

ET HUNDELIV?:  
EN LESNING AV J.M. COETZEES *DISGRACE*

Hovedfag i allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen

Vår, 2003

Marit Gjone Sandsleth

Outside of a dog,  
a book is a man's best friend.  
Inside of a dog,  
it's too dark to read.

(Groucho Marx)

Innholdsfortegnelse.....	1
--------------------------	---

## Innledning.

1. J.M. Coetzee, biografi og produksjon.....	2
2. J.M.Coetzee og sørafrikansk litteratur.....	6
3. <i>Disgrace</i> og dens mottagelse.....	11
4. Teori og metode.....	13

## I: NARRATIV ANALYSE.

I.1. Narrative strukturer i <i>Disgrace</i> .....	16
I.2. Karakter.....	19
I.2.1. Repetisjon.....	21
I.2.2. Kontraster.....	26
I.2.3. Utseende.....	29
I.2.4. Språk/retorikk.....	33
I.2.5. Flate/runde karakterer.....	38
I.3. Bruk av navn.....	39
I.4. Intertekstualitet.....	41

## II: TEMATISK ANALYSE.

II.1. Tematikk.....	44
II.2. En verden styrt av motsetninger.....	46
II.3. David og hans eksistensielle krise.....	56
II.4. Sannhetskommisjonens betydning for <i>Disgrace</i> .....	69
II.5. Syndebukker og offerlam.....	75

Konklusjon.....	80
-----------------	----

Bibliografi.....	83
------------------	----

## Innledning.

[South African literature] is a less than fully human literature, unnaturally preoccupied with power and the torsions of power, unable to move from elementary relations of contestation, domination and subjugation to the vast and complex human world that lies beyond them. [...] It is exactly the kind of literature you would expect people to write from a prison.<sup>1</sup>

### 1. J.M. Coetzee: biografi og produksjon.

J.M. Coetzee ble født i Cape Town i 1940. Han fullførte sin mastergrad ved Universitetet i Cape Town i 1963. Etter å ha jobbet en periode som dataprogrammerer i Storbritannia, flyttet han til USA. Her tok han sin doktorgrad, og han arbeidet ved forskjellige universiteter. I 1972 vendte han tilbake til sitt hjemland og sitt gamle universitet, hvor han ble ansatt som foreleser. Et par år senere, i 1974, ga han ut boka *Dusklands*, den første i rekken av de ni verkene som så langt utgjør hans skjønnlitterære forfatterskap. Han har blant annet mottatt den prestisjetunge Bookerprisen for to av disse romanene (*Life and Times of Michael K* og *Disgrace*) og er den eneste som har mottatt denne prisen to ganger. I tillegg har han publisert en rekke litteraturteoretiske bøker og artikler.

Forfatterskapet hans er variert, dog ikke uten visse røde tråder. Tematisk sett forlater Coetzee sjelden Sør Afrika og kolonialiseringen. Selv om flere av verkene hans tilsynelatende handler om andre ting, dreier de seg alltid på ett nivå om problematikken rundt det sørafrikanske, postkoloniale samfunnet, eller i en litt større skala, om konflikten mellom undertrykker og undertrykket: "His country's disgrace has always figured in his work, but, as you can expect from someone who wrote a dissertation on Beckett, it has most often figured

---

<sup>1</sup> Coetzee, J.M., "Jerusalem Prize Acceptance Speech," Atwell, David (ed), *Doubling the Point*, Harvard University Press, 1992, s. 96.

obliquely.”<sup>2</sup> I romanene *Foe* og *The Master of Petersburg* er riktignok ikke handlingen lagt til Sør Afrika, men man ser allikevel klare paralleller, både til den tematikken man finner i de andre verkene hans og til deres settinger. Faktisk er det slik at *Foe*, en roman hvor Coetzee har tatt utgangspunkt i klassikeren *Robinson Crusoe*, er en av de romanene hvor hans engasjement i forhold til kolonialiseringen kommer klarest til syne. Handlingen kretser her, som i det originale verket, rundt tilværelsen til Cruso<sup>3</sup> og Friday, men Coetzee legger spesielt vekt på å utforske herre/slaveforholdet, og romanens handling kan lett knyttes opp mot Coetzees oppfatninger av, og forhold til Sør Afrika. Coetzee har allikevel uttrykt misnøye over å bli kategorisert som ”sørafrikansk” forfatter, men dette vil jeg komme tilbake til litt senere.

Noe av det som skiller Coetzee fra svært mange andre sørafrikanske forfattere er at det meste han har skrevet som regel har blitt plassert innenfor rammene av en postmoderne litteratur: ”Coetzee’s books are read as if they are realistic. They are not, they are postmodern, they are allegorical.”<sup>4</sup> I følge *Litteraturvitenskapelig leksikon* ”utspiller den postmoderne litteraturen seg oftere som en lek med forskjellige virkelighetsmodeller, skrivesett og litterære konvensjoner.”<sup>5</sup> Dette korresponderer bra med Coetzees skrivestil. Han eksperimenterer i stor grad med romansjangeren. Ingen av romanene hans ligner på hverandre i særlig grad, verken på et innholdsmessig eller på et formelt nivå, og han prøver hele tiden ut nye teknikker. Viktige kilder til inspirasjon har for Coetzee vært forfattere som Samuel Beckett, som han skrev om i sin doktorgradsavhandling. I tillegg har han uttalt at han som forfatter i størst grad har blitt påvirket av de forfatterne han leste i ung alder, som for eksempel Faulkner og Robbe-Grillet, og av tidligere forfattere, som Cervantes og Defoe. Et gjennomgående trekk i Coetzees forfatterskap er hans tendens til å skrive allegorisk, og hans samlede forfatterskap

---

<sup>2</sup> Gorra, Michael, [www.nytimes.com/books/99/11/28/reviews/991128.28gorrat.html](http://www.nytimes.com/books/99/11/28/reviews/991128.28gorrat.html), 28. november, 1999.

<sup>3</sup> Coetzees skrivemåte.

<sup>4</sup> Isacson. Maureen, *Sunday Independent*

<sup>5</sup> Lothe, Jakob, Refsum, Christian, Solberg, Unni, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, 1998, s. 99.

har av mange blitt sett på som en allegori over det sørafrikanske samfunnet. Andre igjen har valgt å lese romanene hans fra et realistisk ståsted. Om å lese med realistisk vinkling sier *Litteraturvitenskapelig leksikon* følgende: ”Realister er skeptiske til all dikterisk dyrkelse av fantasi og drøm og samler i stedet oppmerksomheten om gitte ”fakta”, om samtiden og hverdagslivet slik det leves og oppleves av personer fra ulike klasser.”<sup>6</sup> Mens noen har lest romanene på en direkte måte, har andre i større grad lest dem som mer tildekkede og symbolske. Dette har ført til at Coetzees romaner ofte har fått en blandet mottagelse, ettersom folk, ved å lese dem på den ene eller andre måten, har kommet til veldig forskjellige slutninger om både form og innhold.

Coetzees forfatterskap dreier seg om mye mer enn bare observasjoner av Sør Afrika. Hans meditasjoner over menneskesinnet er minst like viktig. I romanene konsentrerer han seg som regel om noen få karakterer, og går heller dypere inn i disse enn å operere med et stort persongalleri. Vi møter det fremmedgjorte enkeltindividet i så godt som alle romanene hans. Karakterene hans er i utgangspunktet vanlige mennesker, og ofte befinner de seg ved viktige korsveier i livet. Som regel leder valgene de tar ved disse korsveiene til en vanskelig eller ekstrem situasjon. Michael K i *Life and Times of Michael K* lever på sultegrensen i det ørkenaktige Karoo, hvor borgerkrigen herjer, og *Age of Iron* består av fire brev som Elizabeth Curren skriver til sin datter etter at hun har fått vite at hun har uhelbredelig kreft: ”The quality of Coetzee’s writing lies in his inner vision: dark, passionately compassionate, concerned with the nature of man.”<sup>7</sup> Felles for flesteparten av de viktigste karakterene er at de er ute av stand til, eller gradvis er i ferd med å miste evnen til å kommunisere med omverdenen. De er ofte ensomme selv om de befinner seg blant andre mennesker. Ønsket om å utforske hva det innebærer å være et menneske, og hvordan mennesker forholder seg til seg selv og til andre mennesker i samfunnet i viktige faser av livet, står altså sentralt i forfatterskapet. Det er lett å

---

<sup>6</sup> Lothe, Refsum, Solberg, op.cit, s. 209.

<sup>7</sup> Fra baksiden til *Life and times og Michael K*.

få sympati for karakterene, men denne sympatien kommer ikke, slik man kanskje skulle tro, først og fremst av at man synes synd på dem. Coetzee søker ikke medlidenhet på vegne av sine karakterer. Leseren får bli kjent med dem på godt og vondt, og så får det være opp til hver enkelt hva man velger å mene om dem. Han er opptatt av at han ikke retter seg mot én type lesere. Faktisk går han så langt som å si at han ikke henvender seg til noen leser i det hele tatt, men at leseren mer eller mindre er uvesentlig: "I am hesitant to accept that my books are addressed to readers."<sup>8</sup>

Først og fremst holder han seg til romansjangeren, men tillater seg som sagt ofte å eksperimentere med denne. Han har etter hvert utviklet en nokså særpreget skrivestil, av kritikere beskrevet som: "quietly depictive"<sup>9</sup> og "chaste and lyrical."<sup>10</sup> Stilen hans er minimalistisk og økonomisk og han sier mye med få ord. "Coetzee tells us only what we need to know. But what is left untold creates an extraordinary density of emotional atmosphere."<sup>11</sup> Han er i det hele tatt svært opptatt av form og uttrykk, noe som kanskje ikke er så underlig med tanke på at han har viet mye av sin akademiske karriere til stilistiske og lingvistiske studier av litteraturen.

Språket i romanene reflekterer tematikken, og Coetzee har en tendens til å skrive mørkt og dystert. Til tross for dette er språket inntagende og vakkert, om enn på en alvorlig måte. Selv om bøkene hans er alvorspregede, både tematisk og språklig, er de ikke nødvendigvis tragiske. Romanene hans består av mange lag og narrative nivåer som ikke er entydige. De fleste av disse nivåene aner man bare konturene av, og de sier mye mer enn selve "overflatefortellingen." Coetzee mestrer antydningens kunst, og romanene hans krever at man leser det som står skrevet mellom linjene.

---

<sup>8</sup> Coetzee, intervjuet av Morphet, Tony, "Two Interviews with J.M. Coetzee, 1983 and 1987," Bunn, David, Taylor, *JaneTriQuarterly magazine*, Northwestern University, 1987, s. 456.

<sup>9</sup> Mars-Jones, Adam, *The Observer*, London, 18 juli, 1999.

<sup>10</sup> Baily, Paul, *The Independent*.

<sup>11</sup> Hughes-Hallet, Lucy, *Sunday Times*.

## 2. Coetzee og sørafrikansk litteratur.

Som et resultat av store politiske omveltninger har den sørafrikanske litteraturen, i likhet med landet, gjennomgått radikale forandringer i løpet av de siste årene. Under apartheidtiden dominerte ”motstandslitteraturen,” en litteratur som var sterkt politisk, og som var ment å skulle engasjere. Kampen for en bedre og mer rettferdig fremtid sto i sentrum for de fleste litterære verk, og fremtidsperspektivet var dominerende. Både i stil og tematikk var litteraturen lite eksperimentell: ”Apartheid produced ready made plots, along with a sympathetic audience, which called for little talent to exploit. The literature generally failed to rise above story telling into the realm of fictionality.”<sup>12</sup> Litteraturen ble først og fremst brukt som et våpen i frigjøringskampen, og budskapet skulle være så direkte som mulig. En klassisk, mimetisk form for realisme, som ikke etterlot noen tvil om romanens budskap, var idealet. Form var underordnet tema og budskap. Som et resultat av tiden den var skrevet i, omhandlet som regel litteraturen pessimistiske, eller i alle fall alvorspregede temaer. Omgivelsene, som var styrt av apartheidregimet, innhentet og bandt litteraturen i stor grad. Sensur var også noe som hindret en litterær utfoldelse, og mange bøker ble kun utgitt utenfor Sør Afrikas grenser.

Et av spørsmålene mange stilte seg da Sør Afrika i begynnelsen av 90-årene sto på terskelen til en ny æra, var hvordan forfattere ville tilpasse seg de nye tilstandene. Enkelte fryktet at de nå ville gå tom for ting å skrive om, og forfatterens rolle i det nye Sør Afrika var åpen og udefinert. Man så for seg at det ville komme radikale endringer både i form og innhold, og de fleste regnet med at sørafrikanske forfattere i stor grad ville rive seg løs fra gamle normer og tradisjoner. Dette viste seg imidlertid ikke å være tilfellet, og bruddet med apartheidlitteraturen ble ikke like dramatisk som man først hadde forestilt seg. Utover 90-tallet fortsatte litteraturen å være relativt pessimistisk og mørk. Fremtidsperspektivet som

---

<sup>12</sup> Mzamane, Mbulelo Vizikhungo, “From Resistance To Reconstruction: Culture And the New South Africa” i *Ariel*, 1. jan, 1996, s. 11.



hadde dominert litteraturen under apartheidtiden ble erstattet av en tilbakevending til fortida og dens mange uløste konflikter: "In postapartheid literature, the future has little future, whereas the past is reasonably secure."<sup>13</sup> Denne mangelen på vilje til å tenke fremover er noe sørafrikanske forfattere har blitt kritisert for i de senere årene. Man kan spørre seg hva en slik fokuseringen på fortiden kommer av. Til grunn for det hele ligger først og fremst et sterkt behov for et oppgjør med fortiden. Det enkleste ville kanskje være å glemme alt som har skjedd i fortiden og legge det bak seg. På lengre sikt ville allikevel dette neppe vært noen god løsning, først og fremst fordi det sannsynligvis hadde vært umulig i utgangspunktet, men også fordi det ville blitt oppfattet som både feigt og urettferdig. Dermed har det blitt forfatternes oppgave å sørge for at historier, fiktive eller sanne, ikke går i glemmeboka.

I denne sammenhengen kan man ikke la være å trekke paralleller mellom litteraturens rolle og den rollen sannhetskommisjonen<sup>14</sup> har spilt i Sør Afrika. Likhetstrekkene mellom arbeidet til sannhetskommisjonen og postapartheidlitteraturen er mange, og de to instansene står overfor mange av de samme utfordringene. Forfatter og rektor ved University of the North, Njabulo Ndebele, skriver følgende i en artikkel: "And so it is that the stories of the TRC seem poised to result in one major spin-off, among others: *the restoration of narrative*. In few countries in the world do we have a living example of people reinventing themselves through history."<sup>15</sup> (min utheving) Vitneavhørene fra sannhetskommisjonen har blitt referert til som historier, og ligner på mye av postapartheidlitteraturen, både i form og innhold. Selv om historiene som ble fortalt under sannhetskommisjonens høringer, i motsetning til mange av litteraturens historier, alle var sanne, dreier de seg i bunn og grunn om mye av det samme.

---

<sup>13</sup> Atwell, David, Harlow, Barbara, "Introduction: South African Fiction After Apartheid," *Modern Fiction Studies*, John Hopkins University Press, nr. 1, 2000, s. 4.

<sup>14</sup> TRC = Truth and Reconciliation Commission, Sør Afrikas sannhetskommisjon, som i perioden 1996-98 etterforsket 30 år med menneskerettighetsbrudd og kriminell virksomhet under apartheidregimet. Erkebiskop Desmond Tutu ledet kommisjonens arbeid, og det ble holdt tusenvis av høringer. Det ble også åpnet for innvilgning av amnesti for folk som hadde begått kriminelle handlinger, under forutsetning av at de fortalte den fulle og hele sannheten.

<sup>15</sup> Ndebele, Njabulo, "Memory, metaphor, and the triumph of narrative" Coetzee, Carli, Nuttall, Sarah, (ed) *Negotiating the past*, Oxford University Press, Cape Town, 2000, s. 27.

Målet med å få disse historiene frem i lyset er at man skal bli i stand til en gang å legge alt det vanskelige man har opplevd under apartheidtiden bak seg. Først når det har blitt skapt noe meningsfylt av fortiden vil folk kunne bli i stand til å gå videre og skape noe nytt: "We make sense of things by fitting them into stories. When events fall into a pattern which we can describe in a way that is satisfying as narrative then we think that we can have some grasp of why they occurred."<sup>16</sup> Jeg vil komme nærmere tilbake sannhetskommisjonens rolle i, og betydning for *Disgrace* i et eget kapittel.

Etter at apartheidregimet forsvant, tok folk det for gitt at alt ville bli bedre. De regnet med at forskjellene ville begynne å viskes ut etter hvert som alle fikk de samme rettighetene, og de fleste så med optimisme på fremtiden. Selv om mye positivt har skjedd, har folk flest allikevel ikke merket de store forandringene i sine hverdagsliv. Overgangsperioden Sør Afrika befinner seg i for øyeblikket blir som regel omtalt som post-apartheidperioden. Mange mener at dette er en misvisende betegnelse, og at det korrekte navnet burde være neo-apartheid, ettersom raseskillet fra apartheidtiden langt ifra er forsvunnet. Optimismen er på vikende front, og dette gjenspeiles i litteraturen.

Når litteraturens oppgave er å fortelle det sørafrikanske folks historier fra en så turbulent periode som apartheidtiden vil resultatet nødvendigvis bli en nokså mørk og dyster litteratur, preget av brutalitet og konflikter. Temaer som går igjen er det tidligere nevnte oppgjøret med fortiden, problematikken knyttet til tilgivelse vs hevn, eksil og hjemkomst, overgangen til en ny tid og noe så konkret som fordeling av jorda. Mange forfattere har tatt utgangspunkt i faktiske hendelser. Et eksempel på dette er Sindiwe Magonas roman *Mother to Mother*, som ser på hvordan en episode som drapet på Amy Biehl<sup>17</sup> kunne skje.

Mens litteraturen fra apartheidtiden først og fremst dreide seg om handling og tematikk, er formspørsmålet nå blitt viktigere. Forfatterne er ikke lenger bare bevisste på hva

---

<sup>16</sup> Heyns, Michael, "The Whole Country's Truth: Confession and Narrative in Resent White South African Writing," *Modern Fiction Studies*, nr 1, 2000, John Hopkins University Press, s. 46.

<sup>17</sup> En amerikansk Fullbrightstudent som ble drept av fire sorte gutter i en township utenfor Cape Town.

de skriver, men også hvordan de formidler det de ønsker å si. I motsetning til tidligere skildrer ikke litteraturen bare samfunnet og “overflatekonfliktene.” Den har nå vendt seg innover mot menneskesinnet, og utforsker dette i mye større grad enn tidligere:

The move from protest to challenge to reconstruction in South Africa has been accompanied at the literary level by a shift from the literature of surface meaning – dependent entirely upon spectacular events – to the literature of interiority with its concern with introspection and the inner life [...] It is this turn away from the surface and the venture into the interior which will usher a new dawn for South African literature and society.<sup>18</sup>

Som tidligere nevnt har Coetzee aldri vært helt fortrolig med å bli kategorisert som ”sørafrikansk forfatter.” I et intervju sier han følgende om saken: ”I sometimes wonder whether it isn't simply that vast and wholly ideological superstructure constituted by publishing, reviewing and criticism that is forcing on me the fate of being a ”South African novelist”<sup>19</sup> Han mener at ”sørafrikansk forfatter” lett kan bli en nokså snever betegnelse og at forfatterskapet hans favner om mye mer. Det fører til at romanene hans i hovedsak leses med sørafrikanske briller. Resultatet blir da ofte at de leses kun som bidrag i en debatt som primært er politisk, og dermed kan leseren fort gå glipp av viktige og mer allmenngyldige sider ved Coetzees forfatterskap. Han mener dessuten at det ikke finnes én kategori som alle sørafrikanske forfattere passer inn i, fordi hver enkelt har sine individuelle og vidt forskjellige prosjekter. I et intervju hvor han ble spurt om hvor hans plass er i forhold til forfattere som André Brink, Nadine Gordimer og Breyten Breytenbach svarte han at: ”Je les admire tous. [...] Mais en fin de compte, nous faisons tous des choses différentes.”<sup>20</sup>

En annen ting som har gjort at han ikke har følt seg helt hjemme blant andre sørafrikanske forfattere, er at han i større grad enn sine samtidige forfattere hele tiden har vært influert av det postmoderne. Kontrasten til annen sørafrikansk litteratur, som tradisjonelt har passet bedre inn i en realistisk tradisjon, blir dermed stor, og han har til tider følt at han har

---

<sup>18</sup> Mzamane, op.cit s. 18.

<sup>19</sup> Morphet, Tony, op.cit. s. 460.

<sup>20</sup> Coetzee i intervju i *La Quinzaine littéraire*, 13. oktober, 1981 (”Jeg beundrer dem alle [...] Men når alt kommer til alt gjør vi vidt forskjellige ting.”)

blitt lest på feil premisser: "I don't have much interest in, or can't seriously engage myself with the kind of realism that takes pride in copying the "real world.""<sup>21</sup> Vesentlige deler av hans forfatterskap har havnet i skyggen av forsøkene på å finne og tolke et politisk budskap. Coetzee er en engasjert forfatter som er opptatt av sitt hjemland. De politiske holdningene og kommentarene som folk leter etter finnes absolutt, men de er ikke klare og enstydige, og de utgjør langt ifra hele hans ambisjon. Resultatet har blitt at han ikke har vært i stand til å løsrive seg fra den byrden det er å først og fremst bli sett på som en talsmann for sitt hjemland, og han har gitt uttrykk for at forfatterskapet hans ofte har havnet i skyggen av kravet om samfunnskritikk og uttalelser om tilstanden i Sør Afrika.

Coetzee har allikevel ikke noe problem med å anerkjenne at Sør Afrikas historie og samfunn er noe som gjennomsyrrer hele forfatterskapet:

Jag tror att människor bara kan älska ett landskap under sin livstid. Man kan uppskatta och njuta av många platser men det är bara en som man kan uppleva i mörgen. [...] Och jag skulle troligen uppleva en känsla av förkonstling eller en konstlad bakgrundskonstruktion om jag skulle skriva skönlitteratur som utspelas i en annan miljö.<sup>22</sup>

Han er opptatt av sin sørafrikanske bakgrunn, og har et klart ønske om å følge med i utviklingen i hjemlandet. Dette strider ikke nødvendigvis mot hans motstand mot å bli kategorisert som "sørafrikansk forfatter." Han ønsker bare ikke å bli plassert i en bås som kan virke innsnevrende og påtrengende for en forfatter som har ambisjoner om å skrive "verdenslitteratur."

André Brink sier følgende i en artikkel: "[...] having outgrown its need for realism South African literature can now embrace postmodernism."<sup>23</sup> Den sørafrikanske litteraturen er som sagt i ferd med skifte retning. Både form og innhold forandrer seg, og litteraturen beveger seg sakte men sikkert i retning av et mer postmoderne uttrykk. Coetzee har hele tiden

---

<sup>21</sup> Morphet, Tony, op.cit, s. 455.

<sup>22</sup> Coetzee, J.M, intervju i Hagerfors, Lennart, Isaksson, Hans og Larsmo, Ola (red), *Bonniers Litträra Magasin*, årgang 53, 1984.

<sup>23</sup> Brink, Andre, "Interrogating silence" Attridge, Derek, Jolly, Rosemary, (ed.) *Writing South Africa*, Cambridge University Press, 1998, s.18.

vært forut for sin tid i Sør Afrika på dette området. Han har vært påvirket av en modernistisk og postmodernistisk vestlig litteraturtradisjon. Kanskje vil han i tiden som kommer føle seg mer hjemme i den sørafrikanske litteraturtradisjonen.

### **3. *Disgrace* og dens mottagelse.**

Da *Disgrace* kom ut i 1999 var det tydelig at Coetzee heller ikke i denne romanen hadde til intensjon å forlate tematikken rundt det problemfylte sørafrikanske samfunnet. Romanen gir oss innblikk i livet til David Lurie, en desillusjonert universitetsprofessor fra Cape Town. Han havner i trøbbel etter å ha innledet et forhold til en student, og for å slippe unna alt oppstyret reiser han til sin datter, Lucy, som bor på en gård i den lille byen Salem i Eastern Cape-provinsen. Her begynner han å skrive på en opera som handler om Lord Byrons siste år. Det viser seg imidlertid at problemene forfølger ham, for etter noen uker i Salem blir han og datteren overfalt av tre menn, som raner dem og voldtar Lucy, med det resultat at hun blir gravid. I et forsøk på å få kontroll over tilværelsen igjen begynner David å hjelpe til på en dyreklinikk, og her jobber han fortsatt når historien ender.

*Disgrace* føyer seg inn i rekken av romaner som beskriver "the white dilemma in South Africa."<sup>24</sup> Coetzee tar opp tematikken rundt det nye Sør Afrika på en mer tydelig og direkte måte enn i mange av de tidligere bøkene hans. Det er blitt sagt at *Disgrace* er enklere og mer ordinær enn de fleste andre romanene hans, men dette er bare på overflaten. "Yet limpidity, lyricism and simplicity of plot in Coetzee's latest work are only a *surface appearance*."<sup>25</sup> (min utheving) Det som tilsynelatende er en relativt enkel historie om livet i det nye Sør Afrika, rommer ved nærmere ettersyn mer komplekse spørsmål. Vi finner et tydelig sosialt engasjement, men minst like viktig er det at vi får et innblikk i en enkelt menneskeskjebne. Nadine Gordimer har uttalt at: "J.M. Coetzee's vision goes to the nerve-

---

<sup>24</sup> Justin Cartwright, *Daily Telegraph*, 26 juni, 1999.

<sup>25</sup> Lebdaï, Benaouda, *Commonwealth*, 23-1, s.27.

centre of being. What he finds there is more than most people will ever know about themselves.”<sup>26</sup>

Stilen er helt tydelig ”coetzeeansk.” I større grad enn tidligere holder han seg innenfor den tradisjonelle romansjangeren, men romanen har allikevel et særpreg som gjør at det ikke er noen tvil om at det er Coetzee som har skrevet boka. Språket er nokså nedstemt og dystert men allikevel er det lyrisk og vakkert, og ikke så klaustrofobisk som man kunne frykte når utgangspunktet er en historie som Davids. Coetzee sier som vanlig ikke mer enn det som strengt tatt er nødvendig, og overlater mye arbeid til leseren.

*Disgrace* har generelt blitt godt mottatt. Kritikerne ser ikke ut til å være helt enige i sine tolkninger av romanen, men en konklusjon går igjen: Til tross for at det er en mørk og alvorlig roman, er den velskrevet og den tar opp viktige temaer. Alle ser ut til å være enige om at Coetzees stil er unik, og at han er en av vår tids viktigste forfattere. Litteraturanmelder Lucy Hughes-Hallett oppsummerer kanskje boken best ved å si at *Disgrace* er: ”sombrely magnificent.”<sup>27</sup> Av enkelte blir han regelrett lovpriset, og kritikere har uttalt at romanen er ”a new masterpiece from Coetzee”<sup>28</sup> og ”an extraordinarily powerful novel.”<sup>29</sup>

I den grad han har mottatt negativ kritikk, har den først og fremst gått ut på at romanen er for ”realistisk,” og at den dermed gir et for negativt og kritisk bilde både av nåtidssituasjonen og av Sør Afrikas fremtidsutsikter. Enkelte mener at han går for langt når han tilsynelatende fremstiller Lucys måte å takle problemene sine på som en akseptabel løsning for hvite sørafrikanere, og et forslag til hvordan de skal tilpasse seg de nye tidene. Athol Fugard uttalte følgende: ”[B]ut I could not think of anything that would depress me more than this book by Coetzee – *Disgrace* – where we’ve got to accept the rape of a white

---

<sup>26</sup> Gordimer, Nadine, baksiden av Coetzee, J.M. *The Lives of Animals*, Profile Books, 1999.

<sup>27</sup> Hughes-Hallett, Lucy, *Sunday Times*, 1999

<sup>28</sup> Lovell, Molra, *Natal Witness*, 4. september, 1999, s. 12.

<sup>29</sup> Sexton, David, *Evening Standard*, 27. sept, 1999, s. 52.

woman as a gesture to all the evil we did in the past.”<sup>30</sup> Coetzee har også i forbindelse med utgivelsen av *Disgrace* blitt kalt konservativ og rasistisk, først og fremst fordi ingen av de sorte karakterene blir fremstilt på en spesielt positiv måte. Denne anklagen finner sin begrunnelse i fremstillingen av overfallet på gården, hvor Lucy som hvit kvinne blir voldtatt av tre sorte menn, og det faktum at det er langt mellom de sympatiske sorte karakterene i romanen.

#### **4: Teori og metode.**

Målet mitt med denne oppgaven er ikke å argumentere for, eller bevise én problemstilling eller tese. Først og fremst har jeg ønsket å gjøre en litterær analyse av romanen, sett i lys av den situasjonen Sør Afrika for tiden befinner seg. Selvsagt er det visse sider ved romanen som har interessert meg mer enn andre. Det aller viktigste for meg har vært å se nærmere på hvordan de nye tidene og de store politiske omveltningene som foregår i Sør Afrika påvirker enkeltindivider og samfunnet, og hvordan dette igjen manifesterer seg i litteraturen. Mindre viktig finner jeg det derimot å prøve å bevise hvorvidt Coetzee tar et klart politisk standpunkt i debatten eller ikke, eller om han har et spesifikt budskap å komme med. Jeg har bevisst unngått å komme inn på debatten rundt postkolonial litteratur i min oppgave. Jeg mener at jeg ved å trekke inn denne debatten ville tatt fokus bort fra andre sider ved romanen som jeg har funnet vel så interessante. I stedet har jeg valgt å fokusere mer spesifikt på romanen i forhold til det sørafrikanske samfunnet. Jeg vil basere meg på nærlesning av romanen som et utgangspunkt for min analyse.

Opgaven består av to hovedkapitler i tillegg til en innledning og en avslutning. I innledningen vil jeg ta for meg Coetzees forfatterskap, for så å se nærmere på dette i sammenheng med hovedtendensene innenfor den sørafrikanske litteraturen. Jeg vil også

---

<sup>30</sup> Fugard, Athol, [www.iol.co.za/general/newsview](http://www.iol.co.za/general/newsview), 15. jan, 2000

komme inn på resepsjonen av *Disgrace*. Etter innledningen følger første kapittel, en narrativ analyse med hovedvekt på karakteranalyser. Kapittel to er en tematisk analyse hvor jeg konsenterer meg om fire sentrale temaer i romanen. Så følger konklusjon og bibliografi. Den narrative og den tematiske analysen vil nødvendigvis overlape og utfylle hverandre.

Jeg vil i den narrative analysen naturligvis ta for meg de komposisjonelle grep som Coetzee bruker for å formidle Davids historie, det være seg for eksempel tidsbruk og fokalisering. Gjennomgangen av disse grepene er kort og skjematisk, ettersom jeg har valgt å legge hovedvekten på analyser av romanens viktigste karakterer. Grunnen til dette er at jeg mener at vi ved å utføre en grundig karakteranalyse kan finne en pekepinn på hva som er viktig i forhold til romanens tematiske sentrum. *Disgrace* er en roman hvor karakterenes indre liv står sentralt, og dermed blir det også viktig å se nærmere på hvordan karakterene er bygget opp og hvordan de utvikler seg.

I den tematiske analysen ønsker jeg først å vise hvordan tradisjonelle motsetninger og dikotomier blir satt opp mot hverandre, for så og snues på hodet og oppløses. Dernest kommer jeg til å se nærmere på hvorfor David blir stadig mer desillusjonert, og på hva hans eksistensielle krise går ut på. Her har jeg også valgt å se på operaen David jobber med som en gjenspeiling av hans egen krise. Så følger en del hvor jeg setter viktige aspekter ved romanen i sammenheng med Sør Afrikas sannhetskommisjon, og til slutt ser jeg på hvilken rolle alle dyrene som etter hvert dukker opp i historien spiller i romanen, og hvilken symbolsk verdi de har.

I den narrative analysen har jeg først og fremst basert meg på Shlomith Rimmon-Kenan's verk *Narrative Fiction*, som er en innføring i grunnleggende narratologi. Rimmon-Kenan tar utgangspunkt i en strukturalistisk litteraturvitenskap, og han baserer seg i hovedsak på Genettes teorier om narratologi. Jeg har også støttet meg på Jakob Lothes *Fiksjon og film* og Petter Aaslestad's *Narratologi*, delvis for å finne gode norske oversettelser for begrepene i



*Narrative Fiction*, og delvis for å lese mer utfyllende om sentrale begreper. I tillegg har jeg valgt å trekke inn spørsmål som Rimmon-Kenan ikke nødvendigvis legger så stor vekt på, og som kanskje strengt tatt ligger utenfor narratologien, men som jeg mener er vesentlig i forhold til min lesning av *Disgrace*.

Utgangspunktet for den tematiske analysen er de slutningene jeg trekker i den narrative analysen. For å få en bedre forståelse av debatten rundt sørafrikansk litteratur og dens plass i det nye Sør Afrika har jeg basert meg på artikler som finnes i følgende to sekundærverk: *Writing South Africa*, som tar for seg den litterære aktiviteten i Sør Afrika i perioden etter apartheidregimets fall, og *Negotiating the Past*, som ”deciphers the complex ways in which South Africans are coming to terms with who they are – and who they are becoming.” I tillegg har jeg anvendt en del sekundærlitterære artikler som er hentet fra forskjellige tidsskrifter hvor den sørafrikanske post-apartheidlitteraturen har vært tema. Jeg har også sett på en del anmeldelser av romanen fra forskjellige tidsskrifter, og jeg har bruk intervjuer med Coetzee og artikler han selv har skrevet. Jeg fulgte også tidlig i skriveprosessen et kurs ved universitetet i Cape Town som omhandlet den sørafrikanske transitionromanen, og har hentet mye inspirasjon derfra. Allikevel vil jeg understreke at det dreier seg om min egen lesning av romanen.

## I. NARRATIV ANALYSE.

### I.1. Narrative strukturer i *Disgrace*.

*Disgrace* har en helt klar hovedhistorie. Denne gir oss innblikk i Davids liv fra hans "forhold" til den prostituerte Soraya avsluttes og frem til vi møter ham tilbake hos sin datter i Salem, full av bekymring for henne, for sitt ufødte barnebarn, for Sør Afrikas fremtid og for sin egen opera. Romanen har også flere bihistorier og disse er som regel knyttet til enkeltpersoner. Vi får innblikk i Petrus' liv og fremgang, og blir tatt med inn i datteren Lucys liv på farmen, før og etter at hun blir brutalt ranet og voldtatt. Bihistoriene er nært knyttet opp mot hovedhistorien, og de fungerer først og fremst utfyllende i forhold til denne.

I tillegg til hovedhistorien og bihistoriene har romanen flere narrative nivåer. David jobber med å skrive en opera om Lord Byron og hans tid i Italia sammen med Teresa Guiccioli. Operaen er basert på et faktisk kjærlighetsforhold mellom de to, og den tar oss med tilbake til romantikkens Italia. Arbeidet med denne operaen fungerer som et metafiksjonelt nivå, en *mise en abyme*, som reflekterer sentrale deler av historien, og på et annet nivå, Davids indre liv. Jeg vil gå nærmere inn på denne etter hvert.

I *Narrative Fiction* kan vi lese at: "There are narratives in which character predominates (so-called psychological narratives) and others in which action does (a-psychological narratives)."<sup>31</sup> *Disgrace* må i så fall kunne sies å være en psykologisk fortelling. Det er karakterenes psykologiske utvikling, eller mangel på sådan, mer enn historien *pr se* som er står i sentrum for romanen. Coetzee er opptatt av den sørafrikanske mentaliteten, og hvordan mange sørafrikanere, spesielt hvite, har problemer med å omstille seg i takt med de hyppige endringene som preger det sørafrikanske samfunnet. Men dette er bare ett av romanens nivåer; den dreier seg også om mellommenneskelige relasjoner mer

---

<sup>31</sup> Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction*, New Accents, 1987, s. 36.

generelt, som eksisterer i like stor grad utenfor en sørafrikansk setting. Alt i alt fører dette til at karakterbeskrivelsene står sentralt i romanen. Først og fremst er det David og Lucy det fokuseres på. De andre karakterene havner i bakgrunnen, men er ikke uten betydning for historien av den grunn. Utover at de er med på å drive handlingen fremover, er deres tilstedeværelse i romanen med på å sørge for at Davids og Lucys personligheter og utvikling trer klarere frem for leseren. Rimmon-Kenan nevner blant annet kontrast og likhet som to grep som er med på å bygge opp og fremheve viktige trekk ved karakterene, og her spiller de sekundære karakterene viktige roller. Det er mye å si om karakter og karakterisering i *Disgrace*; karakterene har stor relevans for lesingen romanen, og jeg vil komme tilbake til det i en egen del.

Tidsbruken i *Disgrace* er i utgangspunktet nokså tradisjonell, i alle fall ved første øyekast. Fortellingen er relativt fortettet, og handlingen strekker seg over et par måneder. Ellipser på alt fra timer til uker finnes, andre steder dominerer pausene. Fortellingen er singulativ, og fremstilles i et nåtidsperspektiv. Til tross for at fortellingen er singulativ, er handlingen sirkulær, og dette understrekes av Davids observasjoner av omverdenen:

He re-enters Cape Town on the N2. He has been away less than three months, yet in that time the shanty settlements have crossed the highway and spread east of the airport. The stream of cars has to slow down while a child with a stick herds a stray cow off the road. Inexorably, he thinks, the country is coming to the city. Soon there will be cattle again on Rondebosch Common; soon history will have come full circle.<sup>32</sup>

Davids liv er låst fast i et mønster som preges av en repetisjon av større handlingsmønstre. Dette kommer spesielt til syne i hans bevegelser mellom Cape Town, hvor han holder til selv, og datterens gård i Salem. Han har et ønske om å bryte ut av mønsteret, men orker ikke å samle de kreftene som skal til.

---

<sup>32</sup> Coetzee, J.M., *Disgrace*, Vintage, 1999, s. 175.

Romanen åpner *in medias res* med at vi får innblikk i hvordan David mener å ha løst hva han selv kaller "the problem of sex."<sup>33</sup> I hovedsak er fortellingen kronologisk, men den er allikevel ikke uten anakronier. Man skulle tro at en roman som er skrevet i "transition" perioden,<sup>34</sup> og som har en tematikk som ligner andre "transitionromaner" skulle vært mer preget av et fortidsperspektiv og analepser, men dette er ikke tilfellet i *Disgrace*. I den grad analepser forekommer, går de ikke langt tilbake i tid. Vi får nesten ikke vite noe om Davids fortid utover at han har vært gift to ganger og at han lenge har jobbet som foreleser ved Cape Technical University. David er lite sentimental, og er tilsynelatende ikke særlig opptatt av det som har skjedd tidligere i livet hans. På overflaten bryr han seg heller ikke så veldig mye om hva som vil komme til å skje; han tenker ikke lenger fremover enn strengt tatt nødvendig. Prolepser forekommer i liten grad, i alle fall ikke i form av helt konkrete fremstillinger av hendelser som ennå ikke har skjedd. Leseren får allikevel noen hint om hva som vil komme til å skje. Et eksempel på dette får vi tidlig i romanen, når David forteller om Byrons siste leveår: "[Byron] went to Italy to escape a scandal, and setteled there. Setteled down. Had the last big love-affair of his life."<sup>35</sup> Likhetstrekkene mellom Byrons historie og det som etter hvert skjer med David er store.

Historien om Teresa og Lord Byron gir romanen et forlenget tidsspenn i begge retninger. Operaen utgjør det eneste virkelige fortidsperspektivet i romanen. I og med at den er så viktig for David, og at han identifiserer seg så sterkt med karakterene at han trekker dem inn i sitt eget liv, må man kunne si at Davids mentale reiser inn i Teresas og Byrons verden fungerer som en ekstrem form for analepse, til tross for at det strengt tatt er snakk om to forskjellige narrative nivå.

---

<sup>33</sup> Ibid, s.1.

<sup>34</sup> Perioden i overgangen fra apartheidregimet til et nytt, demokratisk styre blir ofte omtalt som transitionperioden i Sør Afrika.

<sup>35</sup> Ibid, s. 15.

*Disgrace* har en auctorial forteller, og det fortelles i tredje person. Selv om det ved første øyekast kan se ut som David er innblandet i fortellehandlingen viser det seg at dette ikke er tilfellet. "In so-called 'third-person centre of consciousness' the centre of consciousness (or 'reflector') is the focalizer, while the user of the third person is the narrator."<sup>36</sup> Slik er det også i *Disgrace*. David er både fokaliseringsinstans og ofte også den som blir fokalisert, men han er allikevel ikke forteller. Fortelleren har bare delvis innsikt i Davids tanker og følelsesliv, og må basere seg på hans handlinger og reaksjoner for å lære ham og kjenne, på lik linje med leseren. Det virker allikevel til tider som om han kjenner David bedre enn David kjenner seg selv, og bruker tidvis denne innsikten til å latterliggjøre ham, samtidig som han sørger for at man får en viss sympati for ham. I og med at det er David som er fokaliseringsinstans betyr dette nødvendigvis at fokaliseringen er intern, og den først og fremst dreier seg om David og hans univers.

Man skulle kanskje tro at David overtok fortellerrollen i forhold til operaen, men forholdet mellom fortelleren og David forblir det samme her som i resten av romanen. Det er den noe udefinerbare fortelleren som har kontrollen. Fokaliseringen blir allikevel litt annerledes, ettersom Teresa står i sentrum. Vi ser også klare likhetstrekk i måtene hun og David blir fremstilt på. Teresa blir utsatt for de samme tendensene til latterliggjøring, og fremstår som nokså hjelpeløs og fortvilt når hun mot slutten er nødt til å uttrykke følelsene sine gjennom en banjo.

## I.2: Karakterisering.

*Disgrace* er i aller høyeste grad et produkt av sin tid stilmessig, men kanskje først og fremst tematisk. Coetzee ser i *Disgrace* nærmere på den etter hvert svært kompliserte situasjonen i Sør Afrika og hvilke konsekvenser denne har for enkeltindividet. Selv om dette ikke er

---

<sup>36</sup>Rimmon-Kenan, op.cit, s.73.

romanens eneste tema, er det er helt klart et av de viktigste. Jeg vil i dette kapitlet ta for meg karakterisering av romanenes viktigste personer, både på historienivå og på fortellingsnivå uten klare skiller. Mitt teoretiske og metodiske utgangspunkt er de to kapitlene i *Narrative Fiction* som omhandler dette.

David og Lucy representerer to forskjellige syn på hvordan situasjonen i Sør Afrika best bør takles. David står for et gammeldags og tradisjonelt syn og han er fullstendig klar over det selv: "His mind has become a refuge for old thoughts, idle, indigent, with nowhere else to go. He ought to chase them out, sweep the premises clean. But he does not care to do so, or does not care enough."<sup>37</sup> Om han ikke har gitt opp håpet for Sør Afrikas fremtid, så er han i alle fall ikke spesielt optimistisk. Han innser at han kan være med på å gjøre situasjonen bedre, men også at det vil kreve et offer som er større enn hva han er villig til å gi. Lucy tilhører den generasjonen som har fått den tyngste børen å bære. At farens generasjon avskaffet apartheidregimet er vel og bra, men det er først i kjølvannet av avskaffelsen, i den såkalte post-apartheidperioden som Sør Afrika nå befinner seg i, at det største utfordringene melder seg.

I motsetning til David er Lucy blant dem som er villige til å ofre seg, både på et konkret plan, i form av å gi fra seg land, og på et mer abstrakt plan på den måten at hun gir av sin egen frihet og selvfølelse. Hennes filosofi ser ut til å være i tråd med sannhetskommisjonens håp om at folk skal tilgi og la historien ligge slik at det er mulig å begynne en ny tidsalder. Hun innser at for at Sør Afrika skal kunne ha noe håp for fremtiden er det nødvendig med enorme omveltninger, og alle, men først og fremst den hvite "eliten," må innstille seg på å innrette seg etter nye regler, selv om disse nødvendigvis vil gjøre deres tilværelse både ubehagelig og komplisert: "Yes, I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. Perhaps that is what I must learn to accept. To start from a

---

<sup>37</sup> *Disgrace*, s.72.

ground level. With nothing. Not with nothing but. With nothing. No cards, no weapons, no property, no rights, no dignity.”<sup>38</sup> Den sørafrikanske litteraturteoretikeren David Attridge er inne på det samme i sin artikkel:

Where he clings to the values and habits of a lifetime, regretting their erosion or rupture, she seeks a new accommodation, even to the extent of a willingness to become Petrus’ third “wife. ”Perhaps seeks is the wrong word, belonging to the Romantic vocabulary her father still rely on; she *allows* a new accommodation to occur, fully conscious of the enormous price she is paying.<sup>39</sup>

Dette er mye av essensen i romanen, og mye av det kommer ekstra tydelig frem gjennom karakteriseringen. Et eksempel som kan virke som en detalj, men som sier mye om forskjellene mellom David og Lucys holdninger, er at Lucy har lært seg å kommunisere på xhosa<sup>40</sup>. Strengt tatt ville hun nok klart seg bra med engelsk og afrikaans, så det faktum at hun forsøker å kommunisere med de sorte på deres eget språk er like mye et tegn på respekt som en nødvendighet. David, derimot, som kun snakker kun italiensk og fransk, får etter hvert smertelig erfare at disse språkene er ubrukelige ”in darkest Africa”.<sup>41</sup>

I følge Rimmon-Kenan er karakter en hierarkisk struktur. Karaktertrekk trer frem etter hvert og utgjør til slutt en karakter, og det er først og fremst grepene repetisjon, implikasjon, og som tidligere nevnt, likhet og kontrast som er med på å fremheve karaktertrekkene og bygge opp karakteren.<sup>42</sup>

### **I.2.1. Repetisjon.**

”Det som blir fortalt om att i ein narrativ prosatekst, blir ikkje av den grunn sant, men mest sannsynlig viktigare.”<sup>43</sup> Det man først og fremst legger merke til i romanen når man ser etter

---

<sup>38</sup> Ibid, s.205.

<sup>39</sup> Attridge, David, “Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee’s *Disgrace*,” *Novel*, høst, 2000 s.104.

<sup>40</sup> Xhosa er et av Sør Afrikas 11 offisielle språk.

<sup>41</sup> *Disgrace*, s.95.

<sup>42</sup> Rimmon.Kenan, op.cit.

<sup>43</sup> Lothe, Jakob, *Fiksjon og film*, Universitetsforlaget, 1994, s. 76.

repetitive mønstre er at David har en tendens til å flykte fra situasjoner når de blir vanskelige. Dette skjer gjentatte ganger. Selv om han innser at han bør prøve å ta seg sammen og vende tilbake til det vanskelige for å ta et oppgjør med det, fører det som regel til at han roter seg opp i en enda vanskeligere situasjon, noe som medfører at han etter en stund blir nødt til å flykte igjen. Han veksler på å rømme fra henholdsvis Cape Town og Salem, og etter hvert trer det sirkulære handlingsmønsteret klarere og klarere frem for leseren. Det er ingen tvil om at David har havnet i en ond sirkel som det vil være umulig for ham å bryte ut av, uten å ta et kraftig oppgjør med seg selv. Han er fullstendig klar over dette selv og han ser godt det sirkulære mønsteret som preger hans tilværelse. Allikevel unnskylder han seg gang på gang med at han er for gammel til å begynne å gjøre noe med det nå, og at han har gitt opp håpet både for sin egen og for Sør Afrikas fremtid.

Ikke nok med at han selv lever et liv på flukt fra problemene sine, han prøver også å få Lucy til å rømme. Han tilbyr å kjøpe en flybillett til henne slik at hun kan dra til sin mor i Nederland og være der til ting har roet seg. Lucy nekter å høre på faren, og insisterer på å være i Salem og forsøke å gjøre det beste ut av situasjonen:

'Lucy, it could be so simple. Close down the kennels. Do it at once. Lock up the house, pay Petrus to guard it. Take a break for six months or a year, until things have improved in this country. Go overseas. Go to Holland. I'll pay. When you come back you can take stock, make a fresh start.'

'If I leave now, David, I won't come back. Thank you for the offer, but it won't work. There's nothing you can suggest that I haven't been through a hundred times myself.'<sup>44</sup>

Nettopp her ligger én av de største forskjellene mellom David og Lucy. Mens David stagnerer i sitt sirkulære handlingsmønster og sine evige rømningsforsøk, gjør Lucy sitt beste for å se fremover, til tross for all motgangen hun møter. Petrus har observert dette: "She is 'forward-looking.' 'She is a forward-looking lady, not backward-looking.'<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Disgrace*, s.157.

<sup>45</sup> *Ibid*, s.136.



David liker også å tro at han ofrer seg for det han tror på. Særlig kommer dette til syne i Melanie-saken, hvor han mener at han ved å ofre jobben sin samtidig ofrer seg for kjærligheten. Men i motsetning til datteren er Davids martyrolle påtatt, og hans offervilje stikker ikke dypt. Dette ser man ekstra tydelig når han drar til George og oppsøker familien Isaacs. Først kan det se ut som han faktisk for en gangs skyld forsøker å bryte ut av mønsteret han er fanget i, og rydde opp i sin egen vanskelige situasjon. Motivet for besøket er uklart, også for David selv, men sannsynligvis har han et ønske om å gjøre noe med sin vanære. Det ser ut til at leseren har lettere for å forstå Davids motiver enn David selv. Ved hjelp av fortelleren skjønner man at David har et ubevisst ønske om et oppgjør, og at dette sannsynligvis er et resultat av det som skjedde med Lucy under overfallet. David selv er derimot usikker på hvorfor han i det hele tatt er der: ”That much was true. He does want to speak his heart. The question is, what is on his heart?”<sup>46</sup> Lenge ser det ut til at han kan forsones med Mr Isaacs, men når det kommer til stykket tillater ikke stoltheten hans ham å be familien Isaacs om unnskyldning. Han ender opp med å fortape seg i bortforklaringer, og forlater huset med uforrettet sak. Nok en gang faller han tilbake i sitt gamle handlingsmønster hvor de gjentatte forsøkene på å flykte fra problemene dominerer. I stedet for at mønsteret brytes, forsterkes den følelsen leseren har av at David, ved å la en så åpenbar mulighet for oppgjør gå fra seg, aldri vil komme seg videre. Følelsen forsterkes videre av Mr Isaacs' avskjedsreplikk: ”Because the path you are on is one that God has ordained for you. It is not for us to interfere.”<sup>47</sup>

Et annet repetitivt moment i romanen, som også er med på å gi leseren et klarere bilde av David, er hans utallige forsøk på å nå frem til Lucy uten å lykkes. David er stolt over å ha en selvstendig datter som ikke lar andre styre livet sitt, men etter hvert skal nettopp Lucys selvstendighet vise seg å bli hans største problem. De har i utgangspunktet et godt forhold, og

---

<sup>46</sup> Ibid, s.165.

<sup>47</sup> Ibid, s.174.

frem til overfallet kommuniserer de to på en tilfredsstillende måte. Lucy ser ut til å være ett av de få menneskene som forstår David, og hun godtar ham som den han er. Når han ankommer gården er tonen mellom dem avslappet og god, og de klarer til Davids overraskelse å fungere bra sammen, til tross for at de bor så nært innpå hverandre. Etter overfallet derimot, føler David at han har mistet sin datter. Lucy forsvinner inn i sin egen verden, og hvor mye David enn prøver, når han ikke frem til henne. Han forsøker gang på gang å prate med henne og få henne til å åpne seg, men til ingen nytte. Han frykter at han har mistet henne for godt: "Sitting up in her borrowed nightdress, she confronts him, neck stiff, eyes glittering. Not her father's little girl anymore, not any longer."<sup>48</sup> Maktesløsheten og fortvilelsen er tydelig, og forsterker også inntrykket av at David er i ferd med å miste kontrollen. Lucy er den som betyr aller mest for David, og når han ikke er i stand til å beskytte sin egen datter mot verden rundt dem, er det lite igjen som gir tilværelsen hans mening.

Davids forhold til kvinner sier også mye om hvem han er, og også her kan man se klare, repetitive mønstre. Romanens åpningsscene er nokså typisk:

For a man his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind solved the problem of sex rather well. On Thursday afternoons he drives to Green Point. Punctually at two p.m. he presses the buzzer at the entrance to Windsor Mansions, speaks his name, and enters. Waiting for him at the door of No. 113 is Soraya. He goes straight through to the bedroom, which is pleasant-smelling and softly lit, and undresses. Soraya emerges from the bathroom, drops her robe, slides into bed beside him. 'Have you missed me?' she asks. 'I miss you all the time,' he replies. He strokes her honey-brown body, unmarked by the sun; he stretches her out, kisses her breasts; they make love. [...] For a ninety-minute session he pays her R400, of which half goes to Discreet Escorts.<sup>49</sup>

Vi får altså vite at David tyr til prostituerte for å "løse problemet med sex," Fortellerens beretning gir oss ikke bare innblikk i David forhold til kvinner, men også hans syn på verden rundt ham. For David er sex en nesten primitiv drift som må tilfredsstilles, og det har lite med kjærlighet og følelser og gjøre. Han har etter to ekteskap innsett at "I wasn't made for

---

<sup>48</sup> Ibid, s.105.

<sup>49</sup> Ibid, s.1-2.

marriage,”<sup>50</sup> og har ikke noe ønske om å finne noen å dele livet med. Dette betyr ikke nødvendigvis at han er følelseløs eller kald, men han har blitt nokså egoistisk etter å ha bodd for seg selv over lengre tid. Først og fremst er han opptatt av å ta seg av egne behov. Sex har blitt et problem som må løses, og da er prostituerte den beste løsningen, både fordi det er praktisk og fordi ingen blir såret. Attridge kommer med følgende kommentar i sin artikkel: ”In the spheres of both religion and sex, passion and commitment appear to be giving way to organization and efficiency.”<sup>51</sup> Davids løsning fungerer altså som et bilde på det nye Sør Afrika.

Men David narrer seg selv. Han kan kanskje innbille seg at han unngår å involvere seg følelsesmessig med en prostituert, men han har, denne forretningsmessige holdningen til tross, blitt knyttet til, og nesten avhengig av Soraya. I hans fantasi stemmer kjemien mellom dem. Når Soraya trekker seg unna etter å ha blitt oppsøkt av ham utenfor etablissementet, blir David nødt til å gå til en annen. Nå fungerer ikke lenger arrangementet like bra. Det virker som om fortelleren gjør litt narr av David ved at han avslører mer enn David selv har innsett. Slik er det også i de andre ”forholdene” han er involvert i, det være seg Melanie, den prostituerte ved Green Point eller sekretæren. Gjentatte ganger innbiller han seg at han har kontroll over følelsene sine og at han kun er ute etter å finne en god løsning på ”the problem of sex,” men fortelleren hjelper leseren å forstå at det ikke forholder seg slik. Selv om det aldri var hans intensjon, har han utviklet følelser for Soraya. Det er først og fremst dette som gjør at han synes ordningen fungerer så bra. Selv om han ikke innser det selv, er det det emosjonelle, og ikke det praktiske eller det seksuelle i forholdet som gir ham den gode følelsen. Han er rett og slett mer avhengig av nærhet enn han tror. Når Soraya kutter ham ut forsøker han å gå til en annen prostituert som også heter Soraya, og som også er plassert i kategorien ”eksotisk,” men forholdet fungerer ikke. Hvis det var ”the problem of sex” han var

---

<sup>50</sup> Ibid, s.69.

<sup>51</sup> Attridge, op cit, s.100.

ute etter å løse, burde dette strengt tatt ikke vært noe problem. Tydeligvis er det noe mer han trenger. Et hint om hva det er han søker får leseren i det første kapittelets siste linje: "A shadow of envy passes over him for the husband he has never seen."<sup>52</sup>

En forsterket effekt av gjentagelsen som virkemiddel får man når den plutselig brytes. I dette tilfellet skjer dette først og fremst med Davids forhold til kvinner. Han liker å tenke at han har en liten Don Juan<sup>53</sup> i seg, og han er vant til å få de kvinnene han vil ha. Allikevel har han selvinnsikt nok til å innse at han er i ferd med å bli gammel, og at han ikke lenger er like attraktiv for kvinnene. Allerede i forbindelse med affæren med Melanie ser leseren at han begynner å fire på kravene: "He has always been drawn to women of wit. Wit and beauty. With the best will in the world he could not find wit in Meláni. But plenty of beauty."<sup>54</sup> Hun er en siste krampetrekning før han skjønner at slaget er tapt. Etter dette innser han at hans dager som Don Juan er forbi.

Etter å ha vært i Salem en stund innleder han et forhold til Bev Shaw til tross for at han hevder at han overhodet ikke er tiltrukket av henne. Nå kan det vel hende at han er litt mer tiltrukket av henne enn han selv er klar over, om enn av andre grunner enn de som tidligere har gjort at han har blitt tiltrukket av kvinner. Men det må i alle fall kunne sies at han resignerer i forhold til sine gamle "idealer." Resignasjonen gjelder hans forhold til kvinner, men det fungerer også som et bilde på en mer generell resignasjon. Han gir opp å forsøke få forstå Lucy, og han tar til takke med å være gjest hos henne. På et mer generelt plan innser han at verken han selv eller Sør Afrika noen sinne vil bli det samme.

### **I.2.2. Kontraster.**

Kontrastene i romanen er mange, og de sier mye om David, og dermed også om romanens tematikk. Først og fremst er det interessant å se på de to mest motstridende rollene han har,

---

<sup>52</sup> *Disgrace*, s.10.

<sup>53</sup> Lord Byron er blant dem som har skrevet om Don Juan.

<sup>54</sup> *Ibid*, s.78.

nemlig rollen som forfører/elsker og rollen som beskyttende far. Som forfører er han nok så hensynsløs. Det er han og hans behov som står i sentrum, og han skyr ingen midler for å oppnå det han vil. Med dette *in mente* er det interessant å se på det rollebyttet som oppstår når han går fra å være Melanies forfører til å bli Lucys beskyttende far. I Mr. Isaacs' øyne er David en overgriper som utnytter sin posisjon og datterens uskyld og naivitet på en ufin måte. Det er selvfølgelig ikke mulig å sette likhetstegn mellom Davids affære med Melanie og det overgrepet Lucy blir offer for når hun og faren blir overfalt på gården, ettersom overfallet er av en langt mer voldelig karakter. Allikevel er de to fedrenes reaksjoner sammenlignbare og fortvilelsen er like stor hos begge. David går fra å være fornærmet til å bli fornærmet, og vi får se at han er mer kompleks enn det kan se ut til i utgangspunktet. Det er atskillig lettere å få sympati for faren David enn for forføreren David.

Det er tilsynelatende et stort sprang mellom den intellektuelle David, som er professor i litteraturvitenskap og som skriver opera, og David, the "dogman," som sovner i hundegården sammen med Katy, den ensomme og forlatte bulldogen han etter hvert begynner å identifisere seg med. David, the "dogman" er til forveksling nok så lik Lucy på en del områder, og David blir gjennom arbeidet med hundene kjent med nye sider ved seg selv som han ikke ante at eksisterte. Han blir overrasket over hva arbeidet med hundene gjør med ham, og at han i så stor grad lar seg bevege av avlivingene. Her er det vel i grunnen like mye snakk om en utvikling av Davids personlighet som en kontrast mellom to ulike sider av ham. David, the "dogman" har kanskje vært der hele tiden, men han har vært så forskjellig fra den "opprinnelige" David at det måtte store forandringer til for at David skulle bli klar denne siden ved seg selv.

Kontrasten mellom David og Lucy, og deres syn på hvordan problemet Sør Afrika må løses er mye av fundamentet for hele romanen. David er opptatt av at historien går sin gang og at den tar den retningen den vil uten at det er noen som står ved roret: "Lucy's future, his

future, the future of the land as a whole – it is all a matter of indifference.”<sup>55</sup> Det er den som styrer oss og ikke omvendt, og det er meningsløst å prøve å ta kontroll over den. I Davids tanker er historien nesten personifisert, den lever sitt eget liv: ”But perhaps it was not they who produced her: perhaps history had a larger share. [...] The more things change, the more they remain the same. History repeating itself though in a more modest vein. Perhaps history has learned a lesson.”<sup>56</sup> Lucy har et mer offensivt syn på saken. I likhet med David sammenfaller historiesynet hennes med synet på hvordan hun lever livet sitt. I stedet for å gjøre som faren, og la tilfeldighetene råde, tar hun ansvar for sitt eget liv og egne handlinger. Likevel går hun ikke aktivt inn for å forandre tingenes tilstand. I stedet for å kjempe for å beholde gården forholder hun seg passiv, og hun lar Petrus’ inntog i livet hennes skje uten at hun setter seg mot det; hun omfavner en ”aktiv form for passivitet.” Hun handler ved å la være å gripe inn, ved å la det hun mener burde ha skjedd for lenge siden skje uten hennes innblanding. David, derimot, skaper tusen unnskyldninger for å la være å forandre seg og ta ansvar for sine egne handlinger. Det er for sent og han er for gammel. “Recantation, self-criticism, public apology. I’m old-fashioned, I would prefer simply to be put against a wall and shot.”<sup>57</sup> Den eneste han er villig til å forandre seg for er Lucy, men hun er også den eneste som ikke krever det av ham.

Forskjellene mellom Lucy og David går ikke bare på holdninger, men også i forhold til hvordan de takler verden rundt seg. David er teoretikeren, mens Lucy er den praktiske. Lucy lever i pakt med naturen og det den har å tilby henne, og er fornøyd med denne tilværelsen. Hun er praktisk og jordnær, mens David stadig kommer til kort med sin bokkunnskap. Dette resulterer i at Lucy selv om hun er like hjelpeløs som David når de blir overfalt, er bedre rustet til å klare å leve videre, til å innfinne seg med en ny hverdag. Det er Lucy som tar seg av det praktiske, som å anmelde overfallet til politiet og å rydde opp. Når

---

<sup>55</sup> Ibid, s. 107.

<sup>56</sup> Ibid, s.61-62.

<sup>57</sup> Ibid s.66.

dette er unnagjort er det allikevel David som overtar gårdsdriften. Lucy blir passiv. Hun trenger å komme over traumet, men i stedet for å gjøre som David ville gjort, å rømme, tar hun tiden til hjelp, og sakte men sikkert klarer hun å vende tilbake til, om ikke nøyaktig det livet hun hadde før overfallet, så i alle fall så nær som hun kan komme. David forsøker å få henne til å snakke for på den måten å bearbeide det som har skjedd, men når ikke frem. Det kan se ut til at Lucy er på parti med fortelleren og gjør narr av hans tendens til å skulle løse alle problemer ved å snakke dem i hjel: "When all else fails, philosophize"<sup>58</sup> David tyr til denne løsningen fordi han tror at han har ordet i sin makt, noe som viser seg å være en illusjon.

### **I.2.3. Utseende.**

Rimmon-Kenan skriver følgende om utseende i forhold til karakterisering:

Ever since the beginning of narrative fiction, external appearance was used to imply character-traits. [...] A character's physical surrounding (room, house, street, town) as well as his human environment (family, social class) are also often used as trait-connoting metonymies.<sup>59</sup>

Beskrivelsen av Lucy som "a solid countrywoman, a boervrou"<sup>60</sup> sier mye om henne. David observerer at Lucy blir mer og mer lik omgivelsene sine. For eksempel påpeker David flere ganger at Lucy har blitt litt kraftigere hver gang han møter henne. Han ser ikke på dette som noe negativt. Tvert imot får man inntrykk av at Lucy blir mer stødig og trygg, og hun er i ferd med å bli en slags "moder jord." David syns vekten kler datteren og at det gjør henne vakrere. Han bruker bestandig positivt ladde ord, som ample og positively heavy, når han beskriver vektøkningen. Det virker som om Lucy er mer "fysisk tilstede," og hun beskrives som like solid og hardfør som landskapet hun er omringet av. Samtidig med at Lucy blir lik omgivelsene, blir hun også mer og mer forskjellig fra David. Mens hun etter hvert blir en

---

<sup>58</sup> Ibid, s.60.

<sup>59</sup> Rimmon.Kenan, op.cit, s. 65,66

<sup>60</sup> *Disgrace*, s.60.

naturlig del av nærmiljøet og passer bra inn i omgivelsene, blir David stadig mer fremmedgjort i forhold til sine. I motsetning til Lucy blir han stående som en kontrast til omverdenen, uansett om han er blant kolleger på universitetet eller om han er blant Lucys venner i Salem.

Det er i og for seg ikke uvanlig å basere førsteinntrykk på utseende men David er lite villig til å gi folk en mulighet til å vinne hans gunst selv etter at han har blitt kjent med dem, om de har et utseende som ikke tiltaler han. ”He has not taken to Bev Shaw, a dumpy, bustling little woman with black freckles, close-cropped, wiry hair, and no neck. He does not like women who make no effort to be attractive.”<sup>61</sup> Lucy forsøker å få ham til å se Bev for den hun er, ikke for hvordan hun ser ut, men da er han rask til å finne en annen grunn til ikke å like henne:

That’s wonderful then. I’m sorry my child, I just find it hard to whip up an interest in the subject. It’s admirable, what you do, what she does, but to me animal-welfare people are a bit like Christians of a certain kind. Everyone is so cheerful and well-intentioned that after a while you itch to go off and do some raping and pillaging. Or to kick a cat.<sup>62</sup>

David har bestemt seg for å ikke like Bev, og da kan ingenting få ham til å skifte mening. Selv etter at han har innledet et forhold til henne går det lang tid før han er villig til å innrømme at han muligens har tatt feil av henne, og innrømmelsen sitter langt inne. Her får man nok en gang bekreftet det man ser så mange andre steder i romanen. David er forutinntatt på alle måter og ser ingen grunn til å tro på at ting kan forandre seg. Han er låst fast i gamle mønstre, og har ikke noe ønske om å bryte ut av dem.

Til tross for at David er opptatt av utseende, unnlater han nesten uten unntak å beskrive folk ut fra hudfarge og etnisk tilhørighet. Han nevner for eksempel sjelden overfallsmennenes hudfarge. Festen til Petrus, hvor han kommenterer at de er de eneste hvite,

---

<sup>61</sup> Ibid s.72.

<sup>62</sup> Ibid s.73.



er eneste unntak som bekrefter regelen. Det er ikke til å komme unna at rasetilhørighet nødvendigvis må være et svært aktuelt tema i en sørafrikansk post-apartheid roman. Så når David tilsynelatende er så lite opptatt av det, er det grunn til å bli mistenksom. Det kommer for eksempel aldri tydelig frem at Melanie er farget. David gir oss kun hint: "Melanie – melody: a meretricious rhyme. Not a good name for her. Shift the accent. Meláni: the dark one."<sup>63</sup> Det samme gjelder Melanies kjæreste. Sort er et ord som dukker opp hele tiden i Davids (eller fortellerens) beskrivelse av ham, men det blir allikevel aldri sagt rett ut at han er sort: "He is tall and wiry; he has a thin goatee and an ear-ring; he wears a black leather jacket and black leather trousers [...] Light dances on his black eyeballs. [...] the boy in black, the boyfriend."<sup>64</sup>

I utgangspunktet skulle man tro at det betyr nettopp det som David liker å tro om seg selv, at han er nokså tolerant og at han ser på både kvinner og fargede og sorte som likeverdige. Men fortelleren gir som vanlig hint om noe annet, nemlig at David har et slags ubevisst behov for, om ikke å dominere dem, så i alle fall å få bekreftet at han er dem overlegne. Dette gjelder både kvinner og de som er av en annen etnisk opprinnelse enn ham selv, de tradisjonelt "svake." Vi ser det spesielt tydelig i Davids affære med Bev Shaw. Han er på ingen måte tiltrukket av henne, men lar seg forføre av det faktum at hun ser opp til ham. "Bev is in awe for you! You are a professor. She has never met an old-fashioned professor before. She is frightened to make grammar mistakes in front of you."<sup>65</sup> Følelsen av å være attraktiv for kvinner har alltid vært viktig for ham fordi det gir ham en følelse av kontroll, og forholdet til Bev hjelper ham å beholde denne følelsen, i alle fall for en liten stund.

I Melanies tilfelle er det enda tydeligere, og han dominerer henne på en måte som kan oppfattes som nokså ufin. "To the extent that they are together, if they are together, he is the

---

<sup>63</sup> Ibid, s.18.

<sup>64</sup> Ibid, s.30-31.

<sup>65</sup> Ibid, s.91.

one who leads, she is the one who follows. Let him not forget that.”<sup>66</sup> Han utkommanderer henne mer enn han inviterer henne ut, og selv om han hele veien gir henne muligheten til å avvise ham gir han henne allikevel lite spillerom i forhold til hvilken rolle hun selv ønsker å ha overfor ham:

I thought you might like to go out to lunch,’ he says. ‘I’ll pick you up at, shall we say, twelve. There is still time for her to tell a lie, wriggle out. But she is too confused, and the moment passes.’<sup>67</sup>

Senere, når David skjønner at han kan føle seg mer trygg på at han har henne der han vil, blir det mer ekstremt.

At four o’clock the next morning, he is at her flat. She opens the door wearing a crumpled T-shirt, cycling shorts, slippers in the shape of comic-book gophers which he finds silly, tasteless. He has given her no warning; she is too surprised to resist the intruder who thrusts himself on her. [...] She does not resist. All she does is avert herself: avert her lips, avert her eyes. [...] Not rape, not quite that, but undesired nevertheless, undesired to the core.<sup>68</sup>

Så til tross for at David har få fordommer i forhold til hvem han omgås med, har han tydeligvis et behov for å befeste sin overlegne stilling overfor både Bev fordi hun er kvinne, og i enda større grad overfor Melanie, som i tillegg til å være kvinne også er farget. Noe av det samme ser man i forholdet til Soraya, som også er farget. Hun er kjøpt og betalt, og dette gir David følelsen av at han har kontroll over henne. En del av grunnen til at han tar ”bruddet” såpass tungt, kan være at han føler at han mister kontrollen, både over Soraya og sin egen tilværelse.

Davids undertrykte fordommer kommer også til syne i hans forhold til romanens sorte karakterer. Han har en del ufine beskrivelser, særlig av Pollux: ”Something about Pollux sends him into a rage: his ugly, opaque little eyes, his insolence, but also the thought that *like*

---

<sup>66</sup> Ibid, s.28.

<sup>67</sup> Ibid, s.18.

<sup>68</sup> Ibid, s.24-25.

*a weed he has allowed to tangle his roots with Lucy and Lucy's existence.*" (min kursivering)<sup>69</sup>

Med overfallet kommer, som tidligere nevnt, romanenes vendepunkt, og dette markeres blant annet ved noe så "fysisk" som at Davids utseende forandrer seg. Brannskadene gjør at han føler seg stygg, og blir en siste spiker i kista for prosessen som får ham til å innse at han er i ferd med å gå ut på dato. Han har aldri lagt skjul på at det ytre er viktig for ham, og ulykken er det som gjør at han definitivt legger sitt gamle liv bak seg. Hans dager som forfører er definitivt over og etter dette må han ta til takke med det han får.

#### **I.2.4. Språk/retorikk.**

Romanen fokuserer på Davids språk og retorikk. Ettersom han er professor i kommunikasjon skulle man tro at han visste han en del om emnet. Han hevder riktignok selv at han er en middelmådig foreleser, men når han bare går inn for det, er han tilsynelatende i stand til å ta ordet i sin makt. Det at han er relativt god med språk betyr allikevel ikke at han kommuniserer spesielt godt med andre mennesker: "David [...] is a wordman, but not a great believer in communication."<sup>70</sup> Han er mer opptatt av språkets effekt og eleganse enn av å bruke det til å kommunisere med. David opererer til tider som en slags språkkameleon, som hele tiden prøver å ta etter og "ikle seg" samtalepartnerens språk. Han forsøker å dechiffrere språket og trengte inn i dets koder. Man skulle tro at dette kunne gjort hans omgang med andre enklere, men som regel roter til mer enn han oppklarer.

I hans forsøk på å forføre sin student Melanie er språket hans fremste middel. Han innser at at ikke virker spesielt fysisk tiltrekkende på henne, og at han må ta i bruk sine talegaver for det de er verd. Til å begynne med bruker han et belærende språk, som om de fortsatt er i forelesningssalen. Denne noe overlegne tonen gir Melanie en følelse av at hun er

---

<sup>69</sup> Ibid, s. 209.

<sup>70</sup> Sexton, David, *Evening Standard*, 27. september, 1999.

nødt til å gjøre som han sier, og setter ham dermed i førersetet. Når hun sier at hun likte Blakes Wonderhorn, er David rask til å rette det opp til Wunderhorn. Senere tillater han seg i større grad å flørte med henne, men gir fortsatt ikke slipp på ”forelesningsretorikken.” Han tar i bruk språket til poetene som han vet at Melanie kjenner igjen fra pensum. Det går bra en god stund, og hun er med på notene:

‘You’re very lovely,’ he says. ‘I’m going to invite you to do something reckless.’ He touches her again. ‘Stay. Spend the night with me.’  
Across the rim of the cup she regards him steadily. ‘Why?’  
‘Because you ought to.’  
‘Why ought I to?’  
‘Why? Because a woman’s beauty does not belong to her alone. It is part of the bounty she brings into the world. She has a duty to share it.’  
His hand still rests against her cheek. She does not withdraw, but does not yield either.  
‘And what if I already share it?’ In her voice there is a hint of breathlessness. Exciting, always, to be courted: exciting, pleasurable.  
‘Then you should share it more widely.’  
Smooth words, old as seduction itself. Yet at this moment he believes in them.<sup>71</sup>

David lar seg henføre i spillet, men, etter hvert innser han at han har gått for langt.

‘From the fairest creatures we desire increase,’ he says, ‘that thereby beauty’s rose might never die.’ Not a good move. Her smile loses its playful, mobile quality. The pentameter, whose cadence once served so well to oil the serpent’s words, now only estranges. He has become a teacher again, man of the book, guardian of the culture-hoard.<sup>72</sup>

Om han fortsatt skal ha muligheten til å innynde seg hos henne, må han tone det hele ned slik at han ikke skremmer henne bort. Han innser at det er for risikabelt å belage seg på at språket vil jobbe til hans fordel når han konfronteres med henne direkte, og under de neste to møtene utveksler de to knapt nok noe et ord. I den grad de i det hele tatt snakker sammen dreier det seg kun tomme ord og forsøk på høflig konversasjon. Allikevel gir han ikke helt opp språket som en mulig tilnæringsmåte, og han tar igjen opp forelesningene og romantikkens poeter til å konversere med henne.

Tydligst kommer dette frem når Melanies kjæreste en dag dukker opp på en forelesning. Kjæresten har ingen intensjoner om å la David prate seg unna en konfrontasjon.

---

<sup>71</sup> *Disgrace*, s.16.

<sup>72</sup> *Ibid*, s.16.

Han utfordrer til kamp på Davids hjemmebane, universitetet, og tar i bruk hans eget våpen, språket. De to går i verbal nærkamp, og slaget utkjempes med Lord Byrons dikt *Lara* som arena. David blir i og for seg stående som seierherre, men møtet har definitivt gitt ham noe å tenke på. Samtidig som han forsøker å skaffe seg et overtak på Melanies kjæreste, bruker han også Byrons dikt til å kommunisere sine egne følelser til Melanie:

Note that we are not asked to condemn this being with the mad heart, this being with whom there is something constitutionally wrong. On the contrary, we are invited to understand and sympathize. [...] Finally, Byron will suggest, it will not be possible to love him, not in the deeper, more human sense of the word. He will be condemned to solitude.<sup>73</sup>

Det er tydelig at det ikke bare er diktets Lucifer som er "this being with the mad heart," og at David først og fremst søker sympati og forståelse på egne vegne. Dette er bare en av utallige anledninger hvor han tyr til poetenes ord for å kommunisere egne følelser. Davids mange betraktninger av verden rundt ham er ofte understøttet av et sitat fra litteraturen, som for eksempel når han tenker på sitt ufødte barnebarn: "Blest be the infant babe. No outcast is he."<sup>74</sup>

Et annet eksempel på Davids forsøk på å bruke språket til å skaffe seg et overtak på en person, er når han oppsøker familien Isaacs i George. Mr Isaacs, Melanies far, er en religiøs mann, noe som tydelig gjenspeiles i språkbruken hans. Dette oppfatter David raskt, og ved å parodierte Mr. Isaacs religiøse språkbruk forsøker han å ta kontroll over samtalen, og styre den dithen det passer ham. Når Mr Isaacs oppfordrer David til å komme og bryte brød med dem om kvelden, svarer David med å ta med "an offering."<sup>75</sup> Rett før han drar ber han om unnskyldning for alle problemene han har påført familien. Det kan se ut som om han endelig gjør det som forventes av ham, men han vet godt med seg selv at unnskyldningen kun er et resultat av hans lek med språket. For David blir det hele et spill som går ut på å finne den perfekte formuleringen, og han gjør seg opp følgende konklusjon om fremførelsen av

---

<sup>73</sup> Ibid, s. 33-34.

<sup>74</sup> Ibid, s. 46.

<sup>75</sup> Ibid, s.168.

unnskyldningen: ”*Wonderful* is not right. Better would be *exemplary*.”<sup>76</sup> Han klarer lenge å holde sin velartikulerte og dannede fasade, men i likhet med den første samtalen han hadde med Melanie overdriver han til slutt, og punkterer dermed sine egne utsagn. I stedet for å gi seg mens leken er god, går han inn i rommet hvor Melanies mor og søster sitter, og kneler foran de to. Resultatet blir heller patetisk, og nok en gang taper han ansikt.

Også retorikken og kommunikasjonen mellom partene under ”saken” ved CTU er verdt å ta en nærmere kikk på. Anklagerne fra CTU bruker en nokså klassisk rettssalsretorikk til tross for at de hele tiden påpeker at det ikke er snakk om noen rettssak. Språkkameleonen David skifter språkdrakt, og forsøker å etterligne denne retorikken. Til en viss grad lykkes han, men det hjelper ham allikevel ikke. I stedet for å fremstå som troverdig og seriøs, parodierer og latterliggjør han ”juryen.” Han irriterer dem ved å gjenta gang etter gang at han er skyldig, til tross for at det ikke er noen tvil om det kun er tomme ord. I følge David bør ordene holde i massevis, mens juryen krever at det skal ligge en ektefølt anger bak ordene. En professor i kommunikasjon burde i utgangspunktet burde ha full forståelse for dette, men David vil ikke gå med på det de sier:

‘What do you want the statement to contain?’

‘An admission that you were wrong.’

‘I have admitted that. Freely. I am guilty of all the charges brought against me.’

‘Don’t play games with us, David. There is a difference between pleading guilty to a charge and admitting that you were wrong, and you know that.’

‘And that will satisfy you: an admission I was wrong?’

‘No’ [...] *First*, Professor Lurie must make his statement. [...] The statement should come from him, in his own words. Then we can see if it comes from his heart.’

‘And you trust yourself to divine that, from the words I use – to divine whether it comes from my heart?’

‘We will see what attitude you express. We will see if you express contrition.’

‘Very well. I took advantage of my position vis-à-vis Ms. Isaacs. It was wrong, and I regret it. Is that good enough for you?’<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Ibid, s.171

<sup>77</sup> Ibid, s.54.

Slik fortsetter han å drive samtalen rundt i sirkel. Juryen må til slutt bare gi opp å få noe mer ut av ham. Som vanlig blir resultatet at David fanges i sitt eget nett av ord, mens han i stedet kunne bidratt til å få livet sitt tilbake på rett kjøl.

En mulig grunn til at David i så stor grad tester ut språkets grenser kan være hans fortvilelse over, og ønske om å motbevise at han finner det stadig vanskeligere å kommunisere i, og med sitt eget hjemland. "He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him here in darkest Africa."<sup>78</sup> Sør Afrika har kommet til et punkt hvor det ikke lenger er en selvfølge at koloniherrenes språk og retorikk er den overlegne, og hvor språk ikke nødvendigvis betyr makt:

'Lucy is our benefactor,' says Petrus; and then to Lucy: 'You are our benefactor.'  
A distasteful word, it seems to him, double-edged, souring the moment. Yet can Petrus be blamed? The language he draws on with such aplomb is, if he only knew it, tired, friable, eaten from the inside as if by termites. Only the monosyllables can still be relied on, and not even all of them.  
What is to be done? Nothing that he, the one-time teacher of communications, can see. Nothing short of starting all over again with the ABC. By the time the big words come back reconstructed, purified, fit to be trusted once more, he will be long dead.<sup>79</sup>

Koloniherrenes gamle språk er i ferd med å bli like malplassert som ham selv i det nye Sør Afrika. Dette er noe som går opp for ham i stadig større grad utover i romanen. "More and more he is convinced that English<sup>80</sup> is an unfit medium for the truth of South Africa.[...] Like a dinosaur expiring and settling into the mud, the language has stiffened."<sup>81</sup> Språkkameleonen innser altså at han er i ferd med å bli til en språkdinosaur. David er en språkets mann, og han har alltid stolt på sine talegaver. Ironien trer frem når en som er professor i kommunikasjon har mistet kommunikasjonsevnen, og det sier seg selv at dette gjør David frustrert. Når han ikke lenger har språket i sin makt klarer han ikke å forestille seg hva det er som kan redde ham.

---

<sup>78</sup> Ibid, s.95.

<sup>79</sup> Ibid, s. 129.

<sup>80</sup> Engelsk er her mer enn bare et språk, representerer et herskespråk og en egen retorikk.

<sup>81</sup> Ibid, s.117.

### **I.2.5. Flate og runde karakterer.**

Definisjonen på en flat karakter er at den ikke gjennomgår en utvikling i løpet av romanen. Som tidligere nevnt gjør David det til stadighet klart at han ikke har noen intensjoner om å forandre seg, og er dermed en selverklært flat karakter. Allikevel kan man lure på om slutten tyder på noe annet. Coetzee har ikke for vane å være spesielt optimistisk på vegne av sitt land og sine landsmenn, men leseren finner allikevel spor av håp hos David når han mot slutten av romanen blir invitert på te hos sin datter: "[...] a good footing, a new start."<sup>82</sup> Han innrømmer til og med at Bev Shaw har hatt ting å lære ham, og kanskje begynner han å innse at forandring ikke nødvendigvis bare er et onde. Men man skal være forsiktig med å tolke slutten for optimistisk. Går man tilbake til scenen hvor David ankommer Salem for første gang ser man at han gjorde seg tilsvarende tanker om en ny start og nye muligheter. Jeg har allerede vært inne på hvordan et sirkulært handlingsmønster preger David og hans tilværelse, og man har ingen garanti for at David ikke faller tilbake i sitt gamle mønster.

Et annet kjennetegn ved flate karakterer er deres endimensjonalitet. "Flat characters are analogous to 'humours' caricatures, types."<sup>83</sup> Til å begynne med ser denne beskrivelsen ut til å stemme med Davids personlighet. Han blir en karikatur av seg selv, og av hva han kunne ha vært om han hadde utnyttet sitt potensiale. Allikevel er det ett trekk ved David som strider imot en slik karakterisering av ham som en utelukkende flat karakter. Gjennom farsrollen og forholdet han har til Lucy ser man at han er mer kompleks. I motsetning til alt vi tidligere har sett, viser han gjennom sin omsorg for Lucy at han har evnen til å elske noen høyere enn han elsker seg selv, noe som gjør at vi ser ham i et litt annerledes perspektiv. Rimmon-Kenan sier riktignok følgende: "But static, undeveloping characters need not be limited to one trait."<sup>84</sup> Dette rettferdiggjør en fortsatt kategorisering av David som "flat karakter." Jeg mener allikevel at denne løsningen blir litt for enkel. De motstridene sidene som David avdekker,

---

<sup>82</sup> Ibid, s.218.

<sup>83</sup> Rimmon-Kenan, op.cit, s.40.

<sup>84</sup> Ibid, s.41.



særlig i sin omgang med kvinnene i livet hans, er så viktige og står i så stor kontrast til hverandre, at man ikke kan si at han er en hundre prosent flat karakter. Om de ikke gjør ham til en ”rund karakter,” så ser man i alle fall tendenser til en mer kompleks karakterisering.

### I.3. Bruk av navn.

Coetzees bruk av navn på både karakterer og steder er gjort veldig bevisst. Han bruker navnene til å skape assosiasjoner som er viktige for hvordan karakterene oppfattes. Noen ganger gjøres dette nesten overtydelig. Et eksempel på dette ser vi ved at David selv spekulerer over navnene til de to søstrene Isaacs – Melanie og Desiree. Aller viktigst her er Davids filosofering over Melanies navn, ettersom som tidligere nevnt det er dette som gjør at leseren innser at hun er farget: ”Meláni: the dark one.”<sup>85</sup> Det skaper også assosiasjoner til de ”mørke sidene” ved forholdet deres, at det er noe ulovlig. Ettersom det er David som insisterer på, og tar styringen i forholdet, blir også han farget av dette, og det mørke og forbudte reflekteres i ham.

Når David møter Melanies søster, Desiree, er hans umiddelbare reaksjon at han sammenligner henne med Melanie for å konstatere at: ”She has Melanie’s eyes, Melanie’s wide cheekbones, Melanie’s dark hair; she is, if anything, more beautiful.”<sup>86</sup> Det er nesten ubehagelig for leseren å innse at han ser på henne som minst like attraktiv som søsteren, ettersom hun jo er en del yngre enn Melanie. Dette understrekes ved at hun har på seg skoleuniform når de møtes, og dermed fremstår som uskyldig og ren. Så, når David får høre hva hun heter tenker han at: ”Desiree: now he remembers. Melanie the firstborn, the dark one, then Desiree, the desired one. Surely they tempted the gods by giving her a name like that.”<sup>87</sup> Det ser ut som han bruker navnet hennes som en unnskyldning for å begjære henne, at

---

<sup>85</sup> *Disgrace*, s.18.

<sup>86</sup> *Ibid*, s. 163.

<sup>87</sup> *Ibid*, s.164.

foreldrene ikke kan regne med noe annet. I møtet med Desiree ser vi de samme mørke sidene ved David som Melanie også er med på å avdekke.

Andre ganger er denne bevisste bruken av navn mindre tydelig og opplagt, og mer arbeid er overlatt til leseren. Et eksempel er navnet til Lucy. Først og fremst kan man konstatere at det ikke er tilfeldig at David, som er ”commentator upon and disgraced disciple of, William Wordsworth”<sup>88</sup> har en datter med samme navn som et dikt av Wordsworth. Dessuten betyr Lucy ”den lysende,” noe som bringer assosiasjoner til optimisme og fremtidshåp.<sup>89</sup> Utover i romanen blir hennes måte å tilpasse seg det nye Sør Afrika på satt i kontrast til farens resignasjon, og hun ser på sitt alternativ som den eneste fruktbare løsning for tilpasning til nye tider. Det er allikevel vanskelig å ikke se en ganske skarp ironi i at hun, som i utifra sitt navn skulle representere optimisme, blir blant dem som må svelge de største kamelene; hun opptrer selvoppofrende og viser samarbeidsvilje. Lucys offervilje, som tilsynelatende er noe positivt, viser seg å bli hennes bane i forhold til aspirasjoner om å leve et fritt og uavhengig liv.

Denne formen for ironi er noe som går igjen i romanen. Aller mest tydelig ser vi det i forbindelse med overfallet. Den yngste av guttene som overfaller Lucy og David heter Pollux. Dette er et navn som stammer fra gresk mytologi: Pollux, eller Polydeúkes, er Zevs’ sønn og tvillingbror til Kastor. De to brødrene, dioskurene, åpenbarer seg alltid sammen, og kommer alltid hurtig og overraskende på folk. Dette ser vi først ved det overraskende overfallet, så når David kommer over Pollux mens han står og spionerer på Lucy mens hun dusjer. Ironien i bruken av navnet ligger i at myten sier at menneskene som møter dioskurene visstnok alltid står tilbake med en dyp følelse av lykke, noe som står i sterk kontrast til Lucys første møte med Pollux.

---

<sup>88</sup> Ibid, s. 46.

<sup>89</sup> I Norden kjenner vi henne for eksempel igjen i Lucia, som bringer lys i mørke vinterdager.

Stedsnavnene i romanen er heller ikke tilfeldig valgt. Salem: ”means ”peace”; the local application refers to a reconciliation between sects.”<sup>90</sup> Navnet kan også knyttes til Bibelen. Lucys største ønske er nettopp en slik gjenforening, som ville kunne føre til at hun fikk leve i fred. Hun gjør sitt beste for å tilpasse seg, og lever som de innfødte gjør på landsbygda. Idealismen hun utviser er stor. Hun er den eneste fra vennegjengen som opprinnelig flyttet til gården som har valgt å bli igjen, i håp om å få leve et stille og fredelig liv her. På overflaten ser det ut som Lucys liv harmonerer godt med betydningen av navnet på den lille landsbyen hun lever i. Likevel kommer nok en gang den ubehagelige ironien snikende, og det blir etter hvert mer enn tydelig at noen ”peaceful reconciliation between sects” ikke vil gjøre seg gjeldende med det første.

#### I.4. Intertekstualitet.

Det er også umulig å la være å nevne Coetzees utstrakte bruk av intertekstualitet. Denne finnes i mangfold gjennom hele romanen. Intertekstuelle allusjoner eksisterer i forskjellige former. I likhet med navnebruken er noen helt opplagte og tydelige. Disse allusjonene er som regel knyttet til Davids arbeid som foreleser og professor i litteratur. De er ordrett sitert, og David reflekterer over dem og bruker dem bevisst i sin omgang med andre mennesker, som for eksempel når han bruker romantikkens diktere i sitt forsøk på å forføre Melanie.

Andre er ikke fullt så direkte, men allikevel ganske tydelige og opplagte. David knytter for eksempel stundene han har med Bev Shaw til Emma Bovary, og fremhever på denne måten det tafatte og tragiske ved situasjonen:

At the door Bev presses herself against him a last time, rests her head against his chest. He lets her do it, as he has let her do everything she has felt a need to. His thoughts go to Emma Bovary strutting before the mirror after her first big afternoon. *I have a lover! I have*

---

<sup>90</sup> Raper, P.E, *Dictionary of South African Place Names*, Lowry Publishers, Johannesburg, 1987

*a lover!* Sings Emma to herself. Well, let poor Bev Shaw go home and do some singing too. And let him stop calling her poor Bev Shaw. If she is poor, he is bankrupt.<sup>91</sup>

Dette er bare ett av mange eksempler på hvordan David bruker litteraturen til å understreke sin fremmedgjøring og sin vanskelige situasjon. En del av de intertekstuelle trådene er vage, og eksisterer kun som stemninger og ørsmå hint. Davids følelse av fremmedgjøring bringer assosiasjoner til Kafka, og han lever en periode et liv som har klare paralleller til en tilværelse som ikke er ulik den til Kjellermennesket i Dostojevskijs *Opptegnelser fra et kjellerdyp*.

Det er et fellestrekk går igjen i de intertekstuelle allusjonene, og det er at de alle tilhører den vestlige litterære kanon. Dette er ikke bare noe som går igjen i romanen, men også i hele Coetzees forfatterskap. Benita Parry kommenterer: "All the same, I want to consider whether the reverberations of Coetzee's intertextual transpositions, as well as the logic and trajectory of his narrative strategies, do not inadvertently repeat the exclusionary colonialist gestures which the novels also criticise."<sup>92</sup> Poenget hennes er godt, men i *Disgrace* er dette allikevel gjort veldig bevisst, og Coetzee spiller på nettopp det som Parry kritiserer. David refererer til Zola og Blake, Petrarca og Dante, Shakespeare og Sofokles, og dette er helt naturlig for ham. Allusjonene blir dermed en kontrast til "darkest Africa,"<sup>93</sup> som David føler seg stadig mindre hjemme i. Referanserammene som David forholder seg til er ikke lenger i harmoni med omgivelsene, og de gir leseren et enda tydeligere bilde av hvor malplassert en hvit universitetsprofessor har blitt i et nytt Sør Afrika. Spesielt malplassert virker han i Salem, hvor det er langt mellom hver litteraturprofessor, og hvor Bev Shaw viser ærefrykt for ham fordi hun aldri har snakket med en vaskeekte professor. Han blir til og med en outsider i sitt eget universitetsmiljø, hvor stadig omstruktureringer og reformer tar fokus bort fra gamle klassikere som ledd i moderniseringen og oppdateringen. Davids gamle kurs i moderne språk

---

<sup>91</sup> *Disgrace*, s. 150.

<sup>92</sup> Parry, Benita, "Speech and silence in the fictions of J.M. Coetzee" Attridge, Derek, Jolly, Rosemary (ed) *Writing South Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 150

<sup>93</sup> *Disgrace*, s. 95.

og litteratur må vike plassen for undervisning i "Communications Skills" og "Advanced Communication Skills."<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Ibid, s. 3.

## II: TEMATISK ANALYSE

### II.1. Tematikk.

Som tidligere antydnet er Coetzee lite begeistret for at verkene hans blir lest bokstavlig, som direkte innlegg i den politiske debatten i Sør Afrika. Han har aldri benektet at det finnes et politisk engasjement i romanene, men dette engasjementet er ikke umiddelbart tilgjengelig og tydelig artikulert. Romanene er for komplekse og sammensatte til at man kan lese dem bokstavlig som Coetzees budskap til verden. I et intervju i magasinet *TriQuarterly* svarer han følgende på spørsmål om hans overordnede prosjekt går ut på å skape en form for nedtegnelse av "the ruling South African consciousness:" "There never was a master plan, though obviously certain subjects get written out and one has to move on. But then, meaning is so often something one half-discovers, half-creates in retrospect. So maybe there is a plan, now." Han kommer også med følgende kommentar til spørsmålet: "I don't know what you mean by "the ruling South African consciousness." Is it meant to describe me? Is that who I am?"<sup>95</sup> Ut over at han fordømmer apartheidregimet tar han ikke noe klart standpunkt i forhold til den kompliserte situasjonen i Sør Afrika, og et poeng som tydelig kommer til syne i hele hans forfatterskap er at en sak har alltid flere sider. Coetzee er ikke ute etter å fordele skyld. Han bidrag består i å gi et bilde av situasjonen slik den faktisk fremstår for ham, og han er først og fremst forfatter, ikke deltager i en politisk debatt.

Forfatterskapet omhandler dessuten mer enn bare hva som eventuelt vil skje med Sør Afrika i fremtiden. Den dreier seg i like stor grad om mellommenneskelige relasjoner og om enkeltindividet og dets livsvilkår slik han ser det på et gitt tidspunkt. En slik tematikk må alltid ha en forankring i tid og rom; den vil alltid være lokalt forankret. I *Disgrace* handler det om David og hans liv, hans følelse av å bli gammel og utdatert, hans problemer i forholdet til

---

<sup>95</sup> Morphet, Tony, op.cit.

mennesker rundt ham, og da særlig kvinnene. Sandra Will oppsummerer romanen etter min mening godt med følgende beskrivelse: ”*Disgrace* chronicles a proud man’s fall from grace. But it is also the tale of the white, educated man’s new place in Africa, and the journey he is obliged to undertake to live with that realisation.”<sup>96</sup> Nå kan det diskuteres hvorvidt David noensinne har vært noen “proud man,” men *summa summarum* er det vel en rimelig beskrivelse av romanens tematiske sentrum. I tillegg er Lucys historie om livet før og etter overfallet på farmen et viktig element i romanen. Alt dette knyttes sammen og kan ikke skilles fra hverandre i klare kategorier, hvor for eksempel samfunnskritikk står på den ene side og enkeltindividet står på den andre. Men selv om romanen handler om mange forskjellige tematikker, og har mange nivåer, finnes det allikevel en rød tråd som alt det tematiske kan knyttes opp til. Denne røde tråden mener jeg kan formuleres som ”livet i post-apartheid Sør Afrika.”

Jeg ønsker i denne delen av oppgaven å se på noen av de temaene jeg mener er mest sentrale i romanen. Til tross for at jeg allerede har sagt at Coetzee’s forfatterskap er mye mer enn bare samfunnskritikk og samfunnsskildring, kommer nettopp dette til å stå sentralt i min tematiske analyse av romanen. Allikevel vil jeg på samme tid belyse de mer menneskelige og eksistensielle aspektene ved romanen, som figurerer parallelt med de mer ”overfladiske” og samfunnskritiske. Målet er å se hvordan enkeltindividet og samfunnet gjenspeiler hverandre, og hvordan dette igjen kommer til syne i romanen. Forholdet mellom David og Lucy, og deres forskjellige syn på Sør Afrika vil her, som store deler av den narrative analysen, bli førende for min tematiske analyse. Selv om jeg vil gå inn på dette forholdet mer spesifikt i den første delen av kapitlet, kommer jeg også til å ha det som et utgangspunkt for det som jeg tar for meg ellers i den tematiske analysen. Kort oppsummert er de temaene jeg vil ta for meg

---

<sup>96</sup> Will, Sandra, S.A. *Financial Mail*, 30.juli, 1999.

følgende: motsetninger, Davids eksistensielle krise, sannhetskommisjonen og forestillinger om dyr.

## II.2. En verden styrt av motsetninger.

Motsetningen mellom Den tredje verden og Vesten problematiseres ofte i postkolonial litteratur. De fleste store teoretiske verkene innenfor postkolonial teori tar utgangspunktet i en slik todeling av verden. Et eksempel er Edward Saids *Orientalism*, som er et av de mest betydningsfulle verkene innenfor denne teoretiske retningen. Said tar utgangspunkt i at Orienten, som i utvidet forstand er det samme som Den tredje verden, er en vestlig konstruksjon som er skapt av og i Occidenten. Vesten setter seg selv i førersetet ved å definere Den tredje verden som "the Other," og dermed også som kulturelt og politisk underordnet.<sup>97</sup>

Motsetningen mellom Vesten og "the Other" kan overføres til en tilsvarende motsetning mellom sterk og svak, eller undertrykker og undertrykket, hvor Vesten blir stående som undertrykker og Den tredje verden er undertrykket. Innad i Sør Afrika har denne motsetningen, som i hovedsak gjenspeiler forholdet mellom sorte og hvite, gjennom perioder med koloni- og apartheidstyre satt et sterkt preg på folks hverdagsliv, og på samfunnet generelt. Resultatet har blitt et samfunn basert på kontraster og dikotomier. Typiske motsetninger, som for eksempel kvinne-mann og aktiv-passiv, kan knyttes opp mot motsetningen mellom undertrykker og undertrykket. Ved å gå nærmere inn på forholdet mellom slike motpoler beveger vi oss inn på det temaet som kanskje i størst grad går igjen i hele Coetzees forfatterskap.

---

<sup>97</sup> Jeg er klar over at dette er en forenkling av en komplisert problemstilling, men har valgt å ikke gå nærmere inn på det her. Grunnen til dette er at det er et for stort tema til at jeg kan yte det rettferdighet i denne oppgaven uten at det går utover de delene jeg har valgt å legge hovedvekten på.



Min påstand er at de mange motsetningene som lenge har preget Sør Afrika, er i ferd med å endre karakter. De blir snudd på hodet for så, om ikke å løses opp, så i alle fall å ta en ny form, og dette er noe som kommer tydelig frem i *Disgrace*. Jeg ønsker nå å se nærmere på de mest slående motsetningene som vi finner i *Disgrace* i et forsøk på å bevise min påstand.

Den første motsetningen jeg ønsker ta for meg er den som er mest opplagt, nemlig den mellom sort og hvit. Det som er mest nærliggende å se på i denne sammenhengen er forholdet mellom David og Petrus. Tilsynelatende utgjør de hverandres rake motsetning, og det er ikke bare hudfargen som gjør dem forskjellige: David er bymenneske mens Petrus er fra landet. Videre kan de også plasseres på hver sin side av kultur-naturopposisjonen. Petrus lever av det jorda gir ham, mens David, i alle fall frem til han kommer til Salem, har livnært seg som forsker og professor i litteraturvitenskap. Det er naturlig å se denne motsetningen i sammenheng med hvem som tradisjonelt har hatt makten i Sør Afrika, og videre på motsetningen mellom undertrykker og undertrykket.

Men selv om romanen stiller David og Petrus i kontrast til hverandre, utelukker ikke dette at det også finnes en del likheter mellom dem. Ser man på det rent ytre hører tilhører de samme aldersgruppe. De tilhører også samme kjønn, men det som først og fremst knytter dem sammen er at deres roller i det nye Sør Afrika er ennå ikke klart definerte: "But though Petrus is paid a wage, Petrus is no longer, strictly speaking, hired help. It is hard to say what Petrus is, strictly speaking."<sup>98</sup> I tillegg til dette er de sannsynligvis de to menneskene Lucy har et nærest forhold til, og som har størst innflytelse på livet hennes. Selv om de har vidt forskjellige relasjoner til henne, fungerer de begge i en slags farsrolle, David som hennes faktiske far, og Petrus som en beskyttende farsfigur.

I forlengelsen av dette ønsker jeg å gå nærmere inn på hvordan David og Lucy forholder seg til Petrus på forskjellige måter. Det ser ut til at David umiddelbart liker Petrus.

---

<sup>98</sup> *Disgrace*, s. 114.

Likevel stiller man seg etter hvert spørsmålet om dette reelt sett er det han føler, eller om det bare er en fasade. I beskrivelsen av forholdet mellom David og Melanie var jeg inne på at David ser på seg selv som nokså tolerant og fordomsfri, og dette står han fortsatt ved i sitt møte med Petrus. Selv etter at han begynner å mistenke Petrus for å ha hatt noe å gjøre med overfallet, holder han fast ved at Petrus er en bra mann. Til å begynne med synes dette troverdig, men etter en stund virker begeistringen for Petrus bare mer og mer unaturlig. Sannsynligvis er ikke David seg selv bevisst dette, og han tror fullt og helt på sin egen toleranse overfor Petrus. Overfor leseren gir han et litt annet inntrykk, for uten at han innser det selv, virker uttalelsene hans overkompenserende til en slik grad at hans fortrenge fordommer tydelig skinner igjennom. Lenge tillater han ikke seg selv å ha dårlige tanker om Petrus fordi han vil unngå å fremstå som politisk ukorrekt. Han har innsett at han bør gjøre et forsøk å heve seg over sine egne fordommer. Dersom han ikke anstrenger seg for å leve i harmoni med "the Other," vil hans siste mulighet for å overleve som middelaldrene mann i et nytt Sør Afrika definitivt forvitte. Hans nye plass i samfunnet er som sagt ennå ikke klart definert, og denne usikkerheten røyner på.

Til slutt blir allikevel irritasjonen over Petrus' oppførsel for stor. Mangelen på sympati fra Petrus' side i etterkant av overfallet gjør David frustrert, og han utbryter:

'It was not simply theft, Petrus,' he persists. 'They did not come just to steal.' [...] 'Am I wrong? Am I wrong to want justice?' He does not care how he gets the words out of Petrus now, he just wants to hear them.

'No, you are not wrong.'

A flurry of anger runs through him, strong enough to take him by surprise. He picks up his spade and strikes whole strips of mud and weed from the dam-bottom, flinging them over his shoulder, over the wall. *You are whipping yourself into a rage*, he admonishes himself: *Stop it!* Yet at this moment he would like to take Petrus by the throat. *If it had been your wife instead of my daughter*, he would like to say to Petrus, *you would not be tapping your pipe and weighing your words so judiciously*. *Violation*: that is the word he would like to force out of Petrus. *Yes, it was a violation*, he would like to hear Petrus say; *yes, it was an outrage*.

In silence, side by side, he and Petrus finish off the job.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Ibid, s. 119.

Ettersom han stadig blir mer sikker på at Petrus var innblandet i overfallet, frykter han for hva som vil skje med Lucy når han forlater henne. I løpet av romanen blir de tradisjonelle rollene snudd opp ned. David har blitt Petrus' hjelper, og han overtar rollen som "the dogman," mens Petrus skaper seg en ny tilværelse, stadig mer uavhengig av Lucy og de andre hvite. Til tross for at han gjerne vil være fordomsfri innser David hva som er i ferd med å skje, og det plager ham at Petrus er i ferd med å bli uavhengig. Dette innrømmer han aldri, verken for seg selv eller for noen andre, selv om han til en viss grad også selv innser at han endrer syn på Petrus underveis. Gradvis får vi altså innsikt i hva David egentlig føler, frem til det til slutt er nokså tydelig at begeistringen for Petrus er borte: "Too close, he thinks: we live too close to Petrus. It is like sharing a house with strangers, sharing noises, sharing smells."<sup>100</sup>

For Lucy er Petrus en viktig og integrert del av hverdagen, og det betyr mye for henne å ha et godt forhold til ham. Hun har i større grad enn David gått inn for virkelig å forstå og respektere både han og hans kulturbakgrunn. De to er i stand til å leve side om side med hverandre uten problemer, og forholdet mellom dem er tilsynelatende basert på gjensidig respekt. Men maktbalansen blir mer ustabil etter hvert, og særlig da etter overfallet. Petrus tvinger henne til å svelge stadig større kameler for å kunne holde liv i, ikke bare det lille gårdsbruket, men også seg selv. Lucys toleranse er av det selvutslettende slaget. Hun ser ut til å være villig til å godta stort sett hva som helst så lenge hun får leve i fred. Petrus, som allerede har to koner og som er gammel nok til å være hennes far, gir David et hint om at han vil tilby Lucy å gifte seg med ham for å beskytte Lucy. David blir sjokkert og provosert av forslaget, mens Lucy ser nytteverdien i det:

He is offering an alliance, a deal. I contribute the land, in return for which I am allowed to creep under his wing. Otherwise, he wants to remind me, I am without protection, I am fair game. [...] Practically speaking, there is only Petrus left. Petrus may not be a big man but he is big enough for someone small like me. And at least I know Petrus. I have no illusions about him. I know what I would be letting myself in for.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Ibid, s. 127.

<sup>101</sup> Ibid, s. 203-204

Selv om hun gir uttrykk for hun ikke synes ideen er så dårlig, er hun fullstendig klar over at livet fremover vil foregå på Petrus' premisser, men dette er et offer hun er villig til å gjøre. Kort oppsummert blir altså både hun og faren tvunget til å forholde seg til Petrus på en måte som virker unaturlig for dem, og som langt fra er ideell. Forskjellen på hvordan de takler denne situasjonen er allikevel tydelig. Lucy er hele tiden er klar over de valgene hun tar og følgene av disse. David derimot, har ikke kontroll over sine egne følelser og tanker. Grunnen til dette er at han er usikker på hvilken rolle han kan spille i det nye Sør Afrika, og på hvordan han skal forholde seg til alle forandringene som han tiden blir trukket inn i.

I tillegg til Petrus finner vi få sorte karakterer i romanen, annet enn i lite viktige "statistroller." Det er allikevel ikke til å komme unna at overfallsmennene er sorte. David gjør (sannsynligvis i redsel for å fremstå som politisk ukorrekt) ikke noe stort nummer ut av overfallsmennenes hudfarge, men det er allikevel nødvendig å vie dette oppmerksomhet. I Alan Patons roman, *Cry, the Beloved Country*, sier den sorte presten Kumalo følgende om forholdet mellom sorte og hvite: "I have one great fear in my heart, that one day when they have turned to loving, we will find we are turned to hating."<sup>102</sup> Romanen ble utgitt i 1948, og det ser ut til at Kumalos profetier stemmer godt overens med handlingen i *Disgrace*. I følge Lucy er ikke overfallsmennene først og fremst ute etter å rane for vinningens skyld. Det er voldtekt og fornedring som er deres hovedgeskjeft, og ikke, som David later til å tro til å begynne med, en søken etter en materiell gevinst. David utvikler etter hvert en annen teori om hva som ligger bak overfallet:

"The gang of three. Three fathers in one. Rapists rather than robbers, Lucy called them – rapist cum gatherers roaming the area, attacking women, indulging their violent pleasures. Well Lucy was wrong. They were not raping, they were mating."<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Paton, Alan, *Cry, the beloved country*, Penguin Books, 1987.

<sup>103</sup> *Disgrace*, s. 199

Uavhengig av hvem som måtte ha rett, så bekrefter begge utsagnene sitatet fra Patons roman, ettersom de begge har utgangspunkt i at det er en forakt for hvite, og et ønske om hevn, som ligger bak begge motivene.

Romanen viser også at det ikke nødvendigvis finnes et klart og definitivt skille mellom sort og hvit. Både Melanie og Lucys ufødte barn er fargede, og tilhører dermed verken den ene eller den andre leiren. Fargede har tradisjonelt hatt en vanskelig rolle i Sør Afrika. De har tilhørt et ingenmannsland, og har ikke blitt godtatt som likemenn verken blant de sorte eller de hvite. Man skulle tro at dette nå kanskje kunne snues, og de fargede kan bli et symbol på det nye Sør Afrika og på en lysere fremtid med mer toleranse. Det at både Melanie og barnet som ennå ikke er født tilhører den generasjonen som skal ta over landet, støtter også opp om en slik lesning av romanen. Likevel kan det være vanskelig å forsvare en slik lesning. David er svært bekymret for sitt ufødte barnebarn, og det er vanskelig å finne noe positivt med de omstendighetene Lucys baby har blitt unnfanget under.

Hvis vi vender tilbake til David og Lucy, ser vi at det ikke bare er i forholdet til Petrus at de inntar motstridende posisjoner. Til tross for at de begge er hvite står de som regel alltid på hver sin side i ulike spørsmål og konflikter. Lucy er en ung kvinne mens David er en aldrende mann. Dette er riktignok biologisk bestemt, men er også med på å tydeliggjøre forskjellene mellom de to. Jeg har allerede vært inne på mye av dette i kapittelet hvor jeg tok for meg karakterisering, men jeg vil nå forfølge disse motsetningene.

Tradisjonelt har menn og kvinner blitt plassert på hver sin side av passiv-aktiv opposisjonen. Menn knyttes til det aktive, mens kvinner gjerne forbindes med det passive. Tilsynelatende er det slik i *Disgrace* også, i alle fall i forhold til David og Lucy, og deres måte å takle overfallet på. Den første tiden etter overfallet er det, som tidligere nevnt, David som tar seg av det praktiske arbeidet som må til for å holde ting i gang på gården. Det er han som drar på markedet, og som begraver hundene som overfallsmennene drepte. Når Lucy ikke

lenger vil sove på sitt eget rom, overtar David rommet hennes fordi: "If the ghosts of Lucy's violators still hover in her bedroom, then surely they ought to be chased out, not allowed to take it over as their sanctum."<sup>104</sup> Lucy har tydeligvis nok med seg selv, og trekker seg tilbake, både fysisk, ved at hun holder seg mest for seg selv, og psykisk, ved at hun begrenser kommunikasjonen med faren og omverdenen til et minimum.

På overflaten ser det ut til at hun har mistet all interessen for gården. David oppfatter henne som passiv, og er bekymret for at hun fullstendig har mistet livsgnisten. Men det foregår mer i hodet hennes enn det vi får direkte tilgang til:

Lucy keeps to herself, expresses no feelings, shows no interest in anything around her. [...] Lucy spends hour after hour lying on her bed, staring into space or looking at old magazines, of which she seems to have an unlimited store. She flicks through them impatiently, *as though searching for something that is not there.*<sup>105</sup> (min utheving)

David misforstår Lucys passivitet. Hun har funnet en form for strategi for å legge alt bak seg, men før hun kan handle, må hun tenke nøye gjennom situasjonen for å finne ut hvor hun står. I og for seg står hun overfor det samme dilemmaet som David. Hennes rolle i det nye Sør Afrika er like udefinert som hans. Mange brikker skal falle på plass før det blir klart hvilken rolle hun skal spille, både overfor landet og i nærmiljøet som først og fremst er representert ved Petrus.<sup>106</sup> Forskjellen mellom David og Lucy er at Lucy har sett omrisset av sin rolle ta form over lengre tid. Selv om hun ikke nødvendigvis liker det hun ser, innser hun at hun er nødt til å godta tingenes tilstand, og oppfører seg deretter. Overfallet representerer et skjebnesvangert omslag, en *peripeti*, både i romanen og i Lucys liv, og det fører til at Lucy blir tvunget til å ta en del viktige avgjørelser.

Vi har tidligere vært inne på Lucys historiesyn, og i den forbindelse, at hennes intenderte passivitet i virkeligheten er en form for aktivitet. En aktiv holdning trenger ikke

---

<sup>104</sup> Ibid, s. 111.

<sup>105</sup> Ibid, s. 114.

<sup>106</sup> Lucy har også hvite naboer. Et eksempel er Ettinger, som er Petrus' rake motsetning, og er prototypen på den hvite farmeren. Han fremstilles som et medlem av en snart utdødd rase, og dette understreker den tradisjonelle hvite manns manglende levedyktighet i en ny verden.

nødvendigvis å bety en konkret handling. Lucy forholder seg passivt, men bevisst, til det som skjer rundt henne. Ved å la være å gripe inn, lar hun en utvikling som i hennes øyne er uunngåelig, og til og med rettferdig, skje uten hennes innblanding. Hun er aktiv ved forholde seg passiv til de dramatiske hendelsene som inntreffer.

David derimot, som etter sine egne uttalelser å dømme er den aktive, har ikke selvinnsikt nok til å innse at det tvert imot er han som er den impotente av de to. Det er bare på vegne av, og i forholdet til sin datter at han fremstår som aktiv: ”Lucy, Lucy, I plead with you! [...] If you fail to stand up for yourself at this moment, you will never be able to hold your head up again. [...] You have a duty to yourself, to the future, to your own self-respect.”<sup>107</sup> Når det kommer til hans evne til å takle egne problemer løper han av gårde med halen mellom bena. Han sniker seg mer eller mindre elegant utenom enhver bøyg han møter. Hans forsøk på å hjelpe Lucy går ut på at han oppfordrer henne til å gjøre akkurat det samme, nemlig til å adoptere hans tendens til å flykte når problemene blir for store. Han vil at hun skal reise til sin mor i Nederland, eller i det minste forlate gården og vende tilbake til byen, som for ham representerer sivilisasjonen og dermed også trygghet.

Davids manglende selvinnsikt kommer nok en gang til syne. Han er i og for seg aktiv på den måten at han hjelper Petrus og begynner å arbeide på dyreklinikken. Men når det kommer til stykket fører ikke dette til noe. Det er kun et tidsfordriv og en unnskyldning for å utsette de oppgjørene han vet han må ta med seg selv. Han innser at han burde gjøre noe drastisk: ”Do I have to change? Do I have to become like Bev Shaw?”<sup>108</sup> Og han gjør tross alt noen spede forsøk på å forandre seg, men kommer alltid tilbake til at det er for sent, og at han er for gammel. Arbeidet med operaen vitner heller ikke om de store fremskrittene i Davids liv. Det mest ”konstruktivt aktive” han gjør er å vende tilbake til Salem for å forsøke å gjenopprette det gode forholdet han en gang hadde til sin datter. Hun er, som jeg har vært inne

---

<sup>107</sup> Ibid, s. 134.

<sup>108</sup> Ibid, s. 126.

på tidligere, den eneste som kunne fått ham til å gripe fatt i sin egen situasjon. Når hun overlater ham til seg selv, og ikke krever noe av ham, drukner all hans motivasjon i denne avvisningen.

Opposisjonen mellom aktiv og passiv gjenspeiles også i Davids og Lucys syn på hvilken retning Sør Afrikas utvikling bør ta, og i synet på hvordan de best kan forholde seg til en ny og annerledes livssituasjon. Heri ligger den største forskjellen mellom de to; det er også dette som også truer med å drive dem fra hverandre. Lucys holdninger er ikke uvanlig blant hvit, sørafrikansk ungdom i dag. Til tross for at de ikke har hatt noe å gjøre med apartheidregimet å gjøre, sliter de med en skyldfølelse som kanskje er større enn blant de eldre generasjonene. Lucy føler seg forpliktet til å gjøre et offer. Hun trenger å bevise overfor seg selv og for omverdenen at hun har gjort seg fortjent til sin plass i samfunnet og at hun er samarbeidsvillig. Nok en gang er det usikkerheten rundt de foreløpig udefinerte rollene som skaper den kompliserte situasjonen. Men i motsetning til David er det plass for Lucy i Sør Afrika. Det vil si, hun sørger for at det blir plass til henne ved at å være tilpasningsdyktig, selv om dette innebærer store ofre.

Lucy bryter bevisst med en del tradisjonelle motsetninger, og motsetter seg å bli satt i bås. Hun har god kjennskap til både afrikaaner og sort kultur, men knytter seg verken til den ene eller den andre siden. Noen motsetninger er vanskelige å unnslippe. Et eksempel er kjønn, som når alt kommer til alt er biologisk bestemt. Lucy forsøker allikevel å slippe unna kategorisering her også, blant annet understreket av at hun kler seg i "asexual clothes"<sup>109</sup> og at hun er i et lesbisk parforhold før faren kommer til Salem. Et resultat av dette er at en eventuell overgang til å bli Petrus' hustru ville være desto mer drastisk for Lucy, og hennes offer for å tilpasse seg blir enda større.

---

<sup>109</sup> Ibid, s. 89.



Til en viss grad adopterer hun den afrikanske filosofien *ubuntu*: ”In traditional African view, human existence is seen as unified, interconnected, and integrated. [...] *ubuntu* as a concept permeates the whole fabric of society, thus yielding ”both/and” conclusions, contrasted with the Christian idea of good or evil with it’s “either/or” conclusions.”<sup>110</sup> Dette gjelder ikke bare for motsetningen mellom godt og ondt, men også for andre lignende motsetninger: ”*Ubuntu* moves away from the thinking of social relations in dualistic oppositions, that is, an either/or situation, good versus bad, black versus white, self versus other in seeking to resolve conflict.”<sup>111</sup> *Ubuntu* er et av prinsippene som ligger til grunn for sannhtskommisjonen, og Lucys syn på Sør Afrika er også i tråd med kommisjonens verdisyn.

Lucy gir også inntrykk av at hun gir opp farens ”sivilisasjon.” Når David først kommer til Salem leser hun Dickens *The Mystery of Edwin Drood*, men etter overfallet, når hun har sperret ham ute, konstaterer han at: ”Of *Edwin Drood* there is no more sign.”<sup>112</sup>

David derimot, er her som ellers gammeldags og utdatert. Som jeg var inne på i kapittelet om karakterisering, lar han historien gå sin gang, og han har ingen planer om å intervenere og gjøre noe med situasjonen. Han mener at det vil kreve for mye å tilpasse seg de nye tidene, og resignerer uten kamp: ”Recantation, self-criticism, public apology: I’m old-fashioned, I would prefer simply to be put against a wall and shot. Have it done with.”<sup>113</sup> Hans eneste håp er at Lucy og hennes generasjon kan bli hans redning, og han setter sin lit til dem: ”But he is a father, that is his fate, and as a father grows older he turns more and more – it cannot be helped – toward his daughter. She becomes his second salvation, the bride of his youth reborn. [...] He sighs. Poor Lucy. Poor daughters. What a burden to bear.”<sup>114</sup> Han orienterer seg i verden med utgangspunkt i tradisjonelle binære opposisjoner, og drives av, og

---

<sup>110</sup> Masina, Nomonde, “Xhosa Practises of *Ubuntu* for South Africa,” Zartman, William, (ed.) *Traditional Cures for Modern Conflicts: African Conflict “Medicine,”* Rienner, 2000, s. 169-70.

<sup>111</sup> *Disgrace*, s. 180-1.

<sup>112</sup> *Ibid*, s. 114.

<sup>113</sup> *Ibid*, s. 66.

<sup>114</sup> *Ibid*, s. 86-7

forholder seg til maktforholdet mellom undertrykker-undertrykket i mye større grad enn han selv vil innrømme.

Idealet i den sørafrikanske litteraturtradisjonen var lenge basert på at budskapet skulle være tydelig og direkte, og en naturlig følge av dette har vært en litteratur preget av klart definerte motsetninger og enten-eller løsninger. I *Disgrace* blir disse motsetningene som jeg beskrev innledningsvis problematisert og snudd på hodet, for så og bli endret. Motsetningene er ikke lenger aktuelle som indikasjoner på hva som er rett eller galt, godt eller ondt. Tydeligst fremgår dette i den opposisjonen som jeg innledningsvis hevdet er den viktigste i Coetzees forfatterskap, nemlig motsetningen mellom undertrykker og undertrykket. Det er ikke lenger en selvfølgelighet at sorte og hvite skal stå på hver sin side av denne motsetningen. Coetzee reflekterte selv over dette i en takketale han holdt: "For centuries South Africa was a society of masters and serfs; now it is a land where the serfs are in open rebellion and the masters are in disarray."<sup>115</sup> I romanen blir det etter hvert vanskelig å avgjøre hvem som sitter med makten og hvem som er underdanig. Petrus har tatt skrittet fra å jobbe for Lucy til å bli jordeier og har gradvis fått en viss kontroll over sin gamle arbeidsgiver. David derimot, beveger seg motsatt vei ved å begynne å jobbe for Petrus, og blir mot slutten den nye "dogman."

### II.3. David og hans eksistensielle krise.

Det første hintet om hva romanen dreier seg om får vi allerede i tittelen. Man må kunne si at denne på et vis oppsummerer hva David vil møte på av problemer og hvor dette vil føre ham. Det er ikke bare hans egen vanære som plager ham. Han bekymrer seg både for datterens og det ufødte barnebarnets, og til og med også hundenes vanære. Både "disgrace" og "grace" er ord som dukker opp med relativt stor hyppighet utover i romanen. David bruker det for

---

<sup>115</sup> Coetzee, "Jerusalem Prize Acceptance Speech," op.cit. s. 96.

eksempel flere ganger i forbindelse med hundene og arbeidet på dyreklinikken. Alle hundene blir innvilget en periode med ”grace” før de blir avlivet. Det er også slik at når det kommer til dagen de skal avlives er David overbevist om at de oppfatter hvilket nederlag det er å dø: ”They flatten their ears, they droop their tail, as if they too feel the disgrace of dying.”<sup>116</sup> Rosalind tror dessuten at Lucys kjæreste heter Grace. Når hun og David snakker sammen om Lucy og gården sier hun: ”I thought she had a friend living with her. [...] Grace.”<sup>117</sup> Her ser vi nok et eksempel på Coetzees nokså ubehagelige ironi, ettersom grace ikke lenger er et ord som kan settes i forbindelse med Lucys liv på gården.

Men først og fremst bruker David ordet for å beskrive sin egen situasjon. Han kaller seg for ”disgraced disciple of William Wordsworth,” og forteller Bev Shaw at han ikke er i trøbbel, men: ”In what I suppose one should call disgrace.”<sup>118</sup> David tar også i bruk ordet i forhold Lucys situasjon i etterkant av voldtekten. Allikevel er det en vesentlig forskjell. Hans egen vanære er selvforskyldt, mens Lucy er et offer. Davids vanære er det som setter i gang hans filosofering over sin livssituasjon, og som forårsaker hans eksistensielle krise, i alle fall på det overfladiske planet.

”Mr Coetzee sees the heart of darkness in all societies, and gradually it becomes clear that he is not dealing in politics at all, but inquiring into the nature of the beast that lurks within each of us, and needs no collective stimulus to turn and rend us.”<sup>119</sup> Det er ingen tvil om at et slik beist har tatt bolig i David, og at det gjør sitt beste for å ta kontroll over hans tilværelse. Den eksistensielle krisen han står overfor har sitt utgangspunkt i at hans livssituasjon har endret seg ganske drastisk. Han innser for første gang at alderdommen er i ferd med å innhente ham. Dette skaper angst, og medfører en innbitt stahet og en motvilje mot forandring. Allerede på romanens andre side tenker han følgende om seg selv: ”His

---

<sup>116</sup> *Disgrace*, s. 143.

<sup>117</sup> *Ibid*, s.187.

<sup>118</sup> *Ibid*, s. 85.

<sup>119</sup> Levin, ”On the Edge of the Empire i Constructions of Apartheid,” *Journal of Southern African Studies*, s.

temperament is not going to change, he is too old for that. His temperament is fixed, set.”<sup>120</sup> Lignende tanker dukker opp igjen og igjen utover i romanen, og de forekommer så hyppig at de fungerer som et slags omkved for Davids mentale tilstand. Eksemplene på dette er mange, og finnes i alle romanens deler. Midt i romanen kan vi lese: “His mind has become a refuge for old thoughts, idle, indignant, with nowhere else to go. He ought to chase them out, sweep the premises clean. But he does not care to do so, or does not care enough.”<sup>121</sup> Helt mot slutten forteller han sin datter at: “I suspect it’s too late for me. I’m just an old lag serving out my sentence.”<sup>122</sup>

Davids eksistensielle krise er todelt. På den ene siden føler han som vist ovenfor at han har blitt så gammel at det er for sent å gjøre noe med livet sitt, og han ønsker derfor å gi opp. Han påstår hardnakket at han har resignert i forhold til omverdenen. På den annen side klarer han ikke helt å overbevise verken seg selv eller omverdenen om at han faktisk mener det. Til å begynne med virker det til og med som han har det nokså bra, men vi får raskt hint om at noe kommer til å skje, og om hvordan ting vil utvikle seg: “Is he happy? By most measurements yes, he believes he is. However, he has not forgotten the last chorus of Oedipus: Call no man happy until he’s dead.”<sup>123</sup> Så blir han avvist av den prostituerte Soraya, og fra kapittel to begynner hans skjebne å forandre seg. David føler at alderdommen tynger ham i stadig større grad, og at det er lite igjen av det som tidligere ga livet hans mening. Endringene som har skjedd ved universitetet har ført til at han ikke lenger føler seg hjemme der, og han har ikke lenger noen fruktbar løsning på ”the problem of sex.”

Det andre, og kanskje største problemet hans er at det ikke lenger er plass til ham i hans eget hjemland. Han føler seg overflødig og fremmedgjort selv blant sine egne, både på universitetet og etter hvert også i forhold til datteren Lucy. Livet blir uutholdelig for ham i

---

<sup>120</sup> *Disgrace*, s. 2.

<sup>121</sup> *Ibid*, s. 72.

<sup>122</sup> *Ibid*, s.216.

<sup>123</sup> *Ibid*, s. 2.

byen, men han finner seg heller ikke til rette på landsbygda: "Is this his earth too? It does not feel like his earth. Despite the time he has spent here, it feels like a foreign land."<sup>124</sup> Dette er i stor grad et resultat av den spesielle situasjonen Sør Afrika befinner seg i, hvor det har skjedd enorme omveltninger på relativt kort tid. Davids følelse av å være utdatert blir nødvendigvis ekstra akutt i en slik setting. Hadde han gått inn for det, ville han sannsynligvis vært i stand til å tilpasse seg og skape en ny rolle for seg selv i samfunnet, men dette vil kreve et mye større offer enn han er villig til å gjøre. For at det skulle kunne skje ville han vært nødt til å ta et kraftig oppgjør med seg selv, og det er nettopp dette han prøver å unngå.

Men når alt kommer til alt er det snakk om to sider av samme sak. Følelsen av å være for gammel går hånd i hånd med følelsen av å ikke høre hjemme i sitt eget land. Å komme frem til hvilken av de to som dukket opp først er umulig. Likevel er ikke alt nødvendigvis like svart og vanskelig som David vil ha det til. Han sier hele tiden at han ikke orker å gjøre noe med sin egen situasjon, men klarer som sagt ikke helt å bevise hvor oppriktig han mener det. Faktisk er han mer kampklar enn han gir inntrykk av, selv om han har mange tunge stunder. Det eneste han vet helt sikkert er at han ikke er lykkelig. Det er mer tydelig for leseren hva han sliter med enn det er for ham selv. Nok en gang kan vi takke fortelleren for at vi får innsikt i sider ved Davids liv, som han ikke er fullstendig bevisst på selv.

Selv om historiens viktigste vendepunkt kommer når David og Lucy blir overfalt, betyr ikke dette at overfallet representerer det eneste vendepunktet i Davids liv. Bruddet med Soraya, som kommer helt i begynnelsen av romanen, er som sagt det første hintet vi får om at det er store endringer på gang i Davids, frem til da, relativt rolige og stabile tilværelse. Dessuten har affæren han hadde med Melanie stor betydning, og representerer et enda større brudd med hans tidligere liv ettersom resultatet av den blir at han bryter opp fra sitt liv i storbyen i søkenen etter et alternativt liv.

---

<sup>124</sup> Ibid, s. 197.

I tillegg til dette er den perioden av Davids liv som han tilbringer tilbake til Cape Town også viktig og skjellsettende i forhold til hvilken retning livet hans tar. Etter å ha forlatt Salem og Lucy kommer han tilbake til en rasert leilighet. Inntrengerne har tydeligvis holdt hus der en periode, før de har tatt med seg alt av verdi for så å fordufte. Umiddelbart føler David et lite rush av spenning, men han blir ganske raskt nedtrykt når han ser hva som møter ham inne i leiligheten: "But he is too depressed to act. Let it all go to hell, he thinks, and sinks into a chair and closes his eyes."<sup>125</sup> David opplever det hele som å komme hjem til et slags ground zero, ikke bare på grunn av de fysiske skadene som er gjort på eiendommen hans, men også på et emosjonelt og mentalt plan. De påfølgende ukene går David omtrent under jorda. Han har minimalt med kontakt med omverdenen, og konsentrerer seg om arbeidet med operaen.

Når man tar Davids opphold i Cape Town nærmere i ettersyn er det nok en gang vanskelig å komme unna Davids godt utviklede anlegg for selvbedrag. Hans ekskone, Rosalind er blant de få som virkelig kjenner David. Hun har gjort seg opp en del tanker om hans manglende selvinnsikt, og jobber på lag med fortelleren i dennes arbeid med å avdekke sider ved David som han ikke selv vedkjenner seg. Under en middag påpeker hun dette selvbedraget overfor David: "But you were always a great self-deceiver, David. A great deceiver and a great self deceiver."<sup>126</sup> David sier hele tiden at han innser hvor gammel han er blitt og hvor håpløs situasjonen hans er. Det virker nesten som han er programmert til å gjenta disse ordene med jevne intervaller både for seg selv og for omverdenen, uten at han egentlig tar stilling til dem. De har for lenge blitt tømte for mening, men han innser ikke dette selv. Nok en gang er det Rosalind som må til pers for å forsøke å åpne øynene hans:

'My life is not thrown away, Rosalind. Be sensible.'

'But it is! You have lost your job, your name is in the mud, your friends avoid you, you hide out in Torrace Road like a tortoise afraid to stick its neck out of it's shell. People who aren't

---

<sup>125</sup> Ibid, s. 176.

<sup>126</sup> Ibid, s. 188.

good enough to tie your shoelaces make jokes about you. Your shirt isn't ironed, God knows who gave you that haircut, you've got – ' She arrests her tirade. 'You are going to end up as one of those sad old men who poke around in rubbish bins.'<sup>127</sup>

David nekter å ta dette inn over seg og det er kun gjennom operafigurene Teresa, og til dels Byron, at han er i stand til å undersøke nærmere og formidle sin egen fortvilelse.

Ser man nærmere på det livet David lever den tiden han er tilbake i Cape Town, er nærliggende å trekke paralleller til Dostojevskijs *Kjellermenneske*. De lever begge to tilbaketrukket fra omverdenen, og føler en viss forakt for denne. Deler av *Opptegnelser fra et kjellerdyp* kunne man godt plassert i *Disgrace* uten at de hadde virket malplasserte. Et eksempel er følgende sitat: ”Når jeg var i kanselliet, kjempet jeg for å la være å se på folk, og jeg la tydelig merke til at mine kolleger ikke bare anså meg for en snodig fyr, men det forekom meg hele tiden som om de så på meg med en viss avsky.”<sup>128</sup> David har samme opplevelsen når han møter en gammel kollega i butikken et par dager etter hjemkomsten. Vedkommende føler seg helt tydelig lite vel i møtet med David, men dette morer David tilsynelatende mer enn det plager ham.

I løpet av tiden i Cape Town går David gjennom en viktig prosess. Det vil vel være en overdrivelse å si at han opplever å komme frem til en form for erkjennelse, men han får i alle fall større innsikt i hva som egentlig har gått galt i livet hans. Denne innsikten går ikke nødvendigvis ut på at han får tilbake den store troen på livet, eller at han øyner store muligheter til forandring. Likevel ser han ting litt klarere og åpner endelig øynene for en del av det ubehaget som hele tiden har vært i livet hans, men som han ikke har villet forholde seg til. Et eksempel på dette er at han til slutt forkaster sine romantiske drømmerier om det som skjedde mellom ham og Melanie. En dag bestemmer han seg for å gå og se teaterstykket hun spiller i, og innen stykket er ferdigspilt har han endelig innsett hva slags forhold de egentlig

---

<sup>127</sup> Ibid, s. 189.

<sup>128</sup> Dostojevskij, Fjodor, *Opptegnelser fra et kjellerdyp*, Solum Forlag, 2002, s. 39

hadde. Denne innsikten er først og fremst et resultat av at han begraver seg i arbeidet med operaen.

Arbeidet med operaen er kanskje det i romanen som er nærmest knyttet til, og som gir et klart bilde av Davids eksistensielle krise. I utgangspunktet begynner David å jobbe med operaen fordi han har lyst til å gjøre noe nytt og annerledes: "The truth is, he is tired of criticism, tired by prose measured by the yard. What he wants to write is music: *Byron in Italy*, a meditation on love between the sexes in the form of a chamber opera."<sup>129</sup> Først og fremst ønsker han avkobling fra en rutinepreget og lite spennende hverdag. Arbeidet ved Cape Technical University gir ham ikke noe lenger. Han har allerede skrevet tre bøker uten at noen av dem har vekket særlig oppsikt. Nå har han et ønske om å skape noe som kan gjøre at han vil bli husket også etter at han er død. "I thought I would indulge myself. But there is more to it than that. One wants to leave something behind."<sup>130</sup> Som tidligere nevnt viser David på denne måten at han ikke er så likegyldig til livet sitt, og til hva folk syns, som det tilsynelatende ser ut til. Operaen blir et meningsskapende arbeid i Davids tilværelse, en grunn for ham til å stå opp om morgenen. Den viser også at David bryr seg mer om fremtiden enn han liker å vedkjenne seg.

Som jeg har vært inne på tidligere, tar imidlertid arbeidet en ny vending etter at David har jobbet med operaen en stund. Operaen opptar mer og mer tid av hans tid, selv når han ikke jobber med den, og han lever seg inn i den i mye større grad enn han hadde forutsett. Han bruker operaen først som en slags virkelighetsflukt. Den gir ham noe annet å tenke på midt oppe i alt det triste som dukker opp i kjølvannet av overfallet på Lucy, men etter hvert innhenter virkeligheten ham og trenger seg inn i operaen. Fra å være et tidsfordriv og et rent arbeidsprosjekt går operaen over til å være noe altoppslukende, som etter hvert tar styringen over Davids liv. Til slutt er det ikke David som kontrollerer operaen, men operaen som tar

---

<sup>129</sup> *Disgrace*, op.cit, s.4.

<sup>130</sup> *Ibid*, s.63.



kontrollen over David og hans tilværelse. Arbeidet med operaen blir så viktig for ham at det, sammen med Lucy, og etter hvert også arbeidet på dyreklinikken til Bev Shaw, blir hans eneste eksistensgrunnlag, hans *raison d'être*: "The opera is not a hobby, not any more. It consumes him night and day."<sup>131</sup>

Det blir klart at karakterene gjenspeiler viktige sider ved David selv. Ettersom tiden går, blir de mer og mer levende for ham, og han føler seg hjemme blant dem. I utgangspunktet er Byron ment å inneha operaens hovedrolle, men denne blir raskt overtatt av Teresa. David identifiserer seg i stor grad med Byron, som far, forfører, dikter og malplassert og misforstått mann. Det er vanskelig å overse de helt konkrete parallellene mellom Byrons siste leveår og Davids liv. I likhet med Byron flykter David fra en kjærlighetsskandale når han drar til Salem. Her innleder han et forhold til Bev Shaw. Dette forholdet ligner på forholdet mellom Byron og Teresa i det at Bev Shaw, i likhet med Teresa, er gift. Dessuten fungerer begge forholdene først og fremst som atspredelser og pauser hverdagen.

Etter en stund blir det allikevel klart for David at han har vel så mye til felles med Teresa som han har med Byron. Han kjenner seg igjen i hennes fortvilelse og ensomhet, og identifiserer seg etter hvert i like stor grad med henne som med Byron, selv om det er snakk om en annerledes, mer indirekte form for identifikasjon. Teresa deler for eksempel Davids fortvilelse over ikke lenger å være ung og attraktiv. Til slutt er det den aldrende Teresa som blir operaens hovedperson. "This is how it must be from now on: Teresa giving voice to her lover, and he, the man in the ransacked house, giving voice to Teresa. The halt helping the lame, for the want of better."<sup>132</sup> David blander sin egen fastlåste situasjon sammen med Teresas, og det er til tider uklart hvem sin fortvilelse det er han prøver å formidle. Litt etter litt går de i stadig større grad opp i hverandre:

---

<sup>131</sup> Ibid, s. 214.

<sup>132</sup> Ibid, s. 183.

Yet despite occasional good moments, the truth is that *Byron in Italy* is going nowhere. There is no action, no development, just a long, halting cantilena hurled by Teresa into the empty air, punctuated now and then with groans and sighs from Byron offstage. The husband and the rival mistress are forgotten, might as well not exist. The lyric impulse in him may not be dead, but after decades of starvation it can crawl forth from its cave only pinched, stunted, deformed. He has not the musical resources, the resources of energy, to raise *Byron in Italy* off the monotonous track on which it has been running since the start. It has become the kind of work a sleepwalker might write.<sup>133</sup>

Terasas "long, halting cantilena" glir over i Davids egen motløshet over operaens stagnasjon.

En annen slående likhet mellom de to består i at David, blant annet ved å la Teresa bli akkompagnert av en mandolin, latterliggjør henne på samme måte som han selv blir latterliggjort av fortelleren. Dette er ikke noe han gjør med overlegg, men det får begge til å fremstå som nokså patetiske. Hver gang de forsøker å kommunisere sine følelser til omverdenen blir de bare misforstått. Kort oppsummert er det altså slik at i det ytre er likhetene mellom Davids tilværelse og Byrons liv store, mens hans indre liv i større grad tilsvarer Teresas.

Byron og Teresa blir fiktive personer i romanen, selv om de i utgangspunktet er historiske personer. Egentlig har de en gang vært like virkelige som David selv, men de er likevel hans fantasifostre. Han baserer deres roller i operaen på sitt eget liv, og tillegger dem egenskaper ut fra dette. I utgangspunktet er det meningen at operaen skal være biografisk, men det blir til at David omskaper både Byron og Teresa, og gir dem nye roller og personligheter. Dermed blir problemet hans at han føler at karakterene blir for "fiksjonelle," og han er usikker på hvor overbevisende de vil bli. "Can he not, by now, invent a Byron who is true to Byron, and a Teresa too?"<sup>134</sup> Etter en stund har de i all sin fiksjonalitet allikevel blitt svært så virkelige for David. Han forholder seg til dem, om ikke på samme måte, så i alle fall i like stor grad som han forholder seg til reelle mennesker i livet hans. De blir hans medsamsvorne i kampen han kjemper for å takle den stadig mer kompliserte virkeligheten.

---

<sup>133</sup> Ibid, s.214

<sup>134</sup> Ibid, s.121

Det skjer stadig uforutsette ting med operaen, for eksempel når Byrons datter plutselig dukker opp på scenen. Dette er ikke noe som David har planlagt: "Then one day, there emerges from the dark another voice, one he has not heard before, has not counted on hearing. From the words he knows it belongs to Byron's daughter, Allegra; but from where inside him does it come?"<sup>135</sup> Allegras entré markerer den definitive overgangen hvor operaen går fra å være et hobbyprosjekt til å bli noe langt viktigere. Heretter er det operaen og dens karakterer som har kontrollen over David, og ikke omvendt.

Som sagt er Allegra Byrons datter, og det er naturlig å trekke paralleller til Lucy og forholdet mellom henne og faren. Det er når David blir tvunget til å innse at han ikke lenger klarer å kommunisere med sin egen datter at Allegra dukker opp i operaen. Hun er en oversett og ulykkelig figur, som roper på hjelp fra utkanten av scenen. Det er opplagt hvor i Davids psyke Allegras stemme kommer fra. Rett etter overfallet våkner han opp om natten fordi han tror at Lucy kaller på ham og ber om hjelp. Når dette viser seg å være en drøm, og Lucy så avviser ham, blir han enda mer fortvilet. Ønsket om å nå frem til Lucy blir sterkere og sterkere etter hvert som tiden går. David syns selvfølgelig det er vanskelig å ikke umiddelbart vite hva som best ville hjelpe datteren. Enda vanskeligere er det at hun påstår at hun ikke trenger hans hjelp, og at han ikke vil være i stand til å forstå henne. Han blir nødt til å innse at hun er ikke lenger er avhengig av ham, men han føler allikevel at han er en dårlig far, og at han svikter den eneste personen som virkelig betyr noe for ham. Ved å gi stemme til den forsømte Allegra forsøker han å bøte på det faktum at han selv er ute av stand til å hjelpe sin egen datter når hun mest trenger det.

Ved siden av å være en *mise en abyme*, som understreker og fremhever viktige sider ved romanen, fungerer operaen som en intertekstuell referanse på flere nivåer. Først og fremst referer den til romantikken som periode. For David står romantikken for noe som er

---

<sup>135</sup> Ibid, s. 186.

annerledes enn den nåtiden han lever i. Den blir en motpol til tiden og omgivelsene han befinner seg i, og gjennom sin fordypning i perioden og dens diktere opplever han en virkelighetsflukt som gjør det mulig for ham å holde ut med umotiverte studenter og et universitet som fjerner seg lengre og lengre vekk fra dets gamle idealer. Det viser seg riktignok etter hvert at forskjellene er ikke så store som det kan se ut til på overflaten, og David innser at også romantikkens helter hadde sine problemer. Kontrastene mellom Sør Afrika og Italia til tross, noen problemer er universelle og er uavhengig av tid og sted. Allikevel fungerer romantikkens Europa i utgangspunktet som en kontrast til et postapartheid Sør Afrika, og blir på denne måten en viktig frison for David.

Jeg har tidligere, i forbindelse med kapittelet som tar for seg karakterisering, vært inne på bruk av kontraster som litterært virkemiddel. Dette er viktig også i forbindelse med operaen. Et eksempel er den ovennevnte kontrasten mellom Europa og Afrika. Enda viktigere i denne sammenhengen er forskjellene i strukturen på operaen og hovedhistorien. Det mest slående i så måte er fraværet av handling i operaen. I motsetning til hovedhistorien, som til tross for et sirkulært handlingsmønster har en handling som drives fremover av noen nokså ekstreme hendelser, er operaens handlingsmønster, i den grad det finnes handling overhodet, repetitivt og så godt som uten fremdrift. Mens David opplever oppbrudd fra jobb og hjem og det dramatiske overfallet i Salem, er Teresa og Byron fastlåst i en situasjon uten mulighet for bevegelse. Særlig Teresa er helt blottet for handlekraft, og hun er kun i stand til på sin malende måte å uttrykke sin sorg, ikke til å gjøre noe med den. Operaen er i enda større grad enn hovedhistorien en psykologisk fortelling, med flate karakterer, og handlingen står ikke i sentrum. Den får virkelighetsaspektet ved hovedhistorien til å stå klarere frem. Davids fortvilelse kommer bedre til syne gjennom Teresas gjentatte klagerop, enn om han selv skulle ytret dem, og operaen får det som er viktige spørsmål i hovedhistorien til å tre tydeligere frem.

Når romanen går mot slutten ser det ut til at operaens har gått fullstendig i stå: “Yet despite occasional good moments, the truth is that Byron in Italy is going nowhere. There is no action, no development, just a long halting cantilena hurled by Teresa into the empty air, punctuated now and then with groans and sighs from Byron offstage.”<sup>136</sup> Det er nærliggende å se på denne stagnasjonen som en undertrekning av mangelen på fremdrift og endring i Davids eget liv. Hans fastlåste situasjon reflekteres i operaen.<sup>137</sup>

Noe av det viktigste David oppdager i sitt arbeid med operaen, er at om han noen gang skal kunne få noe igjen for dette arbeidet, så må han konsentrere seg om å lytte til den aldrende Teresa. Lenge forholder han seg til den unge Teresa, som er forelsket i Byron, og som fortsatt har sine romantiske forestillinger om livet i behold, og dette er lite fruktbart. I det han innser dette åpnes det for en større grad av gjenkjennelse, og David ”kommuniserer” helt klart bedre med den gamle Teresa. De to står overfor de samme problemene, som alderdom og tap av sosial aksept, og David begynner etter hvert å bruke operaen som en metode for å gå nærmere inn på de mørke sidene ved sitt eget indre liv. For David er fiksjonen mye lettere å forholde seg til enn virkeligheten, og den åpner for at David kan bruke den som en form for fordekt terapi. Skriveprosessen fungerer som en form for psykoanalytisk prosess, hvor David gradvis åpner sluser inn til sitt eget sinn, og han bruker Teresa som et medium for å leve ut sin egen fortvilelse. De frustrasjonene og bekymringene som dominerer hans eget liv, men som han ikke orker å ta stilling til, kan han nå leve ut gjennom operaens karakterer, og først og fremst da gjennom Teresas fortvilelse. Så til tross for at Teresas situasjon forblir fastlåst, kan David selv bruke dette som en måte å komme seg videre i sitt eget liv.

Om ikke David gjennom arbeidet med operaen akkurat får igjen troen på fremtida, så får han som sagt i alle fall selvinnsikt nok til å se en del vesentlige sider ved livet hans slik de virkelig er. Tidvis kan man til og med spore et lite snev av optimisme: “As of today he is a

---

<sup>136</sup> Ibid, s. 214.

<sup>137</sup> På en større skala syboliserer dette et Sør Afrika som har gått i stå.

free man with duties to no one but himself. Time lies before him to spend as he wishes. The feeling is unsettling, but he presumes he will get used to it.”<sup>138</sup> Det viktigste av alt er at det ser ut til at han bestemmer seg for å prøve å løse floken som har dukket opp i forholdet mellom ham og Lucy. Han innser at det er først og fremst Lucy som gir livet hans innhold. Når han reiser tilbake til Salem søker han aktivt noe som kan gi livet hans mening; det finner han ved å fortsette å jobbe ved dyreklinikken. Tidligere har han trodd at intellektuell og seksuell stimulans har vært det som kunne gjøre ham lykkelig, men han innser til slutt, i alle fall til en viss grad, at andre deler av livet er viktigere. Et eksempel på dette er når han ser tilbake på forholdet han hadde til Bev Shaw. Han innser at det hele var et selvbedrag, at selv om en slik rask affære kanskje var nok til å tilfredsstille ham seksuelt, så holdt det allikevel ikke mål på et emosjonelt plan.

Både erkjennelsen David kommer til gjennom å se stykket som Melanie er med i og arbeidet med operaen viser altså at det først og fremst er gjennom kunsten at David er i stand til å nærme seg det vanskelige. Han har for lengst innsett at operaen aldri vil bli noen publikumssuksess, om den i det hele tatt blir ferdig. Det er også klart at den aldri vil bli noen endelig løsning på problemene hans. Likevel er den verdifull i kraft av at David bruker den til å bringe mening inn i livet sitt igjen. Ettersom den blir hans kilde til en viktig, om enn noe fordekt selvinnsikt, har operaen helt klart stor verdi i Davids tilværelse ut over det å være et rent tidsfordriv: ”neither of these [the production of art and the affirmation of animal lives] constitutes any kind of answer or way out, while at the same time it conveys or produces an experience – beyond rationality and measured productivity – of their value.”<sup>139</sup>

Som jeg var inne på innledningsvis er vanære et nøkkelord i lesningen av romanens fremstilling av Davids eksistensielle problemer. Tittelen inviterer dessuten også til en allegorisk lesing, som setter romanen i et større perspektiv. Davids krise representerer den

---

<sup>138</sup> Ibid, s. 178.

<sup>139</sup> Attridge, David, op.cit, s. 109.

krisen Sør Afrika står overfor, og Davids vanære gjenspeiler på mange måter de hvites vanære i deres ”nye” hjemland.

#### II.4. Sannhetskommisjonens betydning for *Disgrace*.

Sannhetskommisjonens arbeid har vært av avgjørende betydning for sørafrikansk postapartheidlitteratur helt siden den ble opprettet. Dens rolle som forum for et oppgjør med fortiden, som nødvendigvis måtte komme i det sørafrikanske samfunnet, har av en del teoretikere blitt satt i sammenheng med, og til og med sidestilt med litteraturens rolle: ”One might say that unless the enquiries of the TRC are extended, complicated and intensified in the imaginings of literature, society cannot sufficiently come to terms with its past to face the future.”<sup>140</sup> For at folk skal kunne legge fortiden bak seg og gå videre, må de få muligheten til å fortelle sine historier, og de to viktigste fora hvor dette kan foregå, er i sannhetskommisjonen og i litteraturen.

Dessuten har kommisjonen ofte figurert i litterære verk på et tematisk nivå, om ikke direkte, så i alle fall gjennom hint og subtile henvisninger. Jane Poyner skriver følgende om problemstillingen:

Set in a post-apartheid South Africa, JM Coetzee’s Booker Prize-winning novel *Disgrace* (1999a) through the portrayal of the “trial” of its protagonist, Professor David Lurie, represents an allegory of the troubled Truth and Reconciliation Commission within the context of a nation in transition.<sup>141</sup>

At Coetzee har hatt sannhetskommisjonen og dens arbeid i tankene mens han skrev *Disgrace* er det ingen tvil om, og det er ikke bare i tiltalen til David at vi ser henvisninger til sannhetskommisjonen. Vi finner spor av det også på andre nivå og i andre deler av romanen, som for eksempel under Davids besøk hjemme hos familien Isaacs. Sannhetskommisjonens

---

<sup>140</sup> Brink, André, “Stories of history: reimagining the past in post-apartheid narrative” i Coetzee, Carli, Nuttall, Sarah (red) *Negotiating the past*, Oxford, 1998, s. 30.

<sup>141</sup> Poyner, Jane, ”Truth and reconciliation in JM Coetzee’s *Disgrace*,” *Scrutiny* 2, 2001, s. 67.

idealer skinner dessuten tydelig igjennom i Lucys holdninger til Sør Afrikas fremtid, og i hennes tanker om hvilken rolle hun ønsker å ha i sitt hjemland i fremtiden.

Det er allikevel gjennom skildringen av saken til David ved CTU at allusjonene til sannhetskommisjonen kommer klarest og mest konkret til syne. Likhetene mellom saken og kommisjonen er mange, blant annet i måten de to instansene er strukturert og måten de arbeider på: ”’The body here gathered, Professor Lurie,’ says Mathabane, opening proceedings, ’has no powers. All it can do is make recommendations.’”<sup>142</sup> I likhet med sannhetskommisjonen er det altså ikke snakk om en domstol i tradisjonell forstand. Verken komiteen som behandler saken til David eller sannhetskommisjonen har myndighet til å idømme noen straff. Davids komité skal kun gi råd om hvordan saken bør behandles videre. Sannhetskommisjonens saker var heller ikke rettssaker i tradisjonell forstand, og juryene hadde bare muligheten til å innvilge amnesti.

Media spiller også en viktig rolle i begge tilfellene. Mange av sannhetskommisjonens høringer ble kringkastet på tv, slik at alle som ønsket det skulle kunne følge med på hva som skjedde, og de ble også dekket av avisene. Davids sak havner også i avisene, og blir raskt knyttet opp mot rykter om andre skandaler ved CTU. Om hele denne prosessen sier David: ”’These are puritanical times. Private life is public business. Prurience is respectable, prurience and sentiment. They wanted a spectacle: breast-beating, remorse, tears if possible. A TV show, in fact. I wouldn’t oblige.’”<sup>143</sup> De opprinnelige sakene og formålet med dem, i.e. en søken etter sannhet og et påfølgende oppgjør, skulle gi folk muligheten til å legge fortiden bak seg. I stedet drukner sakene i medias sensasjonsjag i begge tilfellene, og publikum sitter igjen med et forvrengt bilde av hva som skjedde.

Den kanskje viktigste grunnpilaren i sannhetskommisjonens arbeid var altså at alle sørafrikanere skulle få muligheten til å ta et oppgjør med fortiden, uavhengig av hvilken side

---

<sup>142</sup> *Disgrace*, s. 47.

<sup>143</sup> *Ibid*, s. 66.



man hadde stått på. Ved siden av at alle skulle få fortelle sin historie, var et viktig poeng med kommisjonens arbeid at de som hadde begått forbrytelser, skulle vise at de angret oppriktig. Disse grunnene, i tillegg til at man fortalte den fulle og hele sannheten, var blant de viktigste kriteriene for at man skulle få innvilget amnesti. Det ser ut til at dette er idealet for Davids kommite også, ettersom han blir gitt muligheten til å slippe nokså billig unna det hele hvis han bare viser at han har innsett at det han gjorde var galt. Det viser seg imidlertid å være et nokså mislykket prosjekt i begge tilfeller. Mye av kritikken av sannhetskommisjonen gikk ut på at de som fikk innvilget amnesti slapp for lett unna. De kunne si at de angret uten å være særlig oppriktige, og simulert anger var nok til at de fikk amnesti. Dette gjelder også for *Disgrace*: ”Professor Lurie says he accepts the charges. Yet when we try to pin him down on what it is he actually accepts, all we get is subtle mockery. To me that suggests that he accepts the charges only in name.”<sup>144</sup>

Et annet problem som har ført til kritikk av sannhetskommisjonen er at mange hvite følte seg stigmatisert og urettferdig behandlet av kommisjonen, og at de ble gitt skylden for alt galt som ble gjort. Denne følelsen av urettferdig behandling ser vi også hos David.

Davids følelse av å være utdatert kommer tydelig til syne også gjennom hans beskrivelse av, ikke bare sin egen sak, men også indirekte av sannhetskommisjonen: “I brought it on myself. I was offered a compromise, which I wouldn’t accept.’ ‘What kind of compromise?’ ‘Re-education. Reformation of the character.”<sup>145</sup> Han er her, som ellers i romanen, ikke villig til å gi slipp på sine prinsipper eller til å endre seg. Han lar seg ikke ”reformere” ettersom han mener at det er for sent for ham å forsøke å være et ”godt” menneske. Som svar på Lucys oppfordring om at han bør forsøke å være et godt menneske svarer han: “I suspect it’s too late for me.”<sup>146</sup> På samme måte kan det for mange virke som om

---

<sup>144</sup> Ibid, s. 50.

<sup>145</sup> Ibid, s. 66.

<sup>146</sup> Ibid, s. 216.

det er for sent for den gammeldagse hvite mannen å skape seg en akseptabel posisjon i det nye Sør Afrika.

Ord som skaper assosiasjoner til sannhetskommisjonen, som for eksempel sydebukk, hevn, tilgivelse, anger, nåde, brødbryting, forsoning og offergaver preger hele romanen. Spesielt tydelig er denne ordbruken i kapittelet som omhandler Davids besøk hos familien Isaacs. David får her nok en anledning til å ta det oppgjøret som må til for at han skal kunne reformeres, og som ville vært i tråd med sannhetskommisjonens verdier. Igjen står han like fast som alltid ved at han er for gammel til den slags. David forspiller den første anledningen han får til å unnskyldes seg, når han er på kontoret til Mr. Isaacs. I stedet trekker han seg unna. Mr. Isaacs har et tydelig ønske om å høre den unnskyldningen han forstår at David vurderer å komme med, og inviterer ham hjem på middag hos dem: "Come and have a meal with us. [...] *Break bread with us.*"<sup>147</sup> (min utheving) Dermed får David nok en sjanse til å be om unnskyldning for alle problemene han har påført familien. Mr Isaacs forventninger om en unnskyldning skinner tydelig igjennom i bordbønnen hans: "For what we are about to receive, may the lord make us truly grateful."<sup>148</sup> Men David skuffer ham også denne gangen. Unnskyldningen han tilbyr dem er som vanlig bare en lek med ord, og det han sier stikker ikke særlig dypt. Dette er tydelig for Mr. Isaacs også, og vi får en gjentakelse av situasjonen David var i under saken ved CTU. Han er villig til å be om unnskyldning, men ikke til å angre. Det er under hans verdighet. Mr. Isaacs reagerer på samme måte som komiteen: "The question is not, are we sorry? The question is, what lesson have we learned? The question is, what are we going to do now that we are sorry?"<sup>149</sup>

Likhetstrekkene mellom Davids besøk hos familien Isaacs og saken hans ved CTU er mange. Begge situasjonene utspiller seg i nokså like omgivelser. Når David først ankommer kontoret til Melanies far kommer han med følgende utsagn: "You have heard Melanie's side

---

<sup>147</sup> Ibid, s. 167.

<sup>148</sup> Ibid, s. 170.

<sup>149</sup> Ibid, s. 172.

of the story. I would like to give you mine, if you are prepared to hear it,”<sup>150</sup> som om han fortsatt var nødt til å forsvare seg overfor en dommer. Mr Isaacs påtar seg også rollen som dommer. På samme måte som komiteen nekter han å godta Davids unnskyldning fordi den ikke er oppriktig nok. Atter en gang ser vi altså hvordan det blir satt likhetstegn mellom den måten David blir behandlet på, og måten sannhetskommisjonen ble kritisert for å behandle sakene den hadde oppe til høring på.

Lucys syn på Sør Afrikas fremtid er helt klart i tråd med sannhetskommisjonens idealer. Hun er innstilt på å tilgi og glemme, og hun opptrer her helt annerledes enn faren i forhold til den forbrytelsen de to ble utsatt for. David er, om ikke hevnlysten, så i alle fall innstilt på at de tre overfallsmennene ikke skal slippe ustraffet unna: ”As for the men who visited them, he wishes them harm, wherever they may be, but otherwise does not want to think about them.”<sup>151</sup> Han trer inn i en ny rolle, denne gangen som dommer. En slik rolle blir en sterk kontrast til hans tidligere rolle som tiltalt, og vi ser nok et eksempel på hvor ustabile posisjonene i det nye Sør Afrika har blitt. Det er konteksten som bestemmer hvilken posisjon den enkelte har, og ikke en forestilling om en essens som er god eller ond. Igjen ser vi en utvikling som går vekk fra dikotomiene, og i retning av *ubuntu*.

Lucy ser på overfallet som den prisen hun som hvit er nødt til å betale for å bli boende på gården. Hun ønsker ikke hevn, bare å legge alt bak seg slik at hun kan gå videre: ”What if...what if *that* is the price one has to pay for staying on? Perhaps that is how they look at it; perhaps that is how I should look at it too.”<sup>152</sup> I en artikkel om sørafrikansk litteratur etter apartheid kan man lese følgende om sannhetskommisjonen: ”forgiveness in the name of peace has been elevated above justice in the name of principle.”<sup>153</sup> Lucy er tydeligvis villig til å

---

<sup>150</sup> Ibid, s. 165.

<sup>151</sup> Ibid, s. 106.

<sup>152</sup> Ibid, s. 158.

<sup>153</sup> Attwell, David, Harlow, Barbara, “South African fiction after apartheid” i *Modern Fiction Studies*, nr. 1, 2000, s. 2.

innrette seg etter en slik tankegang og gjør seg selv på denne måten mer levedyktig i Sør Afrika.

I sannhetskommisjonens sluttrapport kan man lese at det Sør Afrika trenger nå er: "a need for understanding, but not for vengeance, a need for reparation but not for retaliation, a need for *ubuntu* but not for victimisation."<sup>154</sup> (min utheving) Det er nødvendig å påpeke sammenhengen mellom kommisjonen, Lucy og ubuntu, både fordi denne filosofien ligger til grunn for sannhetskommisjonens arbeid og fordi det i så stor grad korresponderer med Lucys verdisyn og med hennes tanker om fremtiden.

En siste sak, som tilsynelatende kan se ut som en detalj, men som har stor symbolsk verdi i forhold til lesningen av romanen i tilknytning til sannhetskommisjonens arbeid, er Davids friskmeldingsprosess i etterkant av overfallet. Det er nemlig slik at de ytre skadene leges ganske raskt, mens de indre skadene, som ikke er like klare, men som er vel så store, vil bruke mye lenger tid på denne prosessen. På samme måte kan sannhetskommisjonens oppgjør med det gamle regimet ha en virkning på overflaten, mens det må større krefter og mer tid til hvis man noen gang skal på bukt med de mer grunnleggende, psykologiske og etiske problemene.

Spørsmålet er om man skal lese dette i direkte tilknytning til Coetzee og hans oppfatninger av sannhetskommisjonens arbeid. Er dette en kritikk av kommisjonen fra hans side? Det kan for så vidt se slik ut. Det er tross alt på dette nivået i romanen at det i størst grad ser ut til at han kommer med en "direkte" kritikk, eller i alle fall en slags kommentar til det nye, ANCstyrte Sør Afrika. Dessuten ble *Disgrace* gitt ut ikke lenge etter at sannhetskommisjonens arbeid var avsluttet og sluttrapporten var levert. Likevel vil jeg være forsiktig med å lese *Disgrace* utelukkende på denne måten, ettersom en slik lesning nødvendigvis fører til en politisk og ideologisk lesning av romanen. Faren er at dette fører til en nedvurdering, eller en nedprioritering av det romanen som kunstverk, noe Coetzee selv

---

<sup>154</sup> TRC sluttrapport, vol 1, kapittel 5: Concepts and Principles

forsøker å unngå: "people should read *Disgrace* on its own terms, as a work of fiction, rather than as a message in disguise."<sup>155</sup>

## II.5. Syndebukker og offerlam: Dyrene i *Disgrace*.

Det blir stadig tydeligere utover i romanen at dyr spiller en viktig rolle.<sup>156</sup> Som ellers i romanen ser vi dette på mange nivåer. For det første brukes de mange dyrene ofte symbolsk. På et nivå ser vi det ved at David overtar Petrus rolle som "the dogman," og Pollux blir av David omtalt som "the jackal-boy:" "sniffing around, looking for mischief."<sup>157</sup> På et litt mindre konkret nivå finner vi for eksempel de tre villgjessene<sup>158</sup> som Lucy får besøk av hvert år, som kan knyttes til overfallsmennene og til Lucys tanker om at det nok ikke er siste gang hun har fått besøk av dem: "They come back every year. The same three. I feel so lucky to be visited. To be the chosen one."<sup>159</sup> Et annet eksempel på hundene som Lucy har i pensjon. De er alle vakthunder, og symboliserer frykten og fiendtligheten som preger det sørafrikanske samfunnet.

Noe av det som er mest gjennomgående i denne sammenheng er Davids tendens til å sammenligne seg selv med en hund. Dette forekommer så ofte at det må kunne sies å fungere som et ledemotiv, som skaper assosiasjoner til en rekke ikke spesielt positive uttrykk: David må kunne sies å være en underdog. Han lever et hundeliv, er i ferd med å gå i hundene, og det er jo som kjent vanskelig å lære en gammel hund nye triks. Situasjonen i Sør Afrika er en

---

<sup>155</sup> Coetzee i intervju med Masland, Tom i *Newsweek*, 8. november, 1999, s. 72.

<sup>156</sup> Det kan nevnes at Coetzee samme år som han ga ut *Disgrace* ga ut boken *The Lives of Animals*, som utover rammefortellingen består av to foredrag som forfatteren og dyreverneren Elizabeth Costello holder om henholdsvis filosofene og dyrene, og dikterne og dyrene.

<sup>157</sup> *Disgrace*, s. 208.

<sup>158</sup> Trioer som dette er noe som går igjen i romanen: three fathers in one (s. 199) the dark trio (s. 122) the dangerous trio – knyttet enten til operaen eller overfallsmennene. Dette bringer assosiasjoner til den hellige treenighet, som symboliserer frelse, og vi ser nok et eksempel på Coetzees bitende ironi.

<sup>159</sup> *Ibid*, s. 88.

”dog eat dog” situasjon og David er ”in the doghouse.”<sup>160</sup> Så som så mye annet kan denne sammenligningen sees i sammenheng med Davids krise. Han sammenligner blant annet seg selv med nabohunden fra Lucys barndom, som ble straffet hver gang den forsøkte å oppsøke tisper med løpetid:

There was something so ignoble in the spectacle that I despaired. One can punish a dog, it seems to me, for an offence like chewing on a slipper. A dog will accept the justice of that: a beating for a chewing. But desire is another story. No animal will accept the justice of being punished for following its instincts. [...] What was ignoble about the Kenilworth spectacle was that the poor dog had begun to hate its own nature. It no longer needed to be beaten. It was ready to punish itself.<sup>161</sup>

I tillegg blir han etter hvert sterkt knyttet til både Katy, det forlatte bulldogen, og Driepoot, den trebente hunden på klinikken til Bev Shaw, som raskt legger sin elsk på David. Det er neppe tilfeldig at det er ”taperne” han knytter seg til, og det er tydelig at han føler seg vel i selskap med disse skakkjørte vesenene.

På et tidspunkt lurer han til og med på om han skal ta med en hund i operaen:<sup>162</sup> ”Would he dare to do that: bring a dog into the piece, allow it to loose its own lament to the heavens between the strophes of lovelorn Teresa’s? Why not? Surely, in a work that will never be performed, all things are permitted.”<sup>163</sup> Det er Driepoot som setter ham på denne tanken, og to viktige elementer i romanen, som begge understreker Davids fortvilelse, knyttes med dette sammen.

Mot slutten sammenligner David også Lucy med en hund, sannsynligvis fordi han syns han ser visse likhetstrekk mellom sin egen situasjon og Lucys resignasjon overfor Petrus’

---

<sup>160</sup> Uttrykket ”to be in the doghouse” er i min ordbok oversatt til ”å være i unåde,” som lett kan settes i forbindelse med en tilstand preget av vanære.

<sup>161</sup> Ibid, s. 90.

<sup>162</sup> Lord Byron var visstnok nært knyttet til sine hunder.

<sup>163</sup> Ibid, s. 215

inntog i hennes liv: "Yes, I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. [...] Like a dog? Yes, like a dog."<sup>164</sup>

Bruken av dyr som noe grunnleggende symbolsk reflekterer også David og Lucys roller, både overfor hverandre og i forhold til omverdenen. Mens David sammenligner seg selv med en hund, funderer Lucy på om han ikke heller er blitt gjort til en sydebukk av sitt eget universitet og av media. David er ikke helt enig i denne sammenligningen. Han mener at sydebukkene utspilte sin rolle da gudene døde og at "Real actions were demanded instead of symbolism,"<sup>165</sup> noe som passer David dårlig. Allikevel har Lucy et poeng. I forkant av Davids affære med Melanie har det vært flere skandaler knyttet til CTU. Ved å knytte disse sakene til David gjør media ham til en sydebukk som representerer alt det gale og umoralske som har foregått på universitetet. Men først og fremst må det hele plasseres på en større skala. Som hvit, aldrende mann blir David stående som den opplagte sydebukken i det nye Sør Afrika. Til tross for at han ikke har hatt noe med det gamle regimet å gjøre vil han, på grunn av sin rase, kjønn og alder alltid bli assosiert med apartheidtiden.

Lucy er Sør Afrikas selverklærte offerlam: "I must have peace around me. I am prepared to do anything, make any sacrifice, for the sake of peace."<sup>166</sup> En parallell kan her trekkes til den avsluttende scenen i romanen, hvor David bestemmer seg for at Driepoot skal avlives, og bærer ham frem til Bev som et offerlam: "Bearing him in his arms like a lamb, he re-enters the surgery. 'I thought you would save him for another week,' says Bev Shaw. 'Are you giving him up?' 'Yes, I am giving him up.'"<sup>167</sup> I følge David har altså ikke offerlammene, i motsetning til sydebukkene, utspilt sin rolle, og det er fortsatt i aller høyeste grad bruk for dem i det nye Sør Afrika.

---

<sup>164</sup> Ibid, s. 205.

<sup>165</sup> Ibid, s. 91.

<sup>166</sup> Ibid, s. 208.

<sup>167</sup> Ibid, s. 220.

I begynnelsen av romanen er David ikke særlig opptatt av dyr, og han har alltid irritert seg over Lucys dyrevernervenner. Likevel endrer han syn på dette etter hvert som tiden går. Man kan spørre seg hvorfor dette skjer. Sannsynligvis har det å gjøre med en form for identifikasjon med dyra og den situasjonen de befinner seg i: "On the list of the nation's priorities, animals come nowhere."<sup>168</sup> Dessuten føler David at han endelig gjør noe meningsfylt når han begynner å arbeide på klinikken til Bev. Etter at han har begynt arbeidet med å kremere hundelikene funderer han på hvorfor dette føles som en meningsfull jobb. Han konstaterer at han ikke gjør det verken for Bev eller for hundene, og kommer til slutt til den konklusjonen at han gjør det for seg selv, for at hans syn på verden ikke skal knuses fullstendig. Og en liten stund ser det faktisk ut som han har funnet en form for mening med tilværelsen. Så innser han at det han gjør er totalt meningsløst: "He saves the honour of corpses because there is no one else stupid enough to do it. That is what he is becoming: stupid, daft, wrongheaded."<sup>169</sup>

Til tross for dette tilbakefallet i kynismen kan det mot slutten av romanen se ut som David ikke bare er pessimist. Han syns for første gang at Lucys resolusjon om å forsøke å være et godt menneske er god, og når hun inviterer ham inn på te, tenker han at: "She makes him an offer as if he were a visitor. Good. Visitorship, visitation: a new footing, a new start."<sup>170</sup> Det er muligens litt banalt å knytte denne optimismen til hans arbeid ved dyreklinikken. Likevel er det vanskelig å se helt bort fra at det er en sammenheng her. Kanskje er det slik at arbeidet på klinikken faktisk setter ting i perspektiv og slik gir livet hans ny mening, til tross for at det er "stupid, daft og wrongheaded?" Selv om han ikke nødvendigvis har blitt et bedre menneske har arbeidet med dyrene kanskje fått ham til å forsone seg med sin egen ydmykhet og sårbarhet.

---

<sup>168</sup> Ibid, s. 73.

<sup>169</sup> Ibid, s. 146.

<sup>170</sup> Ibid, s. 218.



Som tidligere nevnt ser det ut til at David søker en eller annen form for tilgivelse eller oppgjør, men at han ikke helt er i stand til å innse dette selv. Ei heller er han villig til å gå langt nok for å oppnå det. Første gang vi ser denne tafatte staheten er hos Isaacs, med den mislykkede unnskyldningen som aldri kom. Kanskje er det slik at hundene og arbeidet ved dyreklinikken indirekte fungerer som Davids unnskyldning til omverdenen, hans eneste mulighet til å gjøre opp for seg. Han ser på dette som den beste utveien fordi dyrene for det første ikke kan kreve noe direkte av ham. Han kan styre det hele selv, og selv bestemme hvor mye han ønsker å gi av seg selv. For det andre er dyrene takknemlige stort sett samme hva han gjør, noe man ser ekstra tydelig hos Driepoot, som stoler på David helt frem til avlivingen: "he is sensible of a generous affection streaming out toward him from the dog. Arbitrarily, unconditionally, he has been adopted; the dog would die for him, he knows."<sup>171</sup> Driepoots rolle som offerlam kan altså leses som Davids fordekte forsøk på å gjøre opp for seg gjennom sitt arbeid ved klinikken. Tidligere i oppgaven kommer det frem at David identifiserer seg med Driepoot. Man kan dermed lese avslutningsscenen som et bilde på hvordan David til slutt gir etter for kravene omverdenen stiller til ham. Ved å gi opp Driepoot ofrer han også seg selv, og gir med dette opp sin rett til å leve på sine egne premisser i Sør Afrika. Avlivingen av Driepoot er Davids tafatte, men oppriktige oppgjør med sin egen vanære. Det er den absolutte markering av slutten på den prosessen som settes i gang i David når han gir opp sin stilling ved CTU. Spillet er med denne offerhandlingen over for den hvite mann i Sør Afrika.

---

<sup>171</sup> Ibid, s. 215.

## Konklusjon.

Jeg har i denne oppgaven foretatt en lesning av J.M. Coetzees roman, *Disgrace*. Først og fremst har jeg gjort en narrativ og en tematisk analyse av romanen. Utover en kort gjennomgang av den narrative strukturen, har jeg i den narrative analysen i hovedsak sett på hvordan karakteranalyse avdekker viktige prosesser i romankarakterenes indre liv. Disse prosessene har jeg sett nærmere på i den tematiske analysen, samtidig som jeg har knyttet dem opp mot konkrete spørsmål som min lesning av romanen har åpnet for. Davids eksistensielle krise og motsetningene mellom han og datteren, Lucy, har stått sentralt i dette kapitlet. Nærmere bestemt har jeg sett på den erkjennelsesprosessen David går gjennom, og som resulterer i at han innser at hans glansdager definitivt er over. Jeg har også forsøkt å vise hvordan motsetningene som det "gamle" Sør Afrika var bygd opp rundt kolliderer, og viker plassen for en ny verdensanskuelse, basert på den afrikanske filosofien *ubuntu*. Gamle dikotomier forsvinner, og det er tid, sted og kontekst som avgjør ens posisjon i forhold til omverdenen.

*Disgrace* er en svært kompleks roman som åpner for, og tillater mange forskjellige lesninger. Sammenhengen mellom Davids skjebne og skjebnen til det landet han bor i er tydelig. Det finnes nok mange gamle menn rundt omkring i verden som av ymse grunner har mistet troen på livet på samme måte som David. Likevel er det umulig å se på nettopp Davids spesifikke situasjon uten å ta i betraktning den kompliserte perioden som Sør Afrika befinner seg i. Romanen må dermed i aller høyeste grad kunne leses allegorisk, som et bilde på et Sør Afrika som er gjennomsyret av en kollektiv vanære, og som ennå ikke klart har funnet veien fremover.

Viktig er det også at romanen ikke tilbyr noen løsninger på problemet. Verken Davids resignasjon eller Lucys offervilje fremstilles som gode alternativer til hvordan hvite sørafrikanere skal takle tiden som kommer. Jeg våger å påstå at de som kritiserer Coetzee for

å fremstille Lucys overlevelsesteknikk som en alternativ løsning<sup>172</sup> ikke har trengt langt nok inn i romanen. Jeg sier meg snarere enig med Michael Marais som sier at: “[...] the novel requires the reader to think beyond conventional antinomies which, as it shows, threaten still to determine our interactions and thus our history.”<sup>173</sup>

Så kan man spørre seg hvordan *Disgrace* plasserer seg i forhold til de generelle tendensene innenfor sørafrikansk post-apartheidlitteratur. Jakob Lothe sier i et intervju følgende om sørafrikansk litteratur: ”Nyere sørafrikansk historie er kanskje det beste nåtidige eksempelet vi har på at litteraturen kan ha en samfunnsmessig funksjon som politisk innlegg og som bidrag i arbeidet for forandring.”<sup>174</sup> Jeg i aller høyeste grad si meg enig i denne vurderingen, og det er ingen tvil om at det aller meste som skrives av litteratur i Sør Afrika må leses i sammenheng med de store omveltningene landet går gjennom. Jeg har allerede vært inne på at landet har en traumatisk fortid de må bearbeide og legge bak seg: “[...] societies, like individuals, cannot grow and mature unless they come to terms with the dark places – the silences – in themselves.”<sup>175</sup> I denne prosessen spiller litteraturen en viktig rolle.

*Disgrace* er helt klart en av Coetzee's mest tydelig ”sørafrikanske” romaner. Coetzee selv hevder riktignok selv at han er lei av hele tiden å være nødt til å uttale seg om den politiske situasjonen i Sør Afrika, og at han rett og slett ikke er rett mann til å gjøre dette:

I am afraid that at a certain stage of my career—the mid-1980s—I slipped a little too easily into the role of commentator on South African affairs. I have no talent for that kind of political/sociological journalism. To be more specific, I am too suspicious of the genre, of the vision it locks its practitioners into, to give myself wholly to it, yet I lack enough zeal to try to turn it upside down or inside out. Anyhow, I am far too bookish, far too ignorant about real people, to set myself up as an interpreter, much less a judge, of the lives they live.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Som jeg viser i innledningen er det først og fremst Athol Fugard som står for en slik kritikk.

<sup>173</sup> Marais, Michael, *Very morbid phenomena: “Liberia lFunk”, the “Lucy-Syndrome” and JM Coetzee’s Disgrace*, *Scrutiny* 2, 2000, s. 38.

<sup>174</sup> Lothe, Jakob, [www.nrk.no/litteratur/lesekunst/teorier/1932892.html](http://www.nrk.no/litteratur/lesekunst/teorier/1932892.html)

<sup>175</sup> Brink, Andre, “Interrogating silence: new possibilities faced by South African literature,” i Attridge, Derek, Jolly, Rosemary (ed) *Writing South Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 24.

<sup>176</sup> Coetzee, JM, ”Interview – Popular Culture” i *Doubling the Point*, Harvard University Press, 1992, s.

Selv om Coetzee skriver annerledes og mindre tydelig enn en del andre sørafrikanske forfattere er det ingen tvil om at *Disgrace* er et produkt av sin tid og sitt sted, sin lokalitet, og at den passer inn i samtidens litterære tradisjon i Sør Afrika. Den er en viktig bok, og Coetzee gir helt klart med denne boken bidrag til Sør Afrikas selvransakelses- og ”renselsesprosess.”

## Bibliografi.

Atwell, David (ed), *Doubling the Point*, Harvard University Press, London/England, Cambridge/Massachusetts, 1992.

Atwell, David, Harlow, Barbara, "South African Fiction after Apartheid," *Modern Fiction Studies*, nr 1, 2000, John Hopkins University Press.

Attridge, Derek, "Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's *Disgrace*," *Novel*, høst, 2000.

Attridge, Derek, Jolly Rosemary, (ed): *Writing South Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Baily, Paul, "Sex and other problems," *Independent*.

Brink, André, "Interrogating silence," Attridge, Derek, Jolly, Rosemary (ed.), *Writing South Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Brink, André, "Stories of history: reimagining the past in post-apartheid narrative," Coetzee, Carli, Nuttall, Sarah (ed.), *Negotiating the past*, Oxford University Press, Cape Town, 1998.

Boehmer, Elleke, *Colonial and postcolonial literature*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1995.

Cartwright, Justin, *Daily Telegraph*, 26. juni, 1999.

Coetzee, Carli, Nuttall, Sarah, *Negotiating the past*, Oxford University Press, 1998, Cape Town.

Coetzee, J.M, *Disgrace*, Vintage, London, 1999.

Coetzee, J.M, "Jerusalem Prize Acceptance Speech," Atwell, David (ed.) *Doubling the Point*, Harvard University Press, London/England, Cambridge/Massachusetts, 1992.

Coetzee, J.M, *The Lives of Animals*, Profile Books, London, 1999.

Dostojevskij, Fjodor, *Opptegnelser fra et kjellerdyp*, Solum Forlag, 2002.

Edelstein, Jillian, *Truth and Lies*, M&G Books, 2001.

Evensberget, Snorre, *Litterært leksikon*, J M Stenersens Forlag AS, Oslo, 2000.

Fugard, Athol, [www.iol.co.za/general/newsview](http://www.iol.co.za/general/newsview), 15. januar, 2000.

Gorra, Michael, [www.nytimes.com/books/99/11/28/reviews/991128.28gorrat.html](http://www.nytimes.com/books/99/11/28/reviews/991128.28gorrat.html).

Gray, Austin K, *Teresa og lord Byron*, Gyldendal, 1949.

Heyns, Michael, "The Whole Country's Truth: Confession and Narrative in Resent White South African Writing," *Modern Fiction Studies*, John Hopkins University Press, nr. 1, 2000.

Hjortso, Leo, *Greske guder og helter*, Pax Forlag AS, Oslo, 1998.

Howarth, David R, Norval, Aletta J (ed), *South Africa in Transition. New Theoretical Perspectives*, 1998

Hughes-Hallet, Lucy, "In a nightmare of violence and violation," *Sunday Times*.

Kirkeby, Willy, *Engelsk-norsk ordbok*, Universitetsforlaget, Oslo, 1995.

Lebdai, Benaouada, *Commonwealth*, 23-1.

Lothe, Jakob, *Fiksjon og film*, Universitetsforlaget, Oslo, 1994.

Lothe, Jacob, Refsum, Christian, Solberg, Unni, red: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1998.

Levin, B, "On the Edge of the Empire," *Sunday Times*, 23. november, 1980.

Lovell, Molra, "Fate of a man who lives dangerously," *Natal Witness*, 4. september, 1999.

Masina, Nomonde, "Xhosa Practises of *Ubuntu*, for South Africa," Zartman, William, *Traditional Cures for Modern Conflicts: African Conflict "Medicine"*, Rienner, 2000.

Masland, Tom, "South Africa's prize winner," *Newsweek*, 8. november, 1999.

Mars-Jones, Adam, "Lesbians are like that because they're fat. Stands to reason," *The Observer*, London, 18. juli, 1999.

Meredith, Martin, *Coming to terms*,

Morphet, Tony, "Two Interviews with J.M. Coetzee, 1983 and 1987," Bunn, David, Taylor, Jane (ed.), *TriQuarterly magazine*, 1987.

Mzamane, Mbulelo Vizikhungo, "From Resistance To Reconstruction: Culture And the New South Africa," *Ariel*, januar, 1996.

Ndebele, Njabulo, "Memory, metaphor, and the triumph of narrative," i Coetzee, Carli, Nuttall, Sarah, (ed): *Negotiating the Past*, Oxford University Press, Cape Town, 2000.

Parry, Benita, "Speech and silence in the fiction of J.M. Coetzee," Attridge, Derek, Jolly, Rosemary (ed.), *Writing South Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Paton, Alan, *Cry, the Beloved Country*, Penguin Classics, 1988.

Poyner, Jane, "Truth and reconciliation in JM Coetzee's *Disgrace*," *Scrutiny* 2, 2001.

Raper, PE, *Dictionary of South African Place Names*, Lowry Publishers, Johannesburg, 1987.

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction*, New Accents, London, 1987.

Said, Edward, *Orientalism*, Vintage, New York, 1979.

Sexton, David, "A dog's life in a new South Africa," *Evening Standard*, 27. september, 1999.

TRC final report, volum 1, kapittel 5.

Mzamane, Mbulelo, Vizikhungo, "From Resistance to Reconstruction: Culture and the New South Africa, i *Ariel*, jan, 1996.

Will, Sandra, "Passion, Age and Humility," *Financial Mail*, 30. juli, 1999.

Zartman, William (red), *Traditional Cures for Modern Conflicts: African Conflict "Medicine,"* Boulder, co and London: Lynne Rienner, 2000.

Aaslestad, Petter, *Narratologi*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 1999.