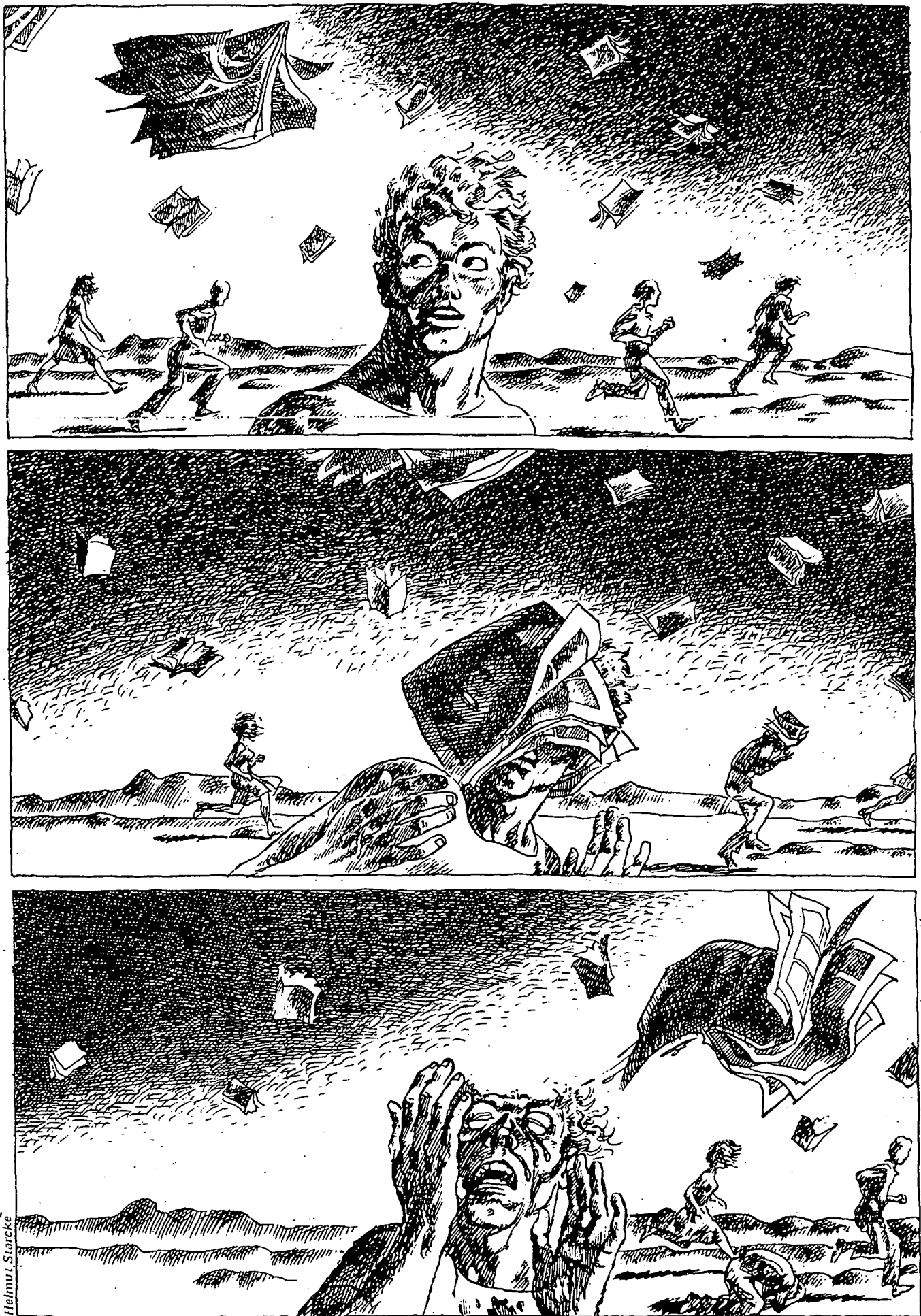
The quantity of black and white photographs combined with a few repeated conceptions of attitudes towards life contained in an elementary shell of language carry one or two important and pervasive messages. They are sustainingly obscene. [...] A piece of writing or a photograph is more obscene the closer it gets to influencing aspects of real relationships and perceptions to remain obscene. A still [in the photo-story] gives information about the known world. No imaginative response on the part of the beholder is probable or even possible. This cannot be said of the worst comic or soap opera written story.

It is fascinating to notice popular myths being created. [...] One does not have to linger over the destructive function of the presentation of superficial roles, violence, or the immorality of the opportunistic use of moral clichés to integrate patently unintegratable reality. [...] The psychological patterns, or rather the lack of psychological consistency, would amount to neurosis in real life.

I have in front of me a photo-story entitled Arend van die Oerwoud (Eagle of the Wild). One of the characters featured is Princess Lila, a leopard skin mini-bikini'd woman's body. There are 112 photographs in which she or parts of her body appear in the book. She is photographed not in the formalised, unreal

postures of the beauty queen or even more revealing but as in-a-world-of-their-own, set-up full frontals of soft porn of the Playboy sort, but in action shots of real life movements albeit, in context, perverted. [...] Five or six individual photographs combine a minimum of clothing with extremely provocative positions, eg. the princess photographed from below, standing on a rock with her arms thrown out and arching backwards. Others have less skin average, but blatantly show the woman showing terror or submission. Others uubstly show close-up of areas of her body, under her arms, ankles, the neck or the folds her legs make as they touch in kneeling position. In context of a sequence of stills [these photographs] titillate still further the fixated imagination. [...] I do not think it is overstating the case to say that the photo-story is a highly sophisticated form of pornography which does not need, in individual frames, to cross the formal definitions of pornography so emotionally formalised by the censor-board. The variety of photographs and the faint but powerful mood of perversion, consentingly allows each person his/her secret delights. The way in which the pornographic perception is organically involved, is suggested in the last sentence. If one looks, one finds hard-core porn in many photo-stories and if one looks in the right way one can become sexually fixated and enjoy pornographic fantasies on a street in broad daylight. The faculty to make the obscene inherent in human perception is at issue, not how much more or less an image on paper relates to that perception (Scholtz, 1978:28).²⁵

Volgens my begaan Scholtz eerstens 'n fout deur die fotoverhaal op grond van die "populêre mites" wat deur die medium geskep of daar gestel word, as "destrukties" te veroordeel. Volgens hom skep die mites rondom oppervlakkige karakter-rolle, geweld en morele clichés sigbaar 'n onintegreerbare realiteit. Hierdie "onintegreerbare realiteit" is seker die realiteit van byvoorbeeld *Rocco de Wet* as onoorwonne super-krygsman of die



Helmut Starcke

Figuur 77

magiese realiteit in die wêreld van *She*. Indien Sholtz 'n subteks met hierdie stelling impliseer, moet ek erken dat dit my ontgaan. Die oppervlakkige manier waarop hy mite as werktuig van analise ignoreer, tref my as oningelig:

Myths are a special kind of literature not written or created by a single individual, but produced by the imagination and experience of an entire age and culture and can be seen as the distillation of the dreams and experiences of a whole culture [...] Myths, therefore, portray a collective image; they tell us things that are true for all people (Johnson, 1989: 5).

What we are to our inward vision, and what man appears to be sub specie aeternitatis, can only be expressed by way of myth. Myth is more individual and expresses life more precisely than does science (Jung, 1963: 17).

Wat vir my egter meer problematies is, is Scholtz se eng benadering tot obseniteit en perversie, en die verband wat hy implisiet tussen die twee probeer vestig. Sy benadering hiervan word weerspieël deur 'n illustrasie deur Helmut Starcke (fig 77, Speak 1978:29) wat die artikel vergesel. Die illustrasie beeld mans en vroue uit, vluggend voor dreigende fotoverhaal-boekies wat deur die lug aangevlieg kom. Een ongelukkige jong man in die voorgrond word teen die kant van sy kop deur 'n fotoverhaal-boekie getref, met die gevolg dat sy kranium verbrysel word, terwyl dieselfde fotoverhaal-boekie op sy moordtog voortvlieg. Scholtz poog egter om hierdie emosionele en irrasionele interpretasie van die fotoverhaal as destruktiewe medium op akademiese wyse te verklaar, en maak onder meer die volgende nuttige waarneming:

The way in which the pornographic perception is organically involved is

25 Alle kursief geplaaste teks kom so in die oorspronklike teks voor.

suggested in [...] the faint but powerful mood of perversion, [which] allows each person his/her secret delights (ibid).

Alhoewel hy daarin slaag om die verband tussen perversiteit en besigtigingsplesier (hy lê met behulp van kursiewe druk spesifieke klem op *If one looks*) te tref, is sy benadering tot perversie veroordelend en sy onbegrip in bogenoemde verband duidelik omdat hy perversiteit as analitiese werktuig ignoreer. Kritici soos Linda Williams en John Dollimore se benadering tot perversiteit is, volgens my, meer konstruktief en insiggewend:

Perversions are usually defined as sexual excess [...] Yet the perverse pleasures of [...] viewing are hardly excessive or gratuitous. They have been considered so basic that they have often been presented as norms. What is a film, after all, without voyeurism? Yet, at the same time, feminist critics have asked, what is the position of women within this pleasure geared at the sadistic "male gaze"? To what extent is the orgasmic woman of pornography merely in the service of the sadistic male gaze?

These questions point to the ambiguity of the terms of perversion used to describe the normal pleasures of [film] viewing. [I want to] suggest the value of not invoking the perversions in terms of condemnation. As even the most cursory reading of Freud shows, sexuality is by definition perverse. Unless we are willing to see reproduction as the main sexual drive, we have to admit, as John Dollimore has put it, that we are all perverts. Dollimore's goal of retrieving the "concept of perversion as a category of cultural analysis" [...] is crucial in any attempt to understand cultural forms (Williams, 1991: 6).

Deur perversiteit in verband met obseniteit te bring, bewys Scholtz sy totale onvermoë om, soos Dollimore dit stel, perversie as kategorie vir kulturele analise te gebruik.

Ek vind Scholtz se opmerking ten opsigte van *hard core pornography* uiters amusant;

If one looks, one finds hard-core porn in many photo-stories and if one looks in the right way one can become sexually fixated and enjoy pornographic fantasies on a street in broad daylight.

Wat hy hiermee impliseer is dat dit nie goed is om helder oordag op straat seksueel gefikseerd te wees of om 'n "pornografiese fantasie" te geniet nie. Probeer Scholtz miskien hiermee impliseer dat dit beter is om op pornografiese fantasieë gefikseerd te wees in die private omgewing van jou eie binnekamer? Of miskien die warm, veilige wêreld van byvoorbeeld 'n akademiese analise oor fotoverhale? (*Others subtly show close-ups of areas of her body, under her arms, ankles, the neck or the folds her legs make as they touch in kneeling position. In context of a sequence of stills [photographs of arms, ankles, necks and the folds legs make in the kneeling position] titillate still further [Scholtz's] fixated imagination*).

Scholtz sluit sy argument af deur te redeneer dat die vermoë om die obsene onafskeidbaar deel te maak van "menslike waarneming" (*If one looks* - voyeurisme as perversie) hier van belang is, en nie tot watter (mindere of meerdere) mate 'n sekere beeld met daardie waarneming/perversie in verband gebring kan word nie. My benadering tot analise sal presies die teenoorgestelde inslag neem as die van Scholtz. In teenstelling met Scholtz kyk ek vervolgens juis na hoe sekere beelde in verband gebring kan word met "menslike waarneming." Om dit duideliker te stel gaan ek kyk na watter perverse besigtigingsplesier (hetsy voyeuristies, masoschisties, sadisties of fetisjisties van aard) 'n spesifieke leser (hetsy swart of wit) ervaar wanneer sy of hy na sekere beelde kyk; en dus hoe verskillende perversies as kategorieë van kulturele analise gebruik kan word om hierargië van onderdrukking volgens ras en geslag te bespreek.

Sadisme en Masochisme

'n Belangrike vraag wat egter gevra moet word, voordat daar met bogenoemde ondersoek begin word, is wie, ten opsigte van ras en geslag, die afsonderlike fotoverhale lees. Omdat daar geen data bestaan waaruit sulke informasie ten opsigte van fotoverhale verkry kan word nie, en omdat geen van die uitgewers wat by fotoverhaal-publikasie betrokke was meer bestaan nie, gaan ek gemotiveerde gevolgtrekkings in hierdie verband maak. Eerstens dink ek dat daar aangeneem kan word dat swart fotoverhale nie deur wit lesers gelees is nie, en andersom. Vervolgens gaan ek opsommend na die eienskappe van die afsonderlike fotoverhale kyk om te bepaal hoe verskillende lesers besigtigingsplezier ervaar.

Kyk mens na die inhoud van die *Grensvegter* fotoverhale, kan daar met redelike sekerheid aangeneem word dat hierdie *macho*-gewelddadige avonture van die wit man as mitologiese super-krygsman nie deur vroue gelees is nie. Besigtigingsplezier word dus deur die (wit) man ervaar.

Volgens my verpersoonlik *Grensvegter* die slegste eienskappe van tradisionele manlikheid tot 'n psigotiese graad. In geen ander fotoverhaal is daar so 'n intense ontwikkeling van die fallus as fetisj (masjiengeweer, mes, kapbyltjie, ereksie van falliese gestalte) nie. Hiermee domineer hy sy ras-andere (Kubane, Russe, MPLA's ensovoort) op gewelddadige wyse en bied dit as enigste hoop op oorlewing aan sy geslags-andere aan (die hulpelose vrou as slagoffer van geweld en onaktiewe vroue soldaat). Die perverse plezier in besigtiging deur die manlike leser kan dus as gefetisjeerde sadisme

geïdentifiseer word. Alhoewel die volgende opmerking in 'n Amerikaanse konteks gemaak is, vind ek dit heel toepaslik op wit manlikheid in 'n Suid-Afrikaanse konteks:

America was the "white man's country," in which institutional and ideological patterns of the supremacy of white over black, and of men over women, supplemented and reinforced one another. For white males suffering from status insecurity images of black "savages" and of "true womanhood" served as steadying anchors in a troubled sea (Pieterse, 1992: 220).

Deur sy eie seksualiteit as magsimbool te fetisjeer en dit te gebruik om die "ander" op sadistiese wyse te domineer, word die wit man se onsekerheid ontbloot.

Soos met die *Grensvegter*-verhale wil ek suggereer dat die *Supermask*-fotoverhale, as gevolg van die aard en inhoud, meestal deur manlike lesers gelees is. In die vele gevalle waarin vroulike karakters as slagoffers van geweld uitgebeeld word, kan mens 'n perverse plesier as sadisties identifiseer. Alhoewel *Supermask* dikwels as potente falliese gestalte uitgebeeld word, wat sy vyande (danksy sy besondere fisiese krag) sonder enige probleem verslaan, word hy in net soveel gevalle as hulpelose slagoffer in *bondage* uitgebeeld. Die manlike leser se besigtigingsplesier in die *Supermask*-verhale beweeg tussen die twee pole van sadisme en masochisme.

In 'n studie oor histerie skryf Freud²⁶ die oorsaak van histerie in mans toe aan die onvermoë om die "behoorlike" manlike rol te vervul:

Given the impossibility of the individual male ever living up to the promise of the

26 Soos aangehaal en bespreek deur Barbara Creed.

phallus as it is promulgated within the discourse of mastery within patriarchal culture, it is not surprising that men suffer from hysteria [...]. Recently, cinema has attempted to deal with a different form of hysteria, one which is displaced onto the male body through which masculinity is represented as in excess, over present. The films of Arnold Schwarzenegger and Sylvester Stallone display the male body as a living phallus: hysterical images of masculinity such as these point to the impossible nature of the phallic ideal (Creed, 1990:133).

Hierdie uitbeeldings as 'n vorm van manlike histerie kom baie algemeen voor in *Supermask*-fotoverhale (om maar enkele voorbeelde uit te sonder kan daar na figure 39, 42 en 45 gekyk word). Ek wil egter 'n verband tref tussen hierdie vorm van manlike histerie, die onvermoë "to live up to the promise of the phallus", en die menigvuldige uitbeeldings van die held in *bondage*. In figuur nommer 35 bevind die manlike (Bulldog Lawson) en vroulike protagoniste hulself in *bondage*. 'n Vreemde monster is besig om die vrou "weg te neem" terwyl die manlike karakter slegs magteloos kan toekyk. Soos ons gesien het kom hierdie senario baie algemeen in *Supermask* voor. As daar na swart manlikheid in die konteks van Apartheid gekyk word, sal ek hierdie "vreemde monster" as die wit patriarg en onderdrukker interpreteer. Volgens my is hierdie die sleutel tot bogenoemde uitbeeldings van historiese manlikheid in *Supermask*. Indien mens lesersidentifikasie met die held in gedagte hou wanneer mens praat van besigtigingsplezier, dink ek dat so 'n perverse as historiese sadomasochisme beskryf moet word.

Kom ons neem aan dat die *Tessa*-verhale deur vroue sowel as mans gelees is. Soos reeds genoem, pas *Tessa* in Mulvey se verduideliking waarin die vrou in 'n posisie van "to-be-looked-at-ness" vasgevang word. *Tessa* word gekenmerk deur uitbeeldings van die vrou (veral *Tessa* as hoofkarakter) as slagoffer van geweld. Alhoewel sy as *femme-fatale*

SHE CLUB

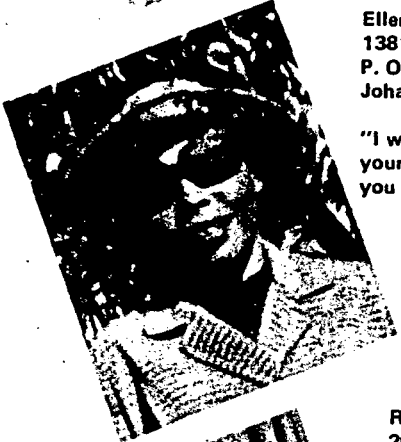
Alexius Tamukane
P. O. Box 2
Tweespruit.

"I think she is just great."
Welcome to my club,
Alexius - She.



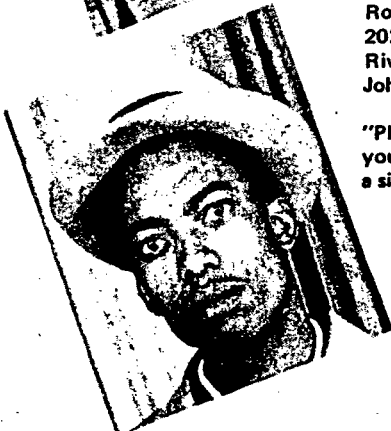
Ellen G. Diphoto
1381 Masita Avenue
P. O. Dube
Johannesburg.

"I wish you can continue
your wonderful stories -
you and your faithful knife."



Rodgers T. Ndlovu
202 C Berkely Square,
Riviera, Killarney,
Johannesburg.

"Please try to take care of
your knife when it gives you
a sign."



Henry Gibson
10 Caledon Street,
Stanford
Cape.

"I think she is one of the
best woman fighters I ever saw."



Hi there,

First of all I must admit that I had no idea that so many people would write in to join the SHE CLUB. I have received so many letters that it is a problem to get them all opened.

I am very glad to notice that so many readers express the desire to fight evil. Remember that you must do it all the time.

I also want to thank you all for your good wishes. It is a most heartening experience to know that I have so many people wishing me well.

As so many letters have been received, it may take some time for your certificates of membership of the SHE CLUB with my photograph to reach you, so be patient. All the good things come to those that wait.

Finally, my heartiest congratulations to the six lucky SHE CLUB MEMBERS pictured on this page. They are the first six who will receive the next six issues of SHE absolutely free.

Do go carefully

A stylized signature of the word "She" in cursive, underlined.

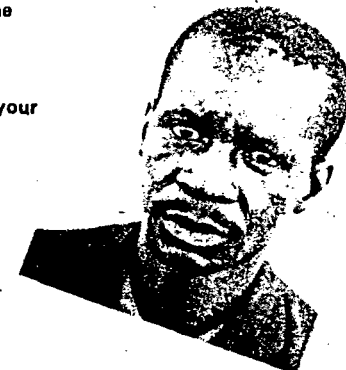
Ethelina Stinga
P. E. Plumbers
P. O. Box 7109
Port Elizabeth.

"I would like to help you,
but I've got no wings to
fly to Durban."



Mr. Jerry F. Senne
c/o B. A. C. Tlhabane
Bantu Township
Rustenburg, Tvl.

"I think you've got your
enemies on the right
side."



FANS INTERESTED IN JOINING THE SHE CLUB, WILL FIND AN ENTRY FORM ON PAGE 98. REMEMBER : MEMBERSHIP IS ABSOLUTELY FREE!

argetipe wel haar aggressie op manlike antogoniste rig (en dus nie 'n volslae passiewe karakter is nie), doen sy dit altyd in die skadu van die aardspatriarg, die V.I.P. Die besigtigingsplesier wat deur die manlike leser ervaar word, kan dus as sadistiese voyeurisme en die by die vroulike leser as masochisme geïdentifiseer word.

Die *She*-fotoverhale is deur mans sowel as vroue gelees. Indien mens na die inskrywings tot die *She Club*²⁷ kyk (fig 78, *She* no. 50: middelblad; fig 79, *She* no.45: middelblad) is dit merkwaardig om te sien dat die meeste van die lesers manlik is. Hoe sal manlike en vroulike lesers se besigtigingsplesier dan onderskeidelik geïdentifiseer word wanneer daar in ag geneem word dat manlike sowel as vroulike karakters as slagoffers van geweld uitgebeeld word?

In horror films, while feminists have often pointed to the women victims, who suffer simulated torture and mutilation as victims of sadism, more recent feminist work has suggested that the horror film may present an interesting, and perhaps instructive, case of oscillation between masochistic and sadistic poles. This more recent argument, advanced by Carol Clover, has suggested that pleasure, for a masculine-identified viewer, oscillates between identifying with the initial powerlessness of the abject and terrorized girl-victim of horror and her later active empowerment (Williams, 1991: 6).

Daar is egter 'n verskil tussen perversie in *She* en die bovermelde sado-masochistiese besigtigingsplesier. In *She* sal dit altyd 'n sekondêre karakter of een van die antogoniste

27 Alhoewel *She* en *Supermask* deur dieselfde uitgewer uitgegee is, het *Supermask* geen "fan club" gehad nie.



SHE CLUB

HI THERE,

Congratulations to the lucky six members of the SHE CLUB whose photo's appear on this page. They have been drawn from all the new members from all over the country, and will be receiving six issues of SHE free of charge.

If you are not yet a member, turn to page 98.

Yours faithfully

1. PARTSON H. BANDA
Salisbury, Rhodesia.

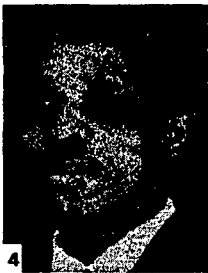
2. JOHN MATHONSI
Lynnville Loc. Witbant

3. MODIEGI MOFOKENG
Meadowland, Johannesburg

4. HEBRON MBULAWA
Dobsonville, Roodepoort.

5. HORACE M. NDUBIWA
Bulawayo, Rhodesia

6. TIMOTHY MTHULI
Daveyton, Benoni.



Figuur 79

wees wat as slagoffers van geweld uitgebeeld word. In dien daar wel een of ander vorm van geweld teenoor She gepleeg word, is dit omdat sy haar geweldenaar in die eerste plek self aangeval het. Die aggressie kom dus oorspronklik van haar kant af. Die aard van besigtigingsplesier word ook geïmpliseer in die briewe wat lesers na die She Club gestuur het (fig 78). Rogers T. Ndlovu skryf: “Please teake care of your knife when it gives you a sign”. Die woord *please* suggereer ‘n pleitende toon van onderdanigheid. Ellen G. Diphoto skryf: “I wish you can continue your wonderful stories – you and your faithful knife”. Hiermee word ‘n positiewe identifikasie met She in haar bemagtigde hoedanigheid gesuggereer. Met die bogenoemde wil ek argumenteer dat die perverse plesier by die manlik geïdentifiseerde leser masochisties en by die vroulike leser sadisties van aard is.

Vervolgens kan daar gevra word hoe hierdie perversies wat in besigtigingsplesier geïdentifiseer is, in ‘n kulturele analise gebruik kan word. Voordat dit gedoen kan word moet daar gekyk word na wat presies masochisme en sadisme beteken en wat daarmee geïmpliseer word. Ek sonder masochisme en sadisme uit, want voyeurisme en fetisjisme kan op ‘n subjektiewe manier met masochisme en sadisme skakel (byvoorbeeld: voyeuristiese sadisme en fetisjistiese sadisme). Sadisme en masochisme is die sentrale en belangrikste peversies.

Die term “masochisme” het sy oorsprong in psigoanalitiese studies van die romans van die Duitser Leopold von Sacher-Masoch gehad en “sadisme” in psigoanalitiese studies van die skryfwerk van die Markies de Sade. Die inhoud van Sacher-Masoch se werk kan in ‘n kern-opsomming as die plesier wat geput word wanneer straf deur ‘n dominerende

vrou aan 'n man toegedien word. Sade se werk, aan die ander kant, kan opsommend beskryf word as die toepassing van seksuele dominansie en straf deur mans op vroue. Die verband tussen patriargie en sadisme en masochisme onderskeidelik is al soos volg beskryf:

The Sadian discourse - denovative, scientific, unblinkingly direct in its obscene imperatives and descriptions - creates a fantastically cruel heterocosm based exclusively on the rule of reason. The governing Sadistic fantasy expressed in Sade's work exalts the father "beyond all law," and negates the mother. In contrast, Masoch's world is mythical, persuasive, aesthetically oriented, and centred around the idealizing mystical exhaltation of love for the punishing woman. In her ideal form as the the representative of the powerful oral mother, the female in the maoschistic scenario is not sadistic, but must inflict cruelty in love to full fill her role in the mutually agreed upon masochistic sceme.

[...] the paradox of the masochistic alliance as exemplified in Masoch's work is the subversion of the expected patriarchal positions of power/powerlessness, master/slave, with the ultimate paradox being the slave's (the male's) willingness to confer power to the female (Studler, 1985: 604).

Hiervolgens kan mens aflei dat 'n masochistiese besigtigingsplesier, in die manlik geïdentifiseerde leser, as die ondermyning van die verwagte patriargale rolle van mag/magteloosheid en baasskap is. Ek wil egter hier byvoeg dat 'n sadisties geïdentifiseerde besigtigingsplesier by die vroulike leser ook as die ondermyning van patriargale verwagtinge beskou kan word.

Hierargië van mag in Suid-Afrika

Die hierargië van mag in Suid-Afrika in die tydperk waartydens fotoverhale gepubliseer en gelees is (1960 tot 1995) was gebaseer op die bemagtiging van die wit patriarg. Ten opsigte van my studie kan die onderdrukking van die patriarg se “ander” as seksisties (die onderdrukking van vroue) en rassisties (die onderdrukking van anderskleuriges) beskou word. Die verband tussen rassisme en seksisme is die sleutel tot die stelsel waarop wit patriargie in Suid-Afrika gebaseer is:

The links between racism and sexism cannot be dismissed [...] In the course of race, darker peoples were thought of as “female.” In behavioural Darwinism [...] women were viewed as inferior to men and dark-skinned people to the British (Pieterse, 1992: 220).

’n Belangrike vraag is waar seksisme in die swart gemeenskap in hierdie hierargie van mag geplaas moet word. Wat is die status van patriargie, soos dit in die Supermask-fotoverhale geïdentifiseer is, in swart gemeenskappe? In Amerika het swart feministe die argument ontwikkel dat patriargie met die rekonstruksie na die slawetydperk in swart gemeenskappe ingevoer is:

Re-evaluating history, black feminists point out that, during Reconstruction, following the example of the white patriarch, “learned” to dominate. [...] The position taken by black feminists, that patriarchy was historically introduced into the Afro-American community, then, represents a significant break with feminist theories which see patriarchal power invested equally in all men throughout history, and patriarchal form as colour blind (Gaines, 1988:23).

Ek is egter nie van mening dat patriargie in swart gemeenskappe in Suid-Afrika by die wit patriarg “aangeleer” is nie. Ek sou eerder sê dat die historiese uitbeelding van swart

manlikheid in *Supermask* die oorsaak is van (soos Freud dit beskryf het) die onmoontlikheid om die “ideale” manlike rol in te neem. ‘n Waarskynlike oorsaak vir hierdie “vorm van histerie” kan geles word as die swart man se reaksie op onderdrukking deur die apartheidstelsel, en kan op daardie manier aan wit patriargie verbind word.

Wanneer al hierdie aspekte in ag geneem word, is dit merkwaardig om te besef dat die enigste vorm van subversiewe perversie in die besigtigingsplezier vir beide die manlike en vroulike fotoverhaal-leser, voorkom by die voorbeeld van die mees onderdrukte groep in die Suid-Afrikaanse samelewing, naamlik die swart vroulike fotoverhaal heldin, *She*. Verder is dit merkwaardig om te let dat *She* ‘n enkele fotoverhaal titel is in die magdom fotoverhale wat in Suid-Afrika gepubliseer is. Om die implikasies hiervan te begryp wil ek die volgende aanhaal:

If, as feminists have argued, woman's sexuality evokes unconscious terror in men, then black woman's sexuality represents a special threat to white patriarchy; the possibility of its eruption stands for the aspirations of the black race as a whole (Gaines, 1988: 26).

} -
me
soos
feminist

Wat hier belangrik word is dat die *She*-fotoverhale ‘n bedreiging vir wit patriargie inhou. Wat egter net so belangrik is, is wat deur patriargale perversies (soos dit in die *Grensvegter*-, *Tessa*- en *Supermask*-fotoverhale geïdentifiseer is) geïllustreer word:

What racism, classism, sexism all have in common is social inequality: the key to all the social relations discussed above is the pathos of hierarchy. While the common dominator is power - the power that arises from a hierarchical situation and the power required to maintain that situation - it is also a matter of the anxiety that comes with power and privilege. Existing differences and inequalities

are magnified for fear they will diminish. Stereotypes are reconstructed and reasserted precisely when existing hierarchies are being challenged and inequalities are or may be lessening. Accordingly, stereotyping tends to be not merely a matter of domination, but above all, of humiliation. Different and subordinate groups are not merely described, they are debased, degraded. Perceptions are manipulated in order to enhance and to magnify social distance.

As the negative of the denigrating images sketched above, there emerges the top-dog position, whose profile is approximately as follows: white, western, civilized, male, adult, urban, middle-class, heterosexual, and so on (Pieterse, 1992: 223).

Dit is hierdie profiel wat die definisie van die mensdom in Suid-Afrikaanse fotoverhale vanaf 1960 tot 1995 gemonopoliseer het. Dié profiel is gebaseer op 'n stelsel van vrees vir die “ander”.

BIBLIOGRAFIE

- Boozer, Jack. 1995. *Bending phallic patriarchy in The Crying Game*. **Journal of Popular film and Television**, 22:172-179.
- Creed, Barbara. 1990. *Phallic panic: male hysteria and Dead Ringers*. **Screen**, 31:125-147.
- Davies, Jade. 1995. *Gender, ethnicity and cultural crisis in Falling Down and Groundhog day*. **Screen**, 36:214-232.
- Dyson, Michael Eric. 1992. *Out of the Ghetto*. **Sight and Sound**, October 1992:18-21.
- Flora, Cornelia Butler & Flora, Jan L. 1978. *The fotonovela as a tool for class and cultural domination*. **Latin American Perspective**, 5(16):134-149.
- Flora, Cornelia Butler. 1984. *Roasting Donald Duck: Alternative Comics and Photonovels in Latin America*. **Journal of Popular Culture**, 18:163-181.
- Flora, Cornelia Butler. 1984. *Photonovels*. In: Hinds, Harold E. (Ed.) **Handbook of Latin American popular culture**. Connecticut : Greenwood Press.
- Gaines, Jane. 1988. *White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory*. **Screen Year**, 29:12-27.

Hooks, Bell. 1994. *Sorrowful black death is not a hot ticket*. **Sight and Sound**, August 1994:10-14.

Jung, C.G. 1963. **Memories, Dreams, Reflections**. London : Fontana Press.

Johnson, Robert A. 1994. **Lying with the heavenly woman: Understanding and integrating the feminine archetypes in men's lives**. New York : Harper Collins Publishers.

Kaplan, E. Ann. 1983. *Forms of phallic domination in the contemporary Hollywood film: Brook's Looking for Mr. Goodbar (1977)*. In: **Women and film: both sides of the camera**. London : Methuen.

Kinder, Masha. 1986. *The Image of patriarchal power in Young Mr Lincoln (1939) and Ivan the Terrible (1945)*. **Film Quarterly**, 39:29-49.

Nye, Russel. 1977. *Miroir de la Vie: The French Photoman and it's audience*. **The Journal of Popular Culture**, 7:745-751.

Pieterse, Jan Nederveen. 1992. **White on Black**. London : Yale University Press.

Ross, Jonathan, 1993. **The Incredibly Strange Film Book**. London : Simon & Schuster.

Scholtz, Anton. 1978. *Mirror of real life: The world of the photo-comics*. **Speak**. Augustus 1978:25-29.

See, Fred. 1995. *Something Reflective: Technology and visual pleasure*. **Journal of Popular film and television**, 22:162-171.

Shingler, Martin. 1995. *Masquerade or drag? Bette Davis and the ambiguities of gender*. **Screen**, 36:179-192.

Williams, Linda. 1991. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. **Film Quarterly**, 44:2-13.