





## **Forord**

Jeg vil gjerne benytte anledningen til å takke de som har gjort det mulig for meg å fullføre dette prosjektet. Først og fremst vil jeg takke min veileder professor Britt Andersen. Jeg takknemlig for at du var villig til å veilede meg og støtte meg gjennom denne prosessen, og for at du har hatt tro på dette prosjektet.

Jeg vil også benytte anledningen til å takke medstudenter, familie, venner og kjæreste for å ha støttet meg gjennom denne tiden.



## Innholdsfortegnelse

	<b>Innledning</b>	1
<b>1</b>	<b>The Life and Times of J. M. Coetzee</b>	3
	1.1 Introduksjon	3
	1.2 Karriere	3
	1.3 Forfatterskap	5
	1.4 Kontekst - «This country being South Africa»	7
	1.4.1 Kolonialisering	7
	1.4.2 Språk i Sør-Afrika	7
	1.5 Apartheid	8
	1.6 Det nye Sør-Afrika: avskaffelsen av apartheid	10
<b>2</b>	<b>Resepsjon</b>	13
	2.1 Utgivelse	13
	2.2 Resepsjon i Sør-Afrika	13
	2.3 Internasjonal kritikk	16
	2.4 Vitenskapelig resepsjon	17
	2.4.1 Er <i>Disgrace</i> rasistisk?	18
	2.4.2 Sexisme og voldtekt	20
	2.4.3 Hvordan skal man egentlig lese <i>Disgrace</i> ?	22
	2.4.4 Intertekstualitet og hypertekstualitet	24
<b>3</b>	<b>Transtekstualitet som teoretisk premiss</b>	27
	3.1 Transtekstualitet	27
	3.2 Intertekstualitet	28
	3.3 Hypertekstualitet	28
<b>4</b>	<b>Fortelleteknikk og etablering av protagonisten</b>	31
	4.1 Narrasjon	31
	4.2 Fortelleren og fortellesituasjonen	32
	4.3 Fokalisering	32
	4.4 Diskursom og historierom	33
	4.5 Fortellerens usynlige tilstedeværelse	35
	4.5.1 Modernistiske trekk	36
	4.6 Romanens åpning - «The problem of sex»	38
	4.7 Professor David Lurie og romantikken	41
	4.7.1 Rigoletto	44
<b>5</b>	<b>Romantikken som hypotekst</b>	47
	5.1 De romantiske poetene	48
	5.2 Romantikken som periode	49
	5.3 Lord Byrons liv	50
	5.3.1 «The last great love affair of his life»	51

5.4	Lord Byrons forfatterskap	52
5.5	David Lurie som Lord Byron	53
5.6	Orientalisering av rase	55
5.7	«The great object of life is sensation»	57
5.8	Romantisk retorikk	59
5.8.1	Språklig påvirkning: Byrons brev og dagbøker	61
5.9	Oppsummerende kommentar: Byronske transformasjoner	63
<b>6</b>	<b>Navngivningens intertekstualitet</b>	<b>65</b>
6.1	Stednavn	66
6.1.1	Byronsk geografi	66
6.2	Melanie	67
6.2.1	Isaacs	68
6.2.2	Melanies litterære interesser	69
6.3	Lucy	70
6.3.1	Lucretia	72
6.4	Kong David	75
6.4.1	Voldtekt og språk	75
6.5	Oppsummerende kommentar: høy frekvens av voldtekt	76
<b>7</b>	<b>Utviklingen av David Lurie</b>	<b>79</b>
7.1	Lucy som motperspektiv	79
7.1.1	«Hvite» ytterpunkter	80
7.1.2	Lesing og forståelse	81
7.2	En byronsk forandring	83
7.2.1	Operaen - «A meditation of love between the sexes»	84
7.3	«Dog-man»	86
7.4	«The one who comes to learn learn the keenest of lessons»	88
7.5	Fortellerrelasjon	91
7.6	Oppsummerende om litteraturbruken	93
<b>8</b>	<b>Avslutning</b>	<b>95</b>
	<b>Bibliografi</b>	<b>99</b>

## Innledning

«People should read *Disgrace* on its own terms, as a work of fiction, not as a message in disguise» - J. M. Coetzee (sitert i Vold 2010:xi)

Mitt første møte med J. M. Coetzee og hans roman *Disgrace* var på et fordypningskurs i allmenn litteraturvitenskap. På mitt kull var jeg en av de første studentene som gav meg i kast med romanen. Medstudentene spurte meg hvilket inntrykk jeg hadde fått av den. Jeg svarte at jeg syntes den var veldig artig å lese. Neste uke fikk jeg spørsmål av mine medstudenter om hvordan jeg kunne mene at det var *artig* å lese om en egoistisk litteraturprofessor som forgriper seg mot unge jenter mot deres vilje. Jeg argumenterte med at jeg syntes protagonisten likevel hadde en viss sjarm, samtidig gjør den omfattende leken med litteratur romanen artig å lese. Studentene var ikke enige. De stilte seg også kritiske til at jeg syntes det var morsomt å lese om rasistiske voldtekter.

Etter at jeg satte i gang med resepsjonstudier har jeg oppdaget at førsteinntrykket kullet mitt hadde til *Disgrace* er representativt for reaksjonene romanen har fått internasjonalt. Den er nemlig både bejublet og kraftig kritisert. Etter at jeg hadde lest romanen visste jeg umiddelbart at dette var en roman jeg kom til å vende tilbake til. Det er ikke noe spesielt med at en roman kan tolkes på mange ulike måter. Likevel står *Disgrace* i en særstilling ved at den skaper så sterke sympatier og antipatier. Det er få som ikke har hatt slike sterke reaksjoner etter å ha lest den. Derfor vil jeg i denne avhandlingen undersøke hvordan *Disgrace* skaper disse svært divergerende tolkningsmulighetene. Det vil jeg gjøre ved å se på fortelleteknikken i *Disgrace*, og ved å undersøke den omfattende bruken av intertekstualitet.

Det spesielle med *Disgrace* er at det er en roman som oppfordrer til en postmoderne lesning *samtidig* som den har bitt lest etter en realistisk norm. For å kunne lese romanen «on its own terms» blir det viktig å ta hensyn til de vendingene romanen tar og de lesningene den oppfordrer til. Min analyse vil bli en blanding av en postmoderne tolkning med fokus på fortelleteknikk og intertekstualitet, samt en mer postkolonial tolkning som leser romanen opp i mot det samfunnet den ble skrevet i.

Før vi starter med selve analysen skal vi se på forfatteren bak *Disgrace*. J. M. Coetzee

var allerede en prisbelønt og anerkjent forfatter når han gav ut *Disgrace*. Siden romanen forholder seg nært til Sør-Afrika, med sin komplekse og voldelige forhistorie, vil det være nyttig å undersøke den historiske konteksten romanen forholder seg til. *Disgrace* har som nevnt en interessant resepsjonshistorie. I kapittel 2 skal vi undersøke hvilke inntrykk gjorde på Sør-Afrika og hvordan den ble mottatt internasjonalt. Deretter vil jeg vil bruke vitenskapelig resepsjon for å nærme meg tema som vil bli viktige gjennom avhandlingen.

*Disgrace* sin utstrakte bruk av intertekstualitet vil være et av mine hovedfokus. Jeg har valgt å bruke et begrepsapparat hentet fra Gerrard Genette. Dette blir det en utgreiing om i kapittel 3 før vi går videre til selve analysen. Kapittel 4 vil fokusere på forholdet mellom fortelleren og protagonisten i *Disgrace*. Det blir også viktig å undersøke hvilket inntrykk fortelleren gir oss av protagonisten, og hvilke temaer som etablerer seg.

Protagonist David Lurie er profesjonelt og personlig interessert i en spesifikk litteraturhistorisk periode, nemlig romantikken. Den omfattende bruken av romantisk litteratur mener jeg er en viktig ingrediens for å kunne tolke David. Det skal vi se nærmere på i kapittel 5, men det vil også være viktig gjennom hele avhandlingen. Spesielt vil en analyse av hans relasjon til den romantiske poeten og kvinnebedåreren Lord Byron kunne bidra til en mer nyansert og humoristisk tolkning av David Lurie, som tidligere har fått hard kritikk.

Det spesielle med *Disgrace* er at den, med sin bruk av intertekstualitet, vrir leseren i ulike stemningsregister. I kapittel 6 vil jeg undersøke om intertekstualitet som er knyttet til de andre karakterene vrir teksten i andre retninger enn intertekstene som er knyttet til David gjør. *Disgrace* er en roman som har henspillinger til enormt mye litteratur. Mitt fokus er ikke å lete opp disse, men ved å trekke frem intertekster jeg mener er viktige, håper jeg å undersøke nettopp hvor litterær romanen er.

I det siste analysekapittelet vil jeg igjen se David sitt forhold til Lord Byron. Etter at protagonisten har gått igjennom ulike trauma og utfordringer vil jeg undersøke om noe har forandret seg i ham. Det vil jeg gjøre ved å sammenligne ham med de andre karakterene, og ved å se på hvordan han nå bruker litteratur. Viktig blir det også å undersøke hvordan fortelleren forholder seg til sin protagonist mot slutten av romanen.

Helt til slutt vil jeg forsøke å svare på noen spørsmål jeg har stilt meg underveis.



## Kapittel 1

### **The Life and Times of J. M. Coetzee**

Bak initialene J. M. Coetzee finner vi den sør-afrikanske forfatteren John Maxwell Coetzee som blir regnet for å være en de beste nålevende forfatterne som skriver på engelsk i dag. Han har utmerket seg både som litteraturviter og som romanforfatter. Som offentlig person er 73 år gamle J. M. Coetzee kjent for å være beskjeden og tilbakeholden med både informasjon om sine utgivelser og sitt privatliv.

Å avstå fra å kommentere egen litteratur har vært et bevisst valg fra Coetzees side. Dette fordi han ikke ville skape et sett med mestertolkninger på litteratur som forsøkte nettopp å skille seg ut ifra mestertradisjonen<sup>1</sup>. Coetzee mener at han har tilført romanene det han kunne mens de ble skrevet (Coetzee og Attwell 1992:250). Etter utgivelse slippes romanene fri, og da er resten opp til leseren. Slik viser Coetzee stor tillit til romanenes evne til å stå på egne ben, samtidig som han tilegner leseren en stor rolle. Tolkningsmangfoldet er noe Coetzee bevisst har lagt inn i romanene sine, og han vil ikke bidra til å innskrenke lesningene ved å tilby konkrete føringer for leseren: «I tend to resist invitations to interpret my own fiction. If there were a better, clearer, shorter way of saying what the fiction says, why not scrap the fiction?» (Coetzee, sitert i Kannemeyer 2012:565). Derfor finnes det få intervjuer med Coetzee hvor han kommenterer egen litteratur.

Denne avhandlingen vil som nevnt fokusere på J. M. Coetzees roman *Disgrace*. For å kunne få en bedre forståelse for hvorfor denne romanen fikk den type mottagelse den gjorde, vil jeg vise hvor anerkjent Coetzee var som forfatter på det tidspunktet han skrev *Disgrace*. Det blir også viktig å ta historisk hensyn til hvor Coetzee skriver fra. Dette for å forstå hvordan det er mulig å skape denne romanen på dette tidspunktet, og hvorfor resepsjonen av den har blitt som den har blitt.

#### **1.1 Karriere**

John Maxwell Coetzee ble født i Sør-Afrika 9. februar 1940. Hjemme snakket familien engelsk, selv om begge foreldrene hans var av afrikaanerslekt (Van der Vlies 2010:2). I den

---

<sup>1</sup> Det sier han i et intervju med Tony Morphet (sitert i Iddiols i Boehmer, Eaglestone og Iddiols 2009:191).

selvbiografiske romanen *Boyhood: Scenes From Provincial Life* (1997), beskrev Coetzee opplevelsene av å gå på en katolsk barneskole der majoriteten var «svarte» afrikanere, mens han var «hvit» protestant<sup>2</sup>. Opplevelsen av å føle seg annerledes, som en «outsider», samt funderinger rundt religiøse aspekter og tematisering av apartheid går igjen i mye av Coetzee sin skjønnlitteratur<sup>3</sup>.

Coetzee startet på Universitetet i Cape Town i 1957, der han tok en Bachelor of Arts med to påfølgende «honor degrees» i henholdsvis engelsk og matematikk. En tydelig interesse for romanstudier kommer til syne i valg av emne for mastergrad og senere doktorgrad. Coetzee fikk godkjent masteravhandlingen «The Works of Ford Madox Ford with Particular Reference to the Novels» i 1963<sup>4</sup>. Deretter mottok han et Fulbright Scholarship og fortsatte på studiene i USA. Der skrev han en doktorgrad i engelsk, filologi og lingvistikk, og germanske språk på Universitetet i Texas (Van der Vlies 2010:4). Coetzee sin filologiske og lingvistiske utdannelse kommer tydelig frem i den språklige bevisstheten til flere av hans romankarakterer. Dette skal vi ser mer på i forhold til protagonisten David Lurie i *Disgrace*, men av hans språkmektige karakterer kan også Elisabeth Curren i *Age of Iron* (1990) nevnes.

Coetzee sin doktorgradsavhandling med tittelen «The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Stylistic Analysis» ble godkjent i 1969. Felles for hans master- og doktorgradsavhandling er at de begge handlet om engelske romaner skrevet av modernister. Samuel Beckett (1906-1989) sammen med Franz Kafka (1883-1924), Daniel Defoe (1660-1731) og Fjodor Dostojevskij (1821-1881) nevnes ofte som forfattere som har hatt stor påvirkningskraft på Coetzees egen skrivestil. Coetzee har selv forsket på og skrevet om disse forfatterne, men han har også brukt dem og deres forfatterskap som inspirasjon til sine egne karakterer. Dette er mest eksplisitt utført i romanen *The Masters of St. Petersburg* (1994) der Coetzee brukte den historiske personen og forfatteren Fjodor Mikhajlovitsj Dostojevskij som protagonist.

I 1968 fikk Coetzee sin første akademiske stilling på Universitetet i New York i

---

2 Coetzee fortsatte å skrive om seg selv i romanene *Youth: Scenes From Provincial Life II* (2002 og *Summertime* (2009). Romanene holder seg nært hans person, samtidig som de problematiserer sjangeren selvbiografi.

3 Det kommer godt frem i *Boyhood*, men og i *Waiting for the Barbarians* og *Life and Time of Michael K*, som begge tar opp i seg hvordan det er å leve under sterke styresett.

4 Coetzee skrev sin mastergrad i korrespondanse med Universitetet i Cape Town, mens han jobbet som matematiker for IBM i Storbritannia (Clarkson 2009:4).

Buffalo. På det tidspunktet hadde han allerede giftet seg og stiftet familie i USA (Van der Vlies 2010:5). Coetzee sin oppholdstillatelse ble siden avslått og han måtte motvillig vende tilbake til Sør-Afrika<sup>5</sup>. Det førte til at Coetzee i 1972 igjen befant seg i hjemlandet. Der fikk han en posisjon på sitt alma mater; Universitetet i Cape Town.

Samtidig som Coetzee var ansatt på Universitetet i Cape Town, hadde han også flere gjestestillinger på amerikanske universiteter som John Hopkins, Harvard og Stanford (Van der Vlies 2010:5). På universitetet i Chicago var han medlem av den prestisjefylte «Committee of Social Thought» i 6 år. Coetzees akademiske karriere har vært suksessfull og han har gitt ut flere volum med samlinger av sine publiserte litteraturvitenskapelige essays og artikler<sup>6</sup>. Coetzee gikk av med tittelen «Distinguished Professor of Literature» i ved Universitetet i Cape Town i 2000, og har siden blitt tilbudt mange æresdoktorater på ulike universitet<sup>7</sup>.

I 2002 emigrerte Coetzee og den nåværende partneren hans, Dorothy Driver, til Australia. De ble naturaliserte innbyggere i Australia i 2006 (Van der Vlies 2010:5).

### 1.3 Forfatterskap

Det var etter at Coetzee vendte tilbake til Sør-Afrika at hans karriere som forfatter tok fart. Coetzee hadde allerede startet på sin første roman mens han bodde i USA, og han ferdigstilte den etter at han var tilbake i Sør-Afrika. *Dusklands* (1974) ble utgitt på et lite og radikalt Sør-Afrikansk forlag; Ravan. *In the Heart of the Country* kom tre år etter - i 1977. For den mottok Coetzee sin første litterære pris; The Central News Agency Literary Award<sup>8</sup>.

Coetzees skjønnlitterære karriere startet lovende, og han mottok tre priser for sin tredje roman *Waiting for the Barbarians* (1980). Hans to første romaner ble utgitt bare i England og USA, mens *Waiting for the Barbarians* ble en kilde til internasjonal publisering og mye kritisk oppmerksomhet. Romanen satte Coetzee på det litterære kartet og han ble tildelt CNA-

---

5 David Attwell, som er professor i moderne litteratur og har spesialisert seg på Coetzees forfatterskap, mener at avslaget om oppholdstillatelse sannsynligvis skjedde på grunnlag av Coetzees anti-krigerske holdning i en tid da USA ville gå inn i krigen i Vietnam (Coetzee og Attwell 1992:5-6).

6 *Truth in Autobiography* (1984) i intervju med David Attwell, *White Writing, on the Culture of Letters in South Africa* (1988), *Doubling the Point: Essays and Interviews* (1992) i samarbeid med David Attwell, *Giving Offence: Essays on Censorship* (1996), *Stranger Shores: Literary Essays 1986-1999* (2001), *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005* (2007).

7 Blant annet på Universitetet i Adelaide, Hartford, Oxford, for å nevne noen.

8 CNA-prisen var den gjeveste litteraturprisen man kunne få tildelt i Sør-Afrika. Den ble innstilt i 1961 og senere avvirket i 1996. Prisen ble gitt forfattere årlig for enkeltverk uavhengig av sjanger, skrevet på både engelsk og afrikaans.

prisen for andre gang, sammen med the Geoffrey Faber Memorial Prize og James Tait Black Memorial Prize.

Romanene *Life and Times of Michael K* (1983) blir sammen med *Waiting for the Barbarians* og *Disgrace* (1999) ofte regnet som Coetzees beste romaner. *Life and Times of Michael K* har et hendelseforløp som foregår under apartheid i Sør-Afrika. Coetzee ble belønnet med både Bookerprisen og Prix Etranger Fèmina for den.

I tillegg til hans engasjement for litteratur, har også en annen hjertesak vært tydelig i Coetzee sitt forfatterskap; nemlig hans engasjement for dyr. Dyr er ofte tilstede i Coetzees skjønnlitteratur, men det stilles også etiske spørsmål om forskjeller på, og relasjoner mellom, dyr og mennesker, blant annet i *Disgrace* og *Life of Animals* som begge ble utgitt i 1999. Coetzees bibliografi deles ofte inn i de Sør-Afrikanske eldre romanene, og de nyere «Australia-romanene» (Bradshaw i Bradshaw og Neill 2010:2). Etter at Coetzee flyttet til Australia har han ikke skrevet skjønnlitterært om Sør-Afrika, til stor forskjell fra at samtlige av hans tidligere utgivelser plasserte seg i, og tematiserte, hjemlandet. *Disgrace* kan derfor sies å være Coetzee sin siste «sør-afrikanske roman».

Den største og mest prestisjefylte anerkjennelsen for sitt forfatterskap, mottok Coetzee med Nobelprisen i litteratur i 2003. Nobelkomiteen begrunnet valget med at Coetzee «[...] in innumerable guises portrays the surprising involvement of the outsider»<sup>9</sup>. Coetzee holdt Nobelpristalen «He and His Man» og i alt styret rundt Nobelprisutdelingen var Coetzee mest oppsatt på å ikke tre inn i rekken av Nobelprisvinnere som ikke produserer litteratur etter mottagelsen: «I am concerned to avoid the fate of so many writers who have won the Nobel Prize in the past – the fate of neglecting their own writing while they travel the globe giving speeches» (Coetzee, sitert i Kannemeyer 2012:567).

Etter Nobelprisen har Coetzee gitt ut blant annet *Slow Man* (2005), *Diary of a Bad Year* (2007) og *The Childhood of Jesus* (2013). I *Diary of a Bad Year* spilte Coetzee igjen på selvbiografisjangeren. I likhet med *In the Heart of the Country* og *Boyhood, Youth* og *Summertime*, har protagonistens navn sterke likhetstrekk med Coetzee sitt eget.

---

9 «The Nobel Prize in Literature 2003». Lastet ned 29.09.2013 fra [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2003/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/).

## 1.4 Kontekst - «This country being South Africa»

J. M. Coetzee ble som nevnt født i Sør-Afrika i 1940. Sør-Afrikas historie, og forandringene landet har gjennomgått, har hatt sterk påvirkningskraft på både Coetzee sin fiksjon og hans litteraturvitenskapelige utgivelser. Derfor vil jeg her foreta en kort gjennomgang av politiske, sosiale og språklige hendelser som jeg anser for å være særlig relevante for *Disgrace*. Dette er ikke ment som en representativ historie om Sør-Afrikas fortid, men er snarere en redegjørelse for viktige historiske hendelser som har påvirket skapelsen av *Disgrace*, og som den selv bearbeider.

### 1.4.1 Kolonialisering

J. M. Coetzee ble født i et land med en komplisert og voldelig forhistorie. Sør-Afrika har ligget under det koloniale styret til både Nederland og Storbritannia. Nederlenderne var de første til å ta seg inn i Sør-Afrika, og de dominerte flere områder av landet fra midten av 1600-tallet. Rett før århundreskiftet til 1800-tallet fikk de konkurranse av britene (Van der Vlies 2010:6). Britene fikk først land på deler av området som tidligere ble kalt «Kaffraria» (Easton 2007:114 og 119). Noe av dette området går i dag under betegnelsen «The Eastern Cape», hvor mye av hendelsesforløpet i *Disgrace* foregår.

Britene ekspanderte sine kolonier utover på 1800-tallet, og den europeiske koloniseringen i Sør-Afrika fortsatte å øke i styrke gjennom 1800-tallet.

### 1.4.2 Språk i Sør-Afrika

Lengden og kraften av de ulike europeiske nasjonenes dominans har hatt ringvirkninger både språklig, politisk og kulturelt i Sør-Afrika. De er et polyglot samfunn og har i dag 11 offisielle språk. Størsteparten av innbyggerne i Sør-Afrika snakker zulu, xhosa, sepedi og setswana<sup>10</sup>. Disse språkene har tradisjonelt blitt brukt av innbyggere fra afrikanske etterkommere, mens «hvite» afrikaanere som nedstammet fra boerne (nederlenderne) har snakket afrikaans. Afrikaans er et germansk språk, og har sin mal i nederlandsk språk. Den sør-afrikanske forfatteren og litteraturviteren André Brink beskriver språket slik:

---

10 All språkstatistikk hentet fra [http://www.statssa.gov.za/Census2011/Products/Census\\_2011\\_Census\\_in\\_brief.pdf](http://www.statssa.gov.za/Census2011/Products/Census_2011_Census_in_brief.pdf), ss 23-27, lastet ned 02.10.2013

«The Afrikaans language, shaped from the mid-seventeenth century in the mouths of slaves (mostly Indonesian) and indigenous Khoisan peoples who could not speak the language of the colonizing masters (Dutch) properly, of course brought about fascinating processes of creolization» (Brink i Boehmer, Eaglestone og Iddiols 2009:15)

Afrikaans har store likheter med nederlandsk, men har med tiden vært et eget språk.

På tross av at de fleste innbyggerne i Sør-Afrika snakker afrikaans og forskjellige varianter av xhosa og zulu, så er det det engelske språket som dominerer det offentlige i Sør-Afrika i dag<sup>11</sup>. I en korrespondanse med den amerikanske forfattervennen Paul Auster (1947-) beskriver Coetzee engelsk som nåtidens latin i Sør-Afrika (Auster og Coetzee 2012:79-80). Han ser ikke på engelsk som sitt morsmål, det er bare et språk han skriver på (Coetzee og Auster 2012:72-74). Det kan man anta er situasjonen for mange sør-afrikanere.

### 1.4.3 Apartheid

Til tross for uenigheter koloniherrer i mellom, kom Boerne og Anglerne til enighet om at minoriteten av «hvite» innbyggere av europeiske etterkommere var overlegne den «svarte» afrikanske majoriteten. Det førte til en forening av koloniene i 1910 (Van der Vlies 2010:8). Britene var spesielt aktive og apartheid ble utviklet basert på overbevisningen om «hvit overlegenhet». Apartheid, som er afrikaans og betyr forskjellig/adskilt, ble introdusert som en del av Nasjonalpartiets (NP) partipolitikk i det sør-afrikanske valget i 1948. Nasjonalpartiet bestod av «hvite» afrikanere, mens the African National Congress (ANC), ble de «svarte» afrikanernes motsats i politikken. NP seiret i det parlamentariske valget i 1948, og som følge av det ble apartheid forsterket av loven.

NP sin seier førte med seg en rekke lovendringer. Jeg vil bruke disse lovendringene til å eksemplifisere rasismen som regjerte i store deler av Sør-Afrika i løpet av 1900-tallet. I 1950 kom både Population Registration Act og Group Areas Act. Som følge av disse lovene måtte alle innbyggere bære med seg identitetskort til enhver tid. Kortene spesifiserte hvilken etnisitet man «tilhørte»<sup>12</sup>. Innbyggerne i Sør-Afrika ble klassifisert i fire hovedklasser: «hvit, svart, farget og indisk». De som var i kategorien «farget» eller «indisk» ble igjen delt inn i flere underkategorier. Det er viktig å merke seg at med kategorien «farget» betydde blandet

11 Til tross for at omlag 80% av sør-afrikanere til daglig snakker andre språk, der isiZulu og Isixhosa er de mest brukte (Lehola 2012:25).

12 Jeg velger å bruke hermetegn for å vise at jeg ikke anerkjenner klassifisering av etnisitet.

opphav i Sør-Afrika, i kontrast til den mer velkjente amerikanske bruken «coloured» som refererte til afroamerikanere (Van der Vlies 2010:43).

Apartheidsystemet jobbet hardt og målrettet for å forsterke de «hvites» posisjon. «Svarte» afrikanere mistet retten til eierskap, og de ble ikke regnet som innbyggere av Sør-Afrika. I stedet ble de regnet som egne «Bantustaner». Det var full segregering mellom afrikaanere og afrikanere, og de skulle ifølge loven behandles forskjellig. Bare «hvite» afrikaanere hadde stemmerett. Med «Group Areas Act» kunne ikke de forskjellige folkeslagene lenger bo innenfor samme område. Separeringen ble forsterket ytterligere med «Mixed Marriage Act». Da ble det også forbudt å gifte seg utenfor sin «rase». Ekteskapsloven ble toppet av «the Immorality Act» (1950), da samleie med noen med ulik klassifisering på identitetskortet ble kriminalisert.

Av disse lovene og deres datering ser vi hvor raskt segregeringen spredte seg i Sør-Afrika fra NP tok over makten. Apartheid tok til seg afrikaans som «sitt» språk (Brink i Boehmer Eaglestone og Iddiols 2009:15). Det førte til undertrykking av de afrikanske språkene, og slik også de ulike kulturene og folkegruppene språkene ble brukt av. De «hvite» og «svarte» ble mer og mer adskilt, både i språk, samliv, politikk, kultur og utdanning.

Mange grupperinger var kraftig uenige med NPs måte å styre landet på. Mange anti-apartheidske grupperinger og aktivister jobbet aktivt imot apartheid, og for en oppløsning av den rasistiske politikken. Apartheid svarte med å forby anti-apartheidske aktiviteter, noe som førte til at blant annet Nelson Mandela (1918-2013) ble fengslet i 1964. Planen var at han skulle tilbringe resten av livet i fengsel.

Alle samfunnsområder ble påvirket apartheids politikk. Det gjaldt også litteraturen. Apartheid hadde et strengt sensursystem som førte til at litteratur som kom i konflikt med deres ideologi ble forbudt. Forfattere som ble hyppig sensurert var Nadine Gordimer (1923-), André Brink (1935-) og Breyten Breytenbach (1939-), som alle var uttalt i mot apartheid. Den foretrukne sjangeren til motstandsbevegelsen var realistisk litteratur som var politisk motivert (Roy 2012:699-700). André Brink, som har gitt ut romaner både på engelsk og afrikaans, har skrevet at det virket viktigere å gi ut romaner innenfor den sosiale og politiske konteksten, og at disse historiene derfor ble prioritert til fordel for kjærlighetshistoriene (Brink i Boehmer, Eaglestone og Iddiols 2009:12). Til tross for streng sensur, greide flere forfattere å utgi bøker

uten å falle under sensuren, deriblant J. M. Coetzee. Uavhengig av om forfattere ble offer for sensuren eller slapp gjennom, så kan en anta at sensursystemet hadde stor påvirkningskraft på forfattere og på hvilken litteratur som ble skrevet. Dette har blant annet Coetzee skrevet om i *Giving Offence: Essays on Censorship* (1996).

### **1. 8 Det nye Sør-Afrika; avskaffelsen av apartheid**

I 1990 begynte de første opptaktene til en mulig oppløsning av apartheid. Anti-apartheidsk arbeid var ikke lenger forbudt og politiske fanger ble løslatt (Van der Vlies 2010:6). Apartheids æra endte med formelle flerpartsforhandlinger i 1994, der Sør-Afrika fikk sin første demokratisk valgte president; Nelson Mandela (Van der Vlies 2010:6).

For å prøve å få en best mulig avslutning og gjennomarbeidelse av rasismen, trauma og undertrykkelsen folk hadde vært vitne til og offer for under apartheid, benyttet Sør-Afrika seg av en Truth and Reconciliation Commission (TRC) for en offisiell oppløsning av apartheid. *Disgrace* ble gitt ut to år etter at rettsakene ble avsluttet i 1997, og bygger på erfaringene og praksisen til TRC<sup>13</sup>.

The Truth and Reconciliation Commission bestod av tre ulike komiteer med forskjellige ansvarsområder. Den sør-afrikanske forfatteren og litteraturviteren Elleke Boehmer har påpekt at prinsippene som TRC var grunnlagt på, gav politisk motiverte handlinger amnesti, uavhengig av hvilken side de tilhørte (Boehmer 2002:345). I rettsakene, eller høringene i TRC, fikk ofrene mulighet til å fortelle om urett gjort i mot dem. Historiene nådde et internasjonalt publikum ved at media dekket høringene. Forbryterne og ofre hadde like muligheter til å forklare seg. Det ble stort fokus på å gi ekteføyte beklagelser.

Metodene som ble brukt av TRC har blitt kritisert av mange. Ved å fokusere på individuelle handlinger med vold og utnyttning, tilslørte man den systematiske ingeniørkunsten av sosial undertrykkingen som apartheid var, hevdet Boehmer (ibid.). Metodene til TRC skulle gjøre det enklere for Sør-Afrika å gå videre, og rettsakene som startet i 1995 har av andre blitt sett på som et viktig steg i retning demokrati.

Men volden, rasismen og diskrimineringen som har herjet i Sør-Afrika de siste 300 årene er vanskelig å komme seg ut av. Det nye Sør-Afrika har arvet mange utfordringer og

---

<sup>13</sup> *Disgrace* sin relasjon til TRC har vært hyppig forsket på. Er godt bidrag er Vold (2010).



uløste problemer fra apartheid. *Disgrace* uttrykker, på forskjellig vis, hvordan livet er for de forskjellige folkegruppene i det «nye» demokratiske Sør-Afrika, etter 40 år med lovbestemt adskillelse. Jeg vil i analysen særlig fokusere på nettopp dette, på hvordan det oppleves for forskjellige mennesker i ulik alder å gå fra ett politisk og kulturelt styresett til et annet. Men før jeg begynner på selve analysen av vil jeg redegjøre for den kritiske oppmerksomheten Coetzee fikk i tiden etter utgivelsen.



## Kapittel 2

### Utgivelse og Resepsjon

«Lacking that loving belief, the discourse of *Disgrace* sounds heartless, and all its intelligence cannot fill up the hole» - Salman Rushdie.

#### 2. Utgivelse

*Disgrace* ble utgitt av forlaget Vintage Books i 1999. Den forholdvis korte, men innholdsrike romanen har siden vært sentrum for mye oppmerksomhet. Spesielt utmerket Coetzee seg med mottagelsen av «the Man Booker Prize» for *Disgrace*, noe som førte til at han ble den første forfatteren til å vinne Bookerprisen for annen gang. I tillegg til Bookerprisen ble han også belønnet med «the Commonwealth Literature Prize» for *Disgrace*. Romanen har siden blitt stående som en av hans aller beste. Den har figurert i mange litteraturkåringer, den har fått svært mange anmeldelser og spesielt mye forskningsartetoppmerksomhet<sup>14</sup>.

I 1999 var Coetzee allerede en anerkjent og populær forfatter, og en utgivelse av J. M. Coetzee var forutbestemt til å få mye oppmerksomhet. Det som likevel er bemerkelsesverdig er hvor mye og hvor forskjelligartet oppmerksomhet *Disgrace* og Coetzee fikk. Spesielt interessant er det hvor ulik resepsjonen var i Sør-Afrika rett etter utgivelsen, i forhold til hvordan romanen ble mottatt i resten av verden. Jeg vil starte med å se på den negative kritikken romanen fikk i Sør-Afrika, før jeg går inn i den internasjonale mottagelsen. Siste del av dette kapittel vil se på hvordan vitenskapelig forskning har vurdert *Disgrace*.

#### 2.2 Resepsjon i Sør-Afrika

*Disgrace* ble kjølig mottatt i hjemlandet. Den kraftigste reaksjonen kom fra det regjerende sør-afrikanske partiet, ANC, som mente at Coetzee hadde skapt et nytt rasistisk samfunn der de «hvite» var marginale. Slik ANC leste det, måtte de «hvite» finne seg i rasismen, for slik å kunne ta på seg ansvaret for apartheid. Dette var en hard respons som siden har blitt en viktig del av *Disgrace* sin resepsjonshistorie. ANCs kritikk kan nærmest regnes som en del av

---

<sup>14</sup> *Disgrace* ble kåret som den beste engelskspråklige romanen skrevet innenfor the Commonwealth de siste 25 årene (1980-2005) av det engelske avisen *The Observer* i 2006 (McCrum 2006, 8 oktober).

*Disgrace*, da denne negative reaksjonen fra hjemlandet ofte er av de første lesningene en møter i relasjon til *Disgrace*.

Den sør-afrikanske aktivisten, litteraturkritikeren og forfatteren Dan Roodt foreslo å kalle det for «Lucysyndromet» når «hvite» afrikaanere velger å ta i mot straff fra «svarte» afrikanere. Termen «Lucysyndromet» ble skapt på grunnlag av Lucy Lurie sin avgjørelse om å ikke fortelle om voldtekten, som ble begått av svarte menn. Ved å velge å lide i taushet tar hun, i følge Roodt, på seg ansvaret for den kollektive uretten som ble gjort mot «mørke» afrikanerne under apartheid (sitert i Marais 2001:32). Roodt leste, i likhet med ANC, *Disgrace* ut i fra en realistisk norm. Et bedre ord for det jeg her mener med realistisk lesing er mimetisk lesning. En mimetisk lesning ser på *Disgrace* som en ment speiling av det sør-afrikanske samfunnet slik det var i årene etter apartheid. Ved å sette *Disgrace* inn i en «realistisk» litteraturtradisjon blir den en samfunnskritisk roman som forsøker å fremvise problemer i det post-apartheide Sør-Afrika. Jeg vil hevde at mye av romanen går tapt ved en slik lesning. Ved å gjøre en mimetisk tolkning av *Disgrace* beskyldte ANC romanen (og Coetzee) for å være rasistisk og negativ til veien videre i Sør-Afrika. *Disgrace* ble sett på som en av de første forfatterkommentarene til det post-apartheide Sør-Afrika (Boehmer 2002:343). Hvorfor var ikke det nye, frigjorte Sør-Afrika helten i romanen?<sup>15</sup>

Coetzee har uttrykt seg tydelig i mot apartheid. Han har vært svært kritisk til rasisme og situasjonen i Sør-Afrika både i taler, litteraturvitenskapelig skrifter og i sin skjønnlitteratur<sup>16</sup>. På den bakgrunn kan vi finne en mulig forklaring på de kraftige reaksjonene *Disgrace* og Coetzee fikk. Leserne forventet kanskje en roman som portretterte det frigjorte Sør-Afrika i positive termer, som noe nytt og levende. Istedenfor en roman som viste en pågående rasisme og sexisme i det post-apartheide Sør-Afrika. De kraftige reaksjonene *Disgrace* fikk var kanskje ikke unaturlige med tanke på det nye samfunnet Sør-Afrika forsøkte å skape etter oppløsningen av apartheid, og med det også forhåpentligvis slutten på et samfunn og en kultur som aksepterer rasisme. Kanskje hadde det vært mer unormalt dersom et samfunn som har slitt med rasisme de siste 300 årene ikke hadde reagert negativt på en

---

15 Rosemary Jolly identifiserer dette som et spørsmål som ofte stilles i forhold til *Disgrace* og *Life and Times of Michael K* i artikkelen «Writing Desire Responsibly» i Boehmer, Eaglestone and Iddiols (2009:97).

16 Coetzee sin fordømmelse av apartheid kommer godt frem i talen han holdt i forbindelse med mottagelse av litteraturprisen Jerusalem Prize for the Freedom of the Individual in Society i 1987. Talen er sitert i *Doubling the Point: Essays and Interview* (1992:96-99).

roman som både portretterer «svart» rasisme, samt fremviser en ny type rasisme som rammer «hvite».

*Disgrace* fikk i løpet av kort tid et svært negativt omdømme i Sør-Afrika. Prominente forfattere uttalte seg imot den<sup>17</sup>, og det gjorde også ANC<sup>18</sup>. På bakgrunn av utgivelsen av *Disgrace* valgte ANC å stille Coetzee mot «The Human Rights Commission of Inquiry» (HRC) for rasisme i media (Atwell 2002:332). Anklagen ble lagt 5. april i 2000 som et bevis på at rasisme mot «svarte» afrikanere fortsatt eksisterte i Sør-Afrika (Van der Vlies 2010:78). Det er viktig å merke seg at Coetzee ikke ble *dømt* for rasisme, men ble fremvist som en bidragsyter for spredning av rasisme (Vold 2010:x, fotnote 36). Med andre ord så ble Coetzee anklaget for å fortsette på apartheids prosjekt ved å fremstille «hvite» som overlegne, og «svarte» sør-afrikanere som «troløse, umoralske primitive barn uten utdanning» (ANC om *Disgrace* i McDonald 2002:323)

En av dem som reagerte kraftigst på *Disgrace* var forfatterkollega og nobelprisvinner Nadine Gordimer. Hun var spesielt kritisk til hvordan hun mente Coetzee portretterte de «svarte» afrikanerne. I *The New York Times* 16. desember 2007 uttalte hun at: «In the novel *Disgrace* there is not one black person who is a real human being» (sitert i Bradshaw i Bradshaw og Neill 2009:13). For Gordimer var det urealistisk å se for seg at en «svart» familie ville beskytte en voldtektsmann bare fordi han var i familie med dem. Hun argumenterte med at hun kjenner Sør-Afrika godt, da hun har bodd der hele livet, og vært en aktiv del av samfunnet (ibid.).

Av dette utvalget ser vi en klar retning i de tolkningene som ble gjort av romanen *Disgrace* i Sør-Afrika. Coetzee ble anklaget for å tematisere en mørk tid i Sør-Afrika, uten at han viste en mulig lysere utvei. Resepsjonen har fokusert på enkeltdeler av romanen og lest *Disgrace* som en speiling av Sør-Afrika i tiden etter avskaffelsen av apartheid. Den harde realiteten romanen beskriver ble hovedfokus, og mye av romanens spill, inversjoner, allegorier og humor ble ikke tatt med i betraktning. Det er bemerkelsesverdig at ANC ikke forholdt seg til subplotet «the Byron project», i sin anmeldelse, og at de ikke kommenterte

---

17 En spesielt kritisk anmeldelse ble skrevet av den indiske forfatteren Salman Rushdie. Han hevder at språket er «beinhardt» og tolket romanen som at forfatteren støtter opp om protagonistens begjær (Rushdie 2000, 10. juni).

18 Coetzee-forskeren David Atwell hevder at det ikke var alle i ANC som var for å stille *Disgrace* opp som et eksempel på rasisme i media (Atwell 2002:332-333). For en mer utførlig analyse denne problematikken se Atwells «Race in *Disgrace*» (2002).

*Disgraces* utstrakte bruk av intertekstualitet <sup>19</sup>. En av grunnene til at fokuset på romanen ble som det ble, kan skyldes den realistiske skrivestilen som var utbredt i Sør-Afrika før og rundt utgivelsen av *Disgrace*. Både Gordimer og Brink har skrevet, og fortsetter å skrive i en mer realistisk skrivestil, og det kan tenkes at sør-afrikanske lesere var mer vant med å lese romaner ut i fra en realistisk og ikke en postmoderne norm. Når man leser en postmodernistiske tekster må man ta hensyn til litterære referanser og la dem påvirke lesningen. Romanens henspillinger leses ikke nødvendigvis som en representasjon av noe virkelig. Det spesielle med *Disgrace* er at den har blitt lest på begge disse motstridende måtene.

### 2.3 Internasjonal kritikk

Eksemplene ovenfor viser en tydelig negativ tendens når det gjelder tolkningen av *Disgrace*. Men romanen har også mottatt mye ros og positiv oppmerksomhet, særlig internasjonalt. Elizabeth Lowry, som skriver for *the London Review of Books*, mente at dette var Coetzees beste roman så langt: «It is a chiling, spare book, the work of a mature writer who has refined his textual obsessions to produce an exact, effective prose [...]» (Lowry 1999:3). For den australske kritikeren og forfatteren Peter Goldsworthy var *Disgrace* den mest moralsk interessante romanen han hadde lest på årevis (sitert i Van der Vlies 2010:76). Dette er et syn jeg tilslutter meg.

Enkelt sagt ble *Disgrace* mottatt mye bedre i utlandet enn i hjemlandet. Elizabeth Lowry merket seg Coetzee sin stilbruk, og i sin anmeldelse skrev hun at *Disgrace*, til tross for en naturalistisk setting, stritter imot en realistisk lesning (Lowry 1999:4). Dette var en av de første anmeldelsene av *Disgrace* i et anerkjent utenlandsk tidsskrift. Anmeldelsen har siden blitt sitert i mye forskning<sup>20</sup>. Det kan tenkes at europeiske leserne tok fatt på *Disgrace* med andre anmeldelser i minnet, og med bedre forutsetninger for å merke seg de eurosentrisk litterære og filosofiske referansene.

Etter at *Disgrace* oppnådde anerkjennelse i utlandet fikk ANC press på seg for å trekke

---

19 «The Byron project» er det protagonist David Lurie, kaller sitt forsøk på å komponere en kammeropera om Lord Byron og hans siste store kjærlighet. Operaen blir spesielt viktig i de siste kapitlene av *Disgrace*, men er gjennomgående tilstede gjennom romanen.

20 «In the run of extremely perceptive reviews, Lowry's, and also Attwell's – in the academic *Journal of Southern African Studies*, in December 2001 – are unsurpassed» skriver den postkoloniale forsker Van der Vlies, som har sammenfattet *Disgraces* resepsjon i en lærebok (2010:73).

tilbake sin «anmeldelse». Spesielt var presset stort fra det politiske partiet the Democratic Alliance (DA)<sup>21</sup>. De mente ANC skyldte Coetzee en unnskyldning før de kunne gratulere ham med Nobelprisen i litteratur i 2003. Men ANC så ikke noen konflikt i det å fordømme hans mest berømte roman, samtidig som de gratulerte ham med Nobelprisen (Kannemeyer 2012:559). Forholdet mellom Coetzee og fødelandet har siden vært komplisert. Mye av grunnen til dette er Coetzee sitt forhold til den vestlige verden: «[...] my intellectual allegiances are clearly European, not African» (Coetzee sitert i Kannemeyer 2012:565). Det intellektuelle forholdet Coetzee har til vesten er tydelig i flere av Coetzees akademiske og skjønnlitterære utgivelser, deriblant *Disgrace*. Kanskje er det også det nære forholdet Coetzee har hatt til vesten som har provosert flere lesere fra hjemlandet.

ANC har siden gjort et forsøk på å vise at de anerkjente Coetzee som sør-afrikaner og forfatter ved å gi ham Mapungubwe-ordenen i gull i 2005<sup>22</sup>. Coetzee hadde på det tidspunktet allerede flyttet til Australia, og man kan derfor si at prisen på mange måter kom for sent.

## 2.4 Vitenskapelig resepsjon

Alle prismottagelsene og anmeldelsen av ANC er ytterpunktene i *Disgrace* sin resepsjonshistorie. Uansett hvilket ytterpunkt man ser *Disgrace* ut i fra, så kan man konkludere med at dette er en roman som har skapt, og fremdeles skaper, sterke reaksjoner. Forskningen på *Disgrace* står i en særstilling i forhold til hvor mye forskning som har blitt produsert på grunnlag av den på relativt kort tid<sup>23</sup>. *Disgrace* har gitt inspirasjon til forskningsseminarer og til universitetsfag, og den har fått hele litteraturmagasiner dedikert til seg<sup>24</sup>. Det er utgitt flere essaysamlinger som fokuserer på Coetzees forfatterskap<sup>25</sup>, men det er også utgitt forskning som bare fokuserer på *Disgrace*<sup>26</sup>.

21 «Staff reporter» hos Mail&Guardion, (2003, 3. oktober).

22 Ordenen ble til i Sør-Afrika i 2002. Mapungubwe-ordenen er en pris for internasjonal anerkjennelse som fremmer Sør-Afrika. Den består av fire trinn der platina er det gjevste steget. Foreløpig har bare Nelson Mandela mottatt ordenen i platina.

23 Boehmer kommenterer også den enorme akademiske resepsjonen innenfor et kort tidsrom (2002:342).

24 *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, volum 4, utgave 3 (2002), og *Scrutiny2: Issues in English Studies in South Africa*.

25 Deriblant tre monografier: *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing* (1993) av David Attwell, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event* (2004) av Derek Attridge og *Countervoices* (2009) av Carrol Clarkson. Det er også utgitt flere artikkelsamlinger med bidrag fra ulike forskere: *J. M. Coetzee: Austerities* (2010) red. Graham og Neill, *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* (2006) red. Jane Poyner og *J. M. Coetzee in Context and Theory* (2009) red. Boehmer, Eaglestone og Iddiols

26 Blant annet har Andrew Van der Vlies har skrevet en leseguide til *Disgrace* som heter *Coetzee's Disgrace*

De akademiske innfallsvinklene varierer fra å studere romanens påståtte realisme og rasisme, til hvordan den portretter voldtekt, til å diskutere romanens etikk og dyresyn. Forskerne Derek Attridge, David Attwell, Lucy Graham, Michael Marais, Elleke Boehmer og Katy Iddiols har alle skrevet mye om Coetzee sitt forfatterskap generelt, og *Disgrace* spesielt. Artikler av de nevnte forskerne er de forskningsarbeidene som blir hyppigst sitert.

#### 2.4.1 Er *Disgrace* rasistisk?

Jeg vil her velge ut deler av resepsjonen for å nærme meg det jeg anser for å være viktige temaer i romanen. Vi har tidligere fått innblikk i Sør-Afrikas historie og hvordan lesinger av *Disgrace* ut i fra en realistisk norm har lest romanen som en speiling av det sør-afrikanske samfunnet. Jeg vil her gi eksempler på forskning som tar for seg romanens rasisme, hvordan den portretterer voldtekt, og forskning som stiller spørsmål om hvordan *Disgrace* bør leses.

Hvorvidt *Disgrace* kan regnes som en rasistisk roman, har altså vært et sentralt spørsmål i mye av forskningen. Majoriteten av forskere er enige om at Coetzee ikke fremstår som rasistisk i *Disgrace*, men det har vært større uenighet om hvorvidt protagonisten fremstår som rasistisk.

En av forskerne som har vært mest kritisk mot Coetzee er den sør-afrikanske litteraturviteren Myrtle Hooper. Hun leser protagonist David Lurie som et talerør for Coetzee (Hooper i Bradshaw og Neill 2010:131 og 134). Hooper mener at Coetzee sin narrative relasjon til David blir «vanskelig å svelge» (op.cit.:145). En mulig grunn for å lese David Lurie som Coetzee kan være at *Disgrace* ble utgitt midt mellom utgivelsene av hans selvbiografiske trilogi. Selvbiografitriologien og *Disgrace* kan også sammenlignes ved at de alle ble skrevet i den noe uvanlige skrivestilen tredjeperson presens. David Lurie og Coetzee har begge vært litteraturprofessorer på et universitet i Sør-Afrika. Ellers finner jeg få fellespunkter mellom David Lurie og J. M. Coetzee. Coetzee uttrykker mye i *Disgrace*, men da med romanen i sin helhet, og ikke via en enkeltkarakter, slik Hooper hevder.

For sør-afrikaneren David Attwell, som er professor i moderne litteratur og har spesialisert seg på Coetzee, fremstår karakterenes historiske rolle som deres viktigste karaktertrekk i *Disgrace*<sup>27</sup>. Attwell bygger på ANC's kritikk av Coetzee, og mener at deres

---

(2010).

27 I artikkelen «Race in *Disgrace*» (2002)



lesning er «[...] racialised beyond a level that is warranted in the text of the novel» (Attwell 2002:333). Attwell vegrer seg for å forsvare Coetzee, da han vet at et forsvar kan fungere motsatt av ens intensjon, og heller bidra til å forsterke angrepet (op.cit.:331). Attwell poengterer imidlertid at Coetzees ouvre generelt utviser avsky for rasistisk diskurs og politikk (op.cit.:332), og med det utgangspunktet mener han at diskusjonene rundt *Disgrace* ikke burde blitt slik de har blitt.

For Attwell fokuserte ANC på det minst komplekse og minst interessante med romanen, nemlig dens sosiale, mimetiske funksjon. At hendelsene i romanen kan leses enkeltstående som en speiling av virkeligheten, fremstod som absurd for Attwell. Han hevdet at mye av ANC's feiltolkning skyldes at de ikke merket seg Coetzee sin bruk av en modernistisk skrivestil, der forholdet mellom protagonist og forteller er uklart (op.cit.:334). Attwell og Attridge har begge argumentert for å lese Coetzee modernistisk, da de mener at han har flere likheter med modernistene enn han har med postmodernister (Bradshaw i Bradshaw og Neill 2010:1).

Attwell sitt resonnement er at det kan være vanskelig for leserne å skille mellom protagonist og forteller siden de er vant med å lese realistisk litteratur med sterke, autoritære fortellere, som benytter seg av romansjangeren for å skrive samfunnskritisk.

*Disgrace* fokuserer ikke på rase eller rasisme spesielt, påstår Attwell, selv om den har temaet rase innebygd i seg. Han mener at de «svarte» karakterenes «svarhet» er deres minst signifikante trekk med hensyn til hvordan de presenteres (Attwell 2002:335). Attwell hevder at portrettering av de «svarte» karakterene er mer differensiert enn det den offentlige debatten tilsier. Petrus, som er den viktigste representanten for de «svarte», gjør valgene sine på bakgrunn av sin rolle som bonde, skriver Attwell, og ikke på grunn av hans hudfarge eller nasjonalitet (ibid.). Han mener også at de andre karakterene i romanen som regnes for å være «svarte» heller ikke spiller ut rasistiske stereotypier (ibid.). Jeg støtter Attwell i at romanen ikke spiller ut rasistiske stereotypier, men jeg mener likevel at romanen *spiller på* stereotypier. Karakterenes historiske roller er sentrale karaktertrekk, men skal man lese karakterene historisk, så må man også ta hensyn at apartheid forsterket sin posisjon ved nettopp å benytte seg av rasistiske stereotypier<sup>28</sup>.

---

28 Det mener også forskerne Wang og Tang (2012:53).

Selv om rasistiske holdninger ikke ligger i overflaten på *Disgrace*, så fremviser den hvordan det var for ulike individer å gå videre i det nye Sør-Afrika. Forskerne Wang og Tang (2012) mener at de stereotypiske holdningene til apartheid fortsatt er å finne i David Lurie<sup>29</sup>. Jeg finner også tekstlig grunnlag for å lese David på den måten, og vil senere i oppgaven undersøke om David sine litterære interesser støtter opp om hans stereotypiske holdninger.

Selv om Attwell har rett i at karakterenes etnisitet i *Disgrace* ikke beskrives ekstrovert, vil jeg argumentere for at det er nettopp det som får leseren til å stoppe og reflektere rundt karakterenes «opphav» og tilhørighet. Sohinee Roy, som forsker på anglofon moderne og postkolonial litteratur, har kommentert hvor unaturlig det er å hviske ut «rase» fra det hun kaller for det post-rasistiske samfunnet (Roy 2012:702). Ved å ikke uttrykke konkrete rasemessige beskrivelser blir leseren nødt til å lete etter tegn på egen hånd. Voldtekten av Lucy Lurie, som følger den seksuelle trakasseringen av Melanie Isaacs, er episoder som gjør leserne ekstra oppmerksomme på etnisitet. Jeg mener ikke at Coetzee uttrykker rasistiske holdninger, men jeg mener at *Disgrace* tar opp det problemet det er å leve i et samfunn der rasisme har vært en stor del av utdanning, kultur, politikk og samfunnsliv.

Romanens såkalte rasisme er noe av det jeg anser for å være det mest interessante og komplekse med *Disgrace*. Jeg vil derfor undersøke dette ytterligere ved å se på tekstlige tegn på karakterens etnisitet, samt undersøke om det finnes noe antydninger til rase og etnisitet i romanens intertekstualitet. De etniske aspektene i romanen fordrer en delvis mimetisk lesning, noe som kompliseres av hypertekster og intertekster som oppfordrer leseren til å lese romanen som litteratur som føyer seg inn i andre litterære tradisjoner, med lesemåter som skiller seg ifra Sør-Afrika sine.

#### **2.4.2 Sexisme og voldtekt**

Coetzees tematisering av voldtekt har vært tema for mange forskere. Blant annet var det et av hovedtemaene i norske Tonje Volds nylig avlagte doktorgrad<sup>30</sup>. Spesielt har Lucy sitt valg om å ikke fortelle om voldtekten skapt mye negativ oppmerksomhet, som vi så i resepsjonen. Myrtle Hooper har uttrykt skuffelse over Coetzees måte å beskrive voldtekt på, hun mener at

---

29 Det støttes av forskerne Coleman (2009) og Roy (2012).

30 *At the Heart of Coetze. Reading the Echoes of the Truth Commission, the «Poethics» of Rape, and the significance of South Africanness in J. M. Coetzee`s Novels 1997-2002* (2010)

han fortsetter på en dårlig diskurs (Hooper i Bradshaw og Neill 2010:129). Forskernes syn varierer når det gjelder voldtektene i *Disgrace*, men det er stor enighet om at den store byrden unge Lucy Lurie må bære etter voldtekten er for stor, tung og urettferdig<sup>31</sup>.

I sin doktorgrad forsker Tonje Vold på hvordan TRC og voldtekt brukes som tema i *Disgrace*. Vold er opptatt av hvordan voldtekt leses og hvordan den samtidig tematiserer lesing (Vold 2010:119). Der Lowry advarte mot en rent mimetisk lesning av *Disgrace*, advarer Vold mot en rent allegorisk lesning av romanen. For ifølge Vold kan en allegorisk lesning av Lucys avgjørelse om å ikke anmelde voldtekten føre til at Lucy sin stemme forsvinner (op.cit.:127). Myrtle Hooper mener derimot at: «Lucy`s claim to privacy is understandable: her attempt is to keep quiet, to keep the event to her self, as if in that way she can manage and control it» (Hopper i Bradshaw og Neill 2010:128). Hooper leser Lucys taushet rundt voldtekten som et forsøk på å kontrollere situasjonen. Elizabeth Alsop, som er assisterende engelskprofessor på Universitetet i Kentucky, hevder at Lucy sin taushet kan leses som en form for motstand. Hva om Lucy mener at voldtekt er noe som ikke kan fortelles? spør Alsop (Alsop 2012:11). Da har Lucy fortalt hele historien ved at hun har fortalt det som kan fortelles (ibid.). Alsop mener merkelig nok at Lucy sitt valg om å ikke fortelle sin historie peker i en ny retning for feminismen, ved at kvinner kan velge å holde på sin historie i stedet for å bli tvunget til å snakke (op.cit.:18). Uansett hvordan man leser hendelsene som kommer i etterkant av voldtektene, så kan selve voldtektene leses, slik som Elleke Boehmer gjør det; som en videreføring av et patriarkalsk og kolonialt overgrep på kroppen til kvinnen (Boehmer 2002:344).

Å lese Lucy sitt valg om å forholde seg taus allegorisk vil i følge Vold si å lese det som betaling for apartheid, eller å lese det som nasjonsbygging (Vold 2010:127). Vold forholder seg nært til den litterære tradisjonen i Sør-Afrika. I afrikansk litteratur er det tradisjon for å bruke den kvinnelige kroppen som metafor for nasjonsbygging (op.cit.:126). Med denne type tolkning vil Lucy sin kropp bli lest som en aktiv bidragsyter for å skape et regnbuesamfunn i det nye Sør-Afrika. Hun som «hvit» kvinne velger å føde barnet til en av de «svarte» afrikanske mennene som gjorde henne gravid. Hennes avgjørelse om å føde og oppdra barnet kan i en slik lesning regnes som affirmativt til det nye regnbuesamfunnet de prøver å skape i

---

31 Se for eksempel Attridge (2000), Boehmer (2002) eller Bradshaw i Bradshaw og Neill (2010).

Sør-Afrika. Vold støtter ikke en slik tolkning, men poengterer at en leser som er kjent med afrikansk litteratur kan komme til å lese voldtekten som nettopp nasjonsbygging (ibid.). Jeg tror heller ikke at det var Coetzee sin intensjon at romanen skulle leses på denne måten, men jeg synes, i likhet med Vold, at det er interessant at Coetzee velger å alludere til denne tradisjonen.

### 2.4.3 Hvordan skal egentlig lese *Disgrace*?

Michael Marais, som har spesialisert seg på postkolonial skjønnlitteratur, og spesielt på Coetzee sitt forfatterskap, har revidert Dan Roodts artikkel hvor han presenterer ideen om «Lucysyndromet». Marais påstår at Coetzee selv legger inn en realistisk feillesingen av Lucy sitt valg om å ikke fortelle om voldtekten som en mise en abyme i *Disgrace* (Marais 2001:33). Feillesningen lokaliserer Marais i David Lurie. På samme måte som Roodt og ANC så feilles også David Lucy sitt valg om å ikke snakke om voldtekten. Marais stiller opp David som en lesefigur som ikke forstår Lucy sin motivasjon. For Marais stiller Coetzee spørsmål om forholdene mellom folkeslagene i det post-apartheide Sør-Afrika ved å skrive om Lucy sin undertrykkelse (ibid.). Marais mener at det som gjør det vanskelig for leseren er at det ikke er innlagt noen korrektiver til Davids feillesninger (op.cit.:35).

Marais finner en mulig lesestrategi ved å studere hvordan Coetzee bruker den sør-afrikanske plaasromanen i *Disgrace*<sup>32</sup>. I *White Writing: On the Cultures of Letters in South Africa* (1988) hentet Coetzee inspirasjon fra den tyske filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770-1831) dialektikk for å studere plaasromanen<sup>33</sup>. Coetzee beskriver mester/slave-dialektikken til Hegel på en enkel og god måte når han mottok «the Jerusalem Freedom of Speech Prize»: «In a soceity of masters and slaves, no one is free. The slave is not free, because he is not his own master; the master is not free, because he cannot do without the slave» (Coetzee i Coetzee og Attwell 1992:96). Marais benytter seg av samme dialektikk, og ender med å forklare Lucys taushet rundt voldtekten som et ønske om å ikke fortsette på, eller anerkjenne, det kompliserte maktforholdet som har eksistert i Sør-Afrika mellom «hvite» og «svarte» sør-afrikanere (Marais 2001:34-38). Marais hevder at *Disgrace* med dette tilbyr en

---

32 Plaasroman er afrikaans for «landroman».

33 Veldig enkelt sagt går Hegels dialektikk ut på at maktforholdet mellom mester og slave er basert på anerkjennelse.

løsning på problemet, men uten å indikere et politisk program (op.cit.:38). Løsningen er å få slutt på maktforholdet basert på anerkjennelse som har påvirket samfunnslivet under den koloniale og post-koloniale perioden i Sør-Afrika. Marais påstår at feillesningen som reduserer *Disgrace* til å handle om de «hvites» unnskyldning er å redusere romanen til akkurat det den stiller spørsmål ved, og de maktstrukturene den prøver å rive i fra hverandre (ibid.).

I nyere forskning er det enighet om at *Disgrace* ikke bare bør leses ut i fra en realistisk norm<sup>34</sup>. Katy Iddiols, som skrev sin doktorgrad om autentisitet i Coetzee sitt forfatterskap, er opptatt av hvordan Coetzee bruker tolkning som et redskap i sine tekster<sup>35</sup>. Iddiols argumenterer for å bruke Coetzee som primærforsker på hans egne tekster. Ved å bruke Coetzee på seg selv, mener hun at det ikke er noen fare for å snakke forbi hans litteratur med teori<sup>36</sup>. Hun introduserer begrepet ikke-autentisk lesning, og mener at dersom man leser ikke-autentisk så lar man anmeldelser, resepsjon og kritikk få styre tolkningen, i stedet for at teksten selv gjør det (Iddiols 2009:185-86). Iddiols hevder at det forekommer at noen tolkninger blir privilegert til fordel for teksten, og som følge av dette blir disse å regne som tekstens talsperson (op.cit.:186). Dette mener Iddiols at man kan hindre ved å bruke Coetzees litteraturvitenskap på hans egen skjønnlitteratur.

Iddiols hevder at vi som lesere prøver å tolke teksten for å forstå den, for å mestre den. Det kan føre til at vi ignorer tekstens multiplisiteter og nedtoner til dette fordel for det vi anser for å være det sentrale temaet (op.cit.:187). Behovet for å tolke og gjøre situasjoner og personer forståelig finner imidlertid Iddiols også i Coetzee sine skjønnlitterære karakterer. Jeg mener at disse spørsmålene kan være interessante i forhold til hvordan David Lurie tolker Lucy i *Disgrace*. Står han i fare for å redusere henne ved sitt behov for å gjøre en situasjon forståelig? Og er han i så fall en lesefigur vi skal ta lærdom av?

Iddiols bemerker at en av teknikkene Coetzee bruker for å ikke skape noen mestertolkning over tekstene sine, er hans uvillighet til å stille opp som offentlig person, og kommentere sine egne bøker (op.cit.:191): «By overloading us with possibilities, I argue that

---

34 Det mener blant annet Attwell (2002), Gaylard (2005), Iddiols (2009) og Vold (2012).

35 Jeg referer her til Iddiols artikkel «Disrupting Inauthentic Reading: Coetzee's Strategies» i *J. M. Coetzee in Context and Theory* (2009).

36 Det er mange forskere som tenker i like baner, og bruker Coetzee sine essayer til å tolke hans skjønnlitteratur. Deriblant gjør Carrol Clarkson det i sin monograf om Coetzee, *Countervoices* (2009).

Coetzee protects his texts from being restricted or foreclosed by one singular interpretation. By making his texts ultimately uninterpretable, Coetzee ensures a whole multiplicity of readings» (op.cit.:195). Med andre ord mener Iddiols, i likhet med Marais, at Coetzee bevisst beskytter tekstene sine mot ensidige og begrensede tolkninger. *Disgrace* sin divergerende resepsjonshistorie kan styrke Iddiol sitt resonnement.

#### 2.4.4 Intertekstualitet og hypertekstualitet

Forskningen har forholdt seg mer eller mindre aktivt til deler av *Disgraces* eksplisitte og implisitte hypertekstualitet. Det som er interessant, er hvilke referanser ulike forskere velger å følge. Tonje Vold følger blant annet den afrikanske og sør-afrikanske litterære tradisjonen, mens Kai Easton bruker de britiske, romantiske intertekstene til å se på hvordan Coetzee referer tilbake til den britiske koloniale perioden. Den nederlandske forskeren Johnathan Franssen finner at Coetzee har hentet inspirasjon fra den greske antikken for å kalle den yngste delen av «voldtektstrioen» for Pollux (Franssen 2010). Det som vil bli viktig i denne avhandlingen blir å vise hvordan de ulike referansene kan vri teksten inn i ulike stemningsregister. På denne måten kan de mange referansene til litteratur, religion og filosofi regnes som en strategi romanen bruker for å skape flertydige lesninger.

Kai Easton har spesialisert seg på sør-afrikansk litteratur, og hun har publisert mye forskning om sør-afrikanerne J. M. Coetzee og Zoe Wicomb (1948- ). Easton knytter bruken av Lord Byrons brev fra 1820 i *Disgrace* til kolonialiseringen av the Eastern Cape av Britene<sup>37</sup>. Romanens romantiske hypertekster kan med andre ord regnes for å være den primære hypoteksten da den er oftest, og mest eksplisitt, referert til. De romantiske referansene varierer fra William Blake, til Charles Baudelaire til William Wordsworth. I forskning har det blitt viet mest interesse til hvordan Coetzee bruker Lord Byron og William Wordsworth i romanen<sup>38</sup>.

Gerald Gaylard, som har forsket på afrikansk postmodernisme, stiller interessante spørsmål til bruken av intertekstualitet i postmodernismen<sup>39</sup>. I kontrast til det han hevder er en hierarkisk bruk av intertekstualitet i modernismen, og en demokratiske bruk av

---

37 Det gjør hun i artikkelen «Coetzee's *Disgrace*: Byron in Italy and the Eastern Cape c. 1820» (2007)

38 Forskere som Sheils (2003), Gaylard (2005) og Coleman (2009) har undersøkt Coetzees bruk av romantikk.

39 «Disgraceful Metafiction: Intertextuality in the Postcolony» (2005)

intertekstualitet i postmodernismen, kan postkolonialismens bruk av intertekst sies å være mer politisk?, spør Gaylard (Gaylard 2005:316).

Gaylard viser at romanen inneholder mange sterke scener, men at disse scenene ofte er forbundet med intertekstualitet. Det er ved å følge disse trådene og hintene at vi kommer nærmere en lesing av teksten i sin kontekst (som den selv skaper), i stedet for å lese teksten som noe underlagt konteksten, skriver Gaylard (op.cit.:317).

*Disgrace* både bruker og kritiserer romantikken mener Gaylard, som hevder at romantikken er *Disgrace* sin primære intertekst, da romantikken har muligheten til å se kritisk på opplysningstiden, industrialiseringen og rasjonaliseringen som følger (op.cit.:319). Han påstår også at romantikken er en passelig intertekst for det nye Sør-Afrika, med sin gryende nasjonalisme. Gaylard påpeker at flere av de intertekstuelle referansene er upassende for Sør-Afrika i og med at de er sensasjonelle, imperialistiske og apokalyptiske (op.cit.:332). De må derfor skrives om for å passe inn i *Disgrace*: «So if Romanticism is the central intertext in the novel, it is an intertext that is stripped of Dionysianism and any rose-coloured gloss in order for it to be meaningful within South Africa`s context» (op.cit.:331). Gaylard spør om en kafkaktig modernisme kan være motgiften til den romantiske overfølsomheten, og om det kan være grunnen til at Coetzee også referer til Franz Kafka (op.cit.:330).

Kai Easton finner en annen alternativ forklaring på romanens romantikk: «What *Disgrace* finally offers is both «reality» and extremes of reality (as we read in Lucy`s choice), but also the possibility in the new South Africa of the Romantic, of satire in the Byronic mode of *Don Juan*» (Easton 2007:126). Må Sør-Afrika struktureres om, må de bryte opp mester/slave-mentaliteten, slik som Michael Marais foreslår, eller kan sør-afrikanere forenes ved å se kritisk, eller satirisk på seg selv, slik som henholdsvis Gaylard og Easton foreslår?

Ved å følge opp de litterære referansene romanen oppfordrer til, og studere fortelleteknikken, kan vi komme nærmere en mer plausibel lesning av *Disgrace* i den litterære konteksten den selv skriver seg inn i.





## Kapittel 3

### Transtekstualitet som et teoretisk premiss

#### 3.1 Transtekstualitet

Den franske lingvisten og teoretikeren Gerard Genette utga i 1981 *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. Det er et strukturalistisk litteraturvitenskapelig verk hvor Genette prøver å tilnærme seg en bedre forståelse for hvordan litterære referanser, alluderinger og imitasjoner virker i litterære verk. Genette kaller dette feltet for transtekstualitet. Transtekstualitet omfatter «all that sets the text in relationship, whether obvious or concealed, with other texts» (Genette 1982:1). Transtekstualitet er hos Genette et paraplybegrep som rommer fem ulike varianter av transtekstualitet. Genette undersøker de transtekstuelle forholdene i sammenheng med deres abstraksjonsnivå. Det vil si at han først utforsker de transtekstuelle forholdene som er mest eksplisitt, for så å gå gjennom de ulike transtekstuelle kategoriene som har et høyere og høyere abstraksjonsnivå. De fem kategoriene av transtekstualitet er: intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og arketekstualitet. Genette påpeker hvor viktig det er å ikke se på disse kategoriene som om de utelukker hverandre. De ulike tekstuelle prosessene er snarere heuristiske kategorier som ofte overlapper hverandre: «[...] one must not view the five types of transtextuality as separate and absolute categories without any reciprocal contact or overlapping. On the contrary, their relationships to one another are numerous and often crucial» (op.cit.:7).

For å få en bedre forståelse for det tekstuelle spillet i *Disgrace*, velger jeg å la meg inspirere av Genette sin omfattende studie. Jeg velger nettopp Genette fordi hans begrepskategorisering av transtekstualitet gir et godt begrepsapparat til å utforske kompleksiteten i de ulike referansene, men også fordi han retter stort fokus på hvordan transtekstualitet skal *leses*. For meg vil intertekstualitet og hypertekstualitet bli de viktigste begrepene for å kunne undersøke de litterære referansene i *Disgrace*. Jeg vil derfor gi et kort redegjørelse av disse begrepene, for slik å kunne bruke dem fritt i resten av avhandlingen.

### 3.2 Intertekstualitet

Genette har en mer restriktivt klassifisering av intertekstualitet enn den varianten vi kjenner fra Julie Kristeva<sup>40</sup>. Genette skriver: «For my part I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another» (op.cit.:1-2). I sin mest eksplisitte form er intertekstualitet sitering i følge Genette. Andre former for intertekstualitet er plagiat og bruk av allusjoner (ibid.). Det viktigste med intertekst er at det tekstlige forholdet mellom to ulike tekster må finnes eksplisitt i teksten. Det er forskjellen på Genettes begrep intertekstualitet og hans begrep hypertekstualitet, at det første er et eksplisitt forhold.

### 3.3 Hypertekstualitet (Genettes fjerde kategori).

Hypertekstualitet er i følge Genette alle forhold som forener en tekst B (hypertekst) med en annen, tidligere skrevet tekst A (hypotekst). Denne prosessen er litterær, og skiller seg slik fra metatekstualitet, som er litteraturkritikk (op.cit.:5). Tekst B trenger ikke å eksplisitt nevne eller snakke om tekst A, men de har en relasjon til hverandre ved at hyperteksten ikke kunne blitt til uten forelegget, altså hypoteksten. Slik kan man si at en gitt hypotekst er en mulighetsbetingelse for den senere skapelsen av hyperteksten. Genette kaller dette implisitte forholdet mellom to tekster for transformasjon.

Transformasjon forekommer når hyperteksten bruker hypoteksten uten å nødvendigvis sitere fra den. Innenfor transformasjon finnes det igjen to typer transformering: (1) direkte transformasjon. Der bruker hyperteksten handlingen fra hypoteksten, mens den plasserer handlingen i en ny setting. (2) imitering, som er en mer kompleks og indirekte transformasjon. Imitasjon bruker hypoteksten til å skape noe nytt. Man må mestre en tekst for å ha mulighet til å imitere den. Imitasjon bruker hypotesens stil, men skaper ny handling: «what I call hypertext, then, is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on *transformation*, or through indirect transformation, which I shall label *imitation*» (op.cit.:7).

Interekster og hypertekster kan enkelt gli over i hverandre. Det viktigste med dette

---

40 Jeg refererer her til begrepet intertekstualitet slik Kristeva utledet det av den russiske litteraturviteren Mikhail Bakhtin sine teorier om polyfoni og dialogisme.

begrepsapparatet er at det lar meg studere intensjonen bak referansene. Er interteksten en komisk parodi eller er den en kritisk kommentar? Det vil være spesielt viktig i denne avhandlingen.



## Kapittel 4

### Fortelleteknikk og etablering av protagonisten

«And you trust yourself to divine that, from the words I use – to divine whether it comes from my heart?» - David Lurie (D:28)

Jeg har så langt brukt en god del plass på å redegjøre for romanens bakteppe. Det vil jeg legge til side nå, til fordel for å utforske fortelletekniske kvaliteter ved *Disgrace*. Fortelleteknikken vil stå i et spesielt fokus i dette kapittelet, men kommer også til å være med oss gjennom hele avhandlingen. Jeg er interessert i å undersøke hvordan romanens fortelleteknikk virker på leseren, og hvordan forfatteren bevisst bruker den til å styre lesningen. Jeg vil i dette kapittelet analysere den første delen av romanen for å undersøke forholdet mellom forteller og protagonist<sup>41</sup>. Jeg vil starte med å se på hvilken fortellertype Coetzee bruker, og undersøke hvordan fortelleren lar protagonisten tre frem for leseren. Ved å studere hvordan Coetzee velger å presentere protagonisten for leseren, vil jeg undersøke hvordan leserne danner seg et inntrykk av han. I dette kapittelet vil altså relasjonen mellom protagonist og forteller være det mest sentrale. Viktig blir det også å undersøke hvilke tema som etableres allerede i starten av romanen.

#### 4. 1 Narrasjon

Romanen er mediert av en forteller. *Disgrace* holder et raskt tempo og hendelsene i historien forløper stort sett kronologisk. Dette skyldes blant annet at *Disgrace* hovedsaklig er skrevet i presens. Narrasjonen i romanen består for det meste av fri indirekte diskurs, en stemme som befinner seg mellom forteller og protagonist, og av dialog mellom protagonist og de andre karakterene. Tidsformen Coetzee har valgt å bruke er noe uvanlig. Romaner som er skrevet i tredjeperson presens er ikke i flertall i litteraturhistorien (Lothe 2003:85), men det er de i Coetzee sitt forfatterskap<sup>42</sup>. I tillegg til en annerledes bruk av tempus er også

---

41 Det gjelder spesielt kapittel 1-5.

42 I tillegg til *Disgrace* er blant annet selvbiografitrilogien og *Waiting for the Barbarians* skrevet i tredjeperson presens.

fortellesituasjonen *Disgrace* spesiell.

#### 4.2 Fortelleren og fortellesituasjonen

Som forteller i dette post-apartheide verket har altså Coetzee valgt en tredjepersonsforteller<sup>43</sup>. En tredjepersonsforteller kjennetegnes av at den forteller noen andre sin historie. Her er et sitat fra åpningen i romanen: «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» (Coetzee 1999:1, mine uthevinger)<sup>44</sup>. Slik blir det tydelig at det er en «han» fortellingen kommer til å omhandle, og ikke et jeg. Fortelleren starter med å presentere denne mannen, som leseren senere får vite at heter David Lurie (D:18). Fortelleren fortsetter så med å fortelle følgende om David Lurie: «By profession he is, or has been, a scholar, and scholarship still engages, intermittently, the core of him» (D:2). Fortelleren holder fokuset på David Lurie og han tilkjenner ingen personlige detaljer om seg selv. Leseren får verken kjennskap til navn, kjønn eller personlige trekk ved fortelleren<sup>45</sup>. Dette gjør at fortelleren ikke antropomorferes av leseren, instansen trer slik ikke frem som en karakter i verket. Man kan derfor anta at fortelleren er der for å fortelle noen andre sin historie, og ikke sin egen.

Med støtte fra Genette kan man si at fortelleren ikke holder til på samme narrative nivå som de andre karakterene i historien (Lothe 2003:53-54). Den navnløse, ikke-personifiserte fortelleren forteller fra det ekstradiegetiske narrative nivået om det som utspiller på det diegetiske nivået. Det diegetiske nivået utgjør selve historien i romanen. Fortelleren kan dømme, favorisere og styre lesningen fra sitt ekstradiegetiske narrative nivå, men han deltar ikke i selve handlingen, den såkalte diegesen, og kan dermed ikke påvirke selve historien. Fortellerens makt består i hvordan instansen fremstiller karakterene, og hvorvidt denne instansen utviser sympati eller distanse til karakterene det fortelles om.

#### 4.3 Fokalisering

Et viktig trekk med fortelleren i *Disgrace* er at denne instansen er en personorientert

---

43 Jeg bruker termen tredjepersonsforteller slik Jakob Lothe gjør det i *Fiksjon og Film* (ss.36-37)

44 Henvisninger til *Disgrace* vil heretter bare bli markert med (D:sidetall).

45 Jeg velger å omtale fortellerinstansen som en han. Dette fordi vurderingene som kommer fra fortelleren, samt språket og stilen ikke er feminin. Fortellerens noe maskuline stil og tankesett vil komme til syne gjennom avhandlingen min.

tredjepersonsforteller. En personorientert forteller fremstår som en allvitende forteller, men fortellerens interessere er begrenset til en eller få karakterer (Lothe 2003:37). I romanen *Disgrace* er fortellerens allvitethet begrenset til protagonist David Lurie. Det vil si at det er kun David som får indre fokalisering av fortelleren. Det blir dermed bare hans tanker og indre liv leseren får tilgang til.

Jakob Lothe poengterer i *Fiksjon og Film. Narrativ teori og analyse* (2003) at denne begrensede allvitetheten kan få leseren til å tro at karakteren med fokalisering er viktigere enn de karakterene som ikke har det (Lothe 2003:37). Jeg synes den kommentaren står godt til den første delen av romanen, som utspiller seg i Cape Town. David Lurie fremstår der som den tydeligste karakteren, slik at de andre karakterene nærmest blir typer og funksjoner. De andre karakterenes bakteppefunksjon i relasjon til David Lurie skyldes altså at fortelleren bare har indre fokalisering på David. De andre karakterene kommer på den måten ikke til ordet annet enn når de er i dialog med protagonisten.

#### **4.4 Diskursrom og historierom**

I *Fiksjon og Film* (2003) har Jakob Lothe en narratologisk definisjon som tilegner fortelleren og fortellingen hvert sitt narrative rom. Fortelleren plasseres i diskursrommet og forteller derfra om karakterene og hendelsene som utspiller seg i historierommet (op.cit.:78). Disse kan fungere som gode hjelpekategori for å undersøke fra hvilken instans hendelsene i romanen fortelles ut i fra. Fortelleren er alltid en stor del av en hvilken som helst roman. Men fortelleren i *Disgrace* holdes tilbake slik at protagonisten kan tre tydelig frem. Det kommer blant annet til syne ved at han i stor grad gjengir David Lurie sine tanker, og ikke sine egne.

I den første delen av *Disgrace* er det David Lurie sin forståelseshorisont leseren blir kjent med. Lothe hevder at leseren har en tendens til å antropomorfisere tredjepersonsfortelleren (op.cit.:36), men Coetzee hindrer altså dette ved å gi leseren minimalt med informasjon om fortelleren. Det er nærmest ingen diskusjoner i romanen der fortellerens perspektiv, og bare hans, kommer klart og tydelig frem for leseren. Fortellerens diskursrom tar altså opp veldig lite plass i romanen. Hans evner er snarere å bidra med perspektiv og også uthenging av protagonisten, samtidig som det er en ambivalens når fortelleren blander seg selv med David Lurie sitt perspektiv på ulike ting. Det kommer blant annet til syne når hans

student, Melanie Issacs, spør om han er gift: «I was. Twice. But now I'm not. He does not say: Now I make do with what comes my way. He does not say: Now I make do with whores » (D:16). Her vises det tydelig hvordan fortelleren, ved å ha tilgang til David Luries tanker, distanserer seg fra Lurie ved å fremvise hans indre refleksjoner. Dette er også et tilfelle av fri indirekte diskurs. David Lurie sine tanker blandes med fortellerens. Slik blir det problematisk for leseren å identifisere hvilket utsagn som tilhører hvem. Jeg leser dette tilfellet som at det er David Lurie sine tanker som blir uttrykt med setningen «Now I make do with what comes my way», mens det er fortelleren som utleverer David Lurie med setningen «He does not say: Now I make do with whores». Slik blandes protagonistens og fortellerens språk sammen, samtidig som at fortelleren bruker nettopp deres språk, eller rettere sagt, deres stil, til å distansere leseren fra protagonisten. David Lurie sine tanker kunne enkeltstående regnes for å være et tilfelle av sørgmodig humor eller hans sans for ironi, mens med fortellerens kommentar tvinges leseren til å se kritisk på David Lurie. På denne måten lar ikke fortelleren David slippe unna med sin vante humor, og dette gjør leseren mer oppmerksom på hvordan han/hun fortolker David. Fortelleren i *Disgrace* kan, med sin evne til å se kritisk på David Lurie, regnes som et narrativt verktøy Coetzee bruker for å skape distanse, sympati, usikkerhet og polyfoni i diskursen. Det som blir viktig her er å undersøke på hvilke måter dette skjer.

Flere som har lest *Disgrace* husker den som en førstepersonsfortelling fortalt av David Lurie. Det er på grunn av hvor tydelig han er som karakter, og på grunn av den nøytrale, personorienterte fortelleren. Det er slik David sin subjektivitet leseren forholder seg mest til. Men det er viktig å merke seg at dette er David Lurie sin subjektivitet, *slik den fremstilles av fortelleren*. Det er altså viktig at Coetzee har valgt å fortelle om David gjennom en utenforstående forteller, og ikke har valgt ham som førstepersonsforteller. David sine tanker og vurderinger kommer dermed ikke umediert til syne for leseren, men er påvirket av hvordan fortelleren til en hver tid forholder seg til dem. Et eksempel på dette er når David Lurie snakker med studenten sin, Melanie Isaacs, om den romantiske poeten William Wordsworth (1770-1850). Melanie, som han senere får et forhold til, har akkurat fortalt David at hun ikke er spesielt fascinert av Wordsworth. David Lurie svarer: «You shouldn't be saying that to me. Wordsworth has been one of my masters» (D:13). Deretter støtter fortelleren David med



utsagnet «It is true. For as long as he can remember, the harmonies of *The Prelude* have echoed within him» (D:13). Slik verifiserer fortelleren Davids påberopelse av Wordsworth som sin mester, og viser at utsagnet ikke er et triks fra Lurie sin side. Det gir også et hint til leseren om at David er ærlig om det han forteller om, noe som stort sett stemmer<sup>46</sup>. Av eksemplene jeg trekker ut her, blir det tydelig at fortelleren er spesielt opptatt av hvorvidt David snakker sant.

#### 4. 5 Fortellerens usynlige tilstedeværelse

David Lurie sine refleksjoner og utsagn blir bare avbrutt av handling, dialog og av små og subtile innsmett av fortellerkommentarer. Men disse små leddsetningene som fortelleren bruker til å vurdere, og/eller distansere seg fra David er, som vi har sett, desto mer kraftfulle. Noe av kraften ligger i at leddsetningene er så korte og forsiktige at det kan være lett å overse dem. I relasjon til David Lurie virker fortelleren nærmest usynlig, og fortellerinstansen har ingen påvirkningskraft på det som skjer i historierommet. Men som vi skal se, er fortelleren likevel et svært viktig instrument for å undersøke David Lurie som karakter, siden han påvirker leserens forståelse av det som utspiller seg i historierommet.

Coetzee gir karakteren David Lurie stor plass ved å bruke en relativt anonym forteller i *Disgrace*. Men fortelleren forholder seg slett ikke alltid nøytralt til David. Fortelleren som er forteller er usynlig tilstede og kan manipulere leserens oppfatninger på en lite merkbar måte. Den britiske professoren Jeremy Hawthorne skriver at det er større sjanse for at leseren leser fortelleren som forfatterstemmen dersom man bruker en ikke-personifisert forteller (Hawthorne 2005:90). Jeg leser Coetzee sin tilbaketrekte forteller snarere som et forsøk fra Coetzee sin side på å hele tiden provosere, og komplisere lesningen: «He has never been much of a teacher; in this transformed and, to his mind, emasculated institution of learning he is more out of place than ever» (D:4). I denne setningen ser vi hvordan fortelleren forteller om David Lurie sine evner som lærer, samtidig som han tilkjenner Lurie sine egne tanker for leseren. Av fortelleren får leserne vite at David aldri har hevdet seg som lærer, og at han selv mener at nåtidens lærdomsinstitusjon er umandiggjort. Fortelleren kommenterer ikke hvorvidt

---

46 David Lurie er nærmest ubehagelig ærlig. Det som senere skal vise seg å være hans problem er at han alltid tolker ulike situasjoner ut i fra egne forutsetninger. Slik blir ikke informasjonen leseren får fra ham like pålitelig. Dette vil jeg komme tilbake til.

han mener at institusjonen virker å være feminisert. Det er David Lurie sine meninger som vises frem. Slik tegner fortelleren sin protagonist ved å la David sine meninger skinne igjennom i diskursen. Selv om fortelleren i dette tilfellet ikke foretar noen forhåndsdomming av hans refleksjoner, så distanserer han leseren ifra protagonisten med det lille setningsleddet «to his mind». Da får leseren nok avstand til David til selv å tenke over den feminiserte og kastrerte lærdomsinstitusjonen. Leseren må her være våken for tegn og små hint for å finne ut om det er noen sannhetsgehalt i David Lurie sine meninger.

#### **4.5.1 Modernistiske trekk**

Den personorienterte fortelleren som Coetzee bruker ble vanlig i modernismen, og da som en kritikk mot den «objektive» fortelleren som ble favorisert i realismen og naturalismen (Lothe 2003:37). En forteller man ikke legger merke til har tilsynelatende ikke mulighet til å styre lesingen i like stor grad som en «objektiv» forteller, en antropomorfisert forteller, eller en førstepersonsforteller. Som jeg har nevnt tidligere, så står denne fortelleteknikken i kontrast til Coetzee sine forfatterkollegaer i Sør-Afrika som lenge har foretrukket en mer realistisk skrivestil. Problemet med den ikke-personifiserte og lite moraliserende fortelleren i *Disgrace* er, som vi har sett, at flere anmeldere og forskere har lest den som et talerør for Coetzee selv. Den subtile distansering fra fortellerens side virker for dem å være for liten til å stå opp i mot den historiske og politisk ladde konflikten Sør-Afrika har gjennomgått. Fortellerens manglende dømmekraft har også provosert Sør-Afrika i en viktig politisk oppbyggingsfase, som prøver å gi seg selv en ny start ved å utvise nulltoleranse for rasisme ved å fordre likestilling og samhold. Dermed er det grunnlag for å hevde at fortelleren, på enkelte kritikere, har fungert som en provokatør som lar David Lurie sine handlinger og refleksjoner korrigeres bare på en mild måte, og ikke utviser en tydelig og konkret moral.

At fortellerens posisjon blekner til fordel for protagonist David Lurie skyldes blant annet Coetzee sitt valg om å skrive romanen i fri indirekte diskurs. Ved bruk av fri indirekte diskurs deler fortelleren og protagonisten språk. Slik blir det, som vi har sett tidligere, problematisk å vite akkurat hvem narrasjonen og refleksjonene kommer i fra. Her et eksempel: «Too young. She will not know how to deal with him; he ought to let her go» (D:18). Her er det vanskelig å vite om det er David sine egne refleksjoner leseren leser, eller

om det er fortelleren sine meninger om hendelsene som utspiller seg. Det kan også være at den første delen av setningen er David sine tanker, mens det er fortelleren som mener at «han burde latt henne gå sin vei». Jeg leser dette tilfellet av fri indirekte diskurs som noe fortelleren og protagonisten er enige om. Hun er for ung, og han burde latt henne gå sin vei. Slik nærmest smeltes forteller og protagonist sammen ved at de deler stil, og i enkelte tilfeller har lik oppfatning av en situasjon. Dette er et godt eksempel på tvetydigheten og ambivalensen i *Disgrace*. Leseren holdes i konstant spenning ved at han/hun ikke får informasjon om hvem som tenker, mener og fordømmer hva. Denne sammensmeltingen som fri indirekte diskurs forårsaker kan være en grunn til at flere som har lest romanen bare husker David Lurie, og ikke har merket seg fortelleren og fortelleteknikken i *Disgrace*.

Et av fortellerens tydeligste kjennetegn blir måten han distanserer seg fra Lurie ved å smette inn leddsetninger som «to his mind». Men det resulterer ofte i en dobbelhet når fortelleren forteller denne lille leddsetningen. I tillegg til at fortellerinstansen slik skaper distanse mellom seg selv og protagonisten, så viser fortelleren også sin allvitenskap og sin dømmekraft ved å antyde at det er noe David tror, men som ikke nødvendigvis stemmer. Slik skapes det en form for polyfoni i romanen, som lar leseren trekke seg tilbake i små stunder for å reflektere over hva de antar David Lurie mener. På denne måten aktiviserer teksten leseren. Det får leseren til å være på utkikk etter tegn som støtter eller strider i mot David Lurie sine egne utsagn, tanker og refleksjoner. Ved å bruke en personorientert forteller med begrenset allvitenskap kan heller ingen av de andre karakterene utfordre David sine refleksjoner i den første delen av romanen. Slik deler leseren bare «rom» med David Lurie, noe fortelleren kompliserer ved å mildt styre leseren gjennom bruk av nærhet og distanse, sympati og antipati for protagonisten. *Disgrace* krever en stor tolkningsinnsats fra leseren ved at han eller hun tvinges til å dele tanker og opplevelser med en egoistisk og intellektuell mann, samtidig som man tvinges av fortelleren til å forsøke å forstå nettopp denne mannen.

Slik gir Coetzee leseren stor tillit. Ved at fortelleren distanserer seg fra David Lurie allerede i løpet av første setning i *Disgrace*, som vi skal se nærmere på nedenfor, så inviteres leseren fra starten av romanen til å dømme eller ikke dømme Lurie ut i fra egne egne forutsetninger. Dette krever en større leseraktivitet en vanlig, som er særlig krevende når det kommer til etiske spørsmål. Det fungerer til å bevisstgjøre leseren om etiske dilemmaer som

var gjeldende i Sør-Afrika etter oppløsningen av apartheid. De etiske spørsmålene er viktig i *Disgrace*, og har vært spesielt viktig i mye forskning<sup>47</sup>. Det er noe vi kommer til å komme tilbake til gjennom avhandlingen, og noen av de første problemet møter vi allerede i åpningen av *Disgrace*.

#### 4.6 Romanens åpning - «The problem of sex»

Et av kjennetegnene til Coetzee som forfatter er hans evne til å si mye med få og presise ord. Det er den første setningen i *Disgrace* et utmerket eksempel på. Setningen gir et fint innblikk i Coetzee sin fortellerteknikk, men den sier også mye om protagonist David Lurie: «For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well.» (D:1). Leseren får kjennskap til at protagonisten er i middelalderen, at han har vært gift to ganger, men nå er han skilt. Videre i setningen leser vi at «han», protagonisten, mener at han har løst «problemet med sex på ganske bra måte», slik det står i den norske oversettelsen (Coetzee 2011:5). Hvorfor sex er et problem for protagonisten nevnes ikke, men det er interessant, og spesielt, at protagonisten ser på sex som et problem som må løses. Det antydes slik at protagonisten muligens ikke har løst problemet på en helt optimal måte ved ordene «rather well» i slutten av setningen.

Det er verdt å merke seg hvordan fortelleren på en subtil måte skiller seg ifra protagonisten i den første setningen ved å kommentere at David Lurie *tror* at han har løst problemet på en ganske god måte. Ved at fortelleren uttrykker distanse til protagonisten med uttrykket «to his mind» blir det tydelig at fortelleren og protagonisten ikke har lik oppfatning av hvordan Lurie har løst «problemet med sex».

Konsekvensene av problemet rundt sex vil analysen komme tilbake til gjentatte ganger, men det vi skal ta med oss videre nå, er fortellerens ønske om å gi leseren nettopp dette litt dårlige førsteinntrykket av David Lurie. Sex, og med det også begjær og seksualitet etableres som en viktig tematikk allerede i den første setningen i *Disgrace*. Det skal også vise seg å bli et av de viktigste temaene i romanen.

Etter hvert som vi leser videre i *Disgrace* blir det tydelig at David har valgt å løse «the problem of sex» ved å benytte seg av en prostituert kvinne. Hans løsning er å betale Soraya

---

47 Deriblant hos Marais (2001), Derek Attridge *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event* (2004) og Vold (2011).

fra Discreet Escorts R400 hver torsdag ettermiddag<sup>48</sup>. På en humoristisk og lettbeint måte gir fortelleren leseren innblikk i David sin forståelse av denne situasjonen: «It surprises him that ninety minutes a week of a woman`s company are enough to make him happy, who used to think he needed a wife, a home, a marriage» (D:5). David Lurie hevder at han er fornøyd med denne ordningen, til tross for at han tidligere trodde at han trengte et familieliv for å være lykkelig. Her bruker fortelleren ironi med leddsetningen «who used to think he needed a wife, a home, a marriage». Med det antydes det at David Lurie i dette tilfellet *lurer* seg selv til å tro at han er tilfreds med ordningen med Soraya.

Det er også et element av fiksjon i hvordan David har løst sitt «problem». Han tilbringer hver torsdag ettermiddag med sin «elskerinne». Intertekstuelt knytter romanen seg til mot karakteren Emma Bovary fra Gustave Flauberts (1821-1880) roman *Madame Bovary* (1857). Emma Bovary møter vanligvis sin elsker på torsdagsettermiddager. Slik hintes det om at *Madame Bovary* er et viktig forelegg for å kunne tolke David Lurie. Man kan også si at franskmannen Flaubert er et viktig hypotekstuelt forelegg for *Disgrace* ved at romanens fortelleteknikk forekommer å være svært lik Gustave Flaubert sin fortellemåte. Coetzee beskriver Flaubert sin fortelleteknikk slik: «to enter and leave a character`s consciousness with a minimum of obtrusiveness and to express judgments without seeming to do so» (Coetzee, sitert i Coleman 2009:597-598). Dette har store likheter med slik jeg tidligere beskrev forholdet mellom forteller og protagonist i *Disgrace*.

Alluderingen til *Madame Bovary* blir senere gjort eksplisitt når David Lurie selv referer til Emma (D:5-6). I romanen trodde Emma Bovary at hun hadde kommet opp med en god løsning for å bote på det hun anså for å være et lidenskapsløst ekteskap. Dessuten har Emma Bovary, i likhet med David, et stort engasjement for litteratur. Og det er spesielt kjærlighetsromanene Emma leser som får henne til å reflektere over sitt eget kjærlighetsliv. Det store problemet for henne blir når hun ikke lenger er i stand til å se forskjell litteratur og liv, og prøver å omgjøre sitt eget liv til det «livet» hun har lest om i kjærlighetsromaner. I løpet av *Madame Bovary* får Emma seg to elskere, men ingen av dem blir løsningen for henne. Romanen ender tragisk med at Emma Bovary tar sitt eget liv. Ved implisitte og eksplisitte referanser til *Madame Bovary* antydes det at det også kan ligge sorg i fremkant for

---

48 Rand er felles valuta for Sør-Afrika, Namibia, Swaziland og Lesotho.

David Lurie, muligens som følge av at heller ikke han ser forskjell på fiksjon og virkelighet.

David viser selv at han er en anelse desillusjonert ved å omtale det han og Soraya gjør sammen som at «de elsker» (D:1). Dette utsagnet kan tolkes som at det er slik det oppfattes for David Lurie. Men det blir vanskelig for leseren å ta dette utsagnet seriøst med kjennskapen de har om at David har bestilt Soraya fra en katalog (D:7). Dermed avsløres David sitt utsagn som en eufemisme. De elsker ikke *med* hverandre, det er bare slik David velger å tolke situasjonen. Det gir antydninger til leseren om at det er en egoistisk karakter vi har med å gjøre, som har en tendens til å bare vektlegge sin side av saken.

Leseren stilles i mellom David Lurie sitt syn på saken og de tekniske opplysningene, og må selv dømme og forsøke å lese inn hvorvidt de anser David for å ha kommet opp med en «god løsning». Jeg velger å lese denne ordningen slik karakteren Farodia Rasool leser David Lurie sitt forsvar i høringen som kommer i kapittel 6: «This is all very quixotic, Professor David, but can you afford it?» (D:49). David, skal det vise seg, hyller situasjonen inn i språk. Han skjuler dermed den egentlige situasjonen, og aller mest skjuler han den for seg selv. Det kommer tydelig frem når han beskriver Soraya som «compliant» (D:5), noe hun motbeviser når hun avviser han på telefonen etter at han har leid en privatdetektiv for å få adressen hennes<sup>49</sup>. Med det avsløres David sine illusjoner om at de har følelser for hverandre: «Because he takes pleasure in her, because his pleasure is unfailing, an affection has grown up in him for her. To some degree, he believes, this affection is reciprocated» (D:2). Fortelleren mer enn antyder at følelsene mellom Soraya og David ikke er gjensidige med kommentaren «he believes». Ved at David Lurie *tror* at det er følelser mellom han og Soraya, antydes det at det ikke er følelser det er snakk om. Leseren blir aldri villedet til å tro på David Lurie, men for protagonisten avsløres disse «affeksjonene» først som oppspinn når Soraya avviser ham i det han oppsøker henne i den private sfæren når han ringer hjem til henne: «You are harassing me in my own house. I demand you will never phone me her again, never» (D:10). I typisk David-stil retter han på henne: «*Demand*. She means *command*» (D:10). Situasjonen kan leses humoristisk når David ikke greier å la være å rette på henne, noe som senere skal vise seg å være et kjennetrekke ved protagonisten. Samtidig er det komisk at han blir overrasket over at den prostituerte ikke liker at han ringer hjem til henne. Slik fremstår ikke David som noen god

---

49 I følge Concise Oxford English Dictionary defineres compliant som «disposed to agree with others or obey rules, especially to an excessive degree; acquiescent» (red. Soanes og Stevenson 2008:293)

tolker av sosiale situasjoner.

David tendens til å fiksjonalisere avsløres også når han får tak i Sorayas virkelige navn, men likevel velger å kalle og omtale henne med et eksotiske pseudonym når han ringer til henne (D:9). Hans hang til å tilsløre virkeligheten kommer spesielt godt frem i setningen: «But now, do you truly wish to see the beloved in the cold clarity of the visual apparatus? It may be in your better interest to throw a veil over the gaze, so as to keep her alive in her archetypal, goddesslike form» (D:22). Dette uttaler David under en Wordsworth-forelesning. Det er med det tydelig at David, i likhet med Emma Bovary, har en tendens til å forskjønne, slik han gjør når han foretrekker å unngå realitetene til fordel for fantasien. For å få en bedre forståelse for personen David Lurie skal vi nå se nærmere på hvor han henter mye av tankesettet sitt fra.

#### **4.7 Professor David Lurie og romantikken**

David Lurie defineres, som vi så, ut i fra sin seksualitet, men også ut i fra sitt yrke. David var tidligere en forsker hvis interesse lå i å skrive bøker om døde forfattere (D:162). Når leseren møter ham er han degradert til å undervise i faget kommunikasjon, på grunn av nedskjæringer på Universitet. Han får likevel lov til å holde et valgfritt emne hvert semester, etter sigende fordi det er bra for moralen (D:3). «This year he is offering a course in the Romantic poets» (D:3). Romantikken er Luries store interessefelt både profesjonelt og personlig. Profesjonelt kommer det frem ved at David Lurie har utgitt ei bok om William Wordsworth (*Wordsworth and the Burden of the Past*), som er en av hovedfigurene innenfor den britiske romantikken. På det tidspunktet vi møter David er han interessert i å skrive om en annen romantisk poet, nemlig den beryktede Lord Georg Gordon Byron (1788-1824). Til tross for at David Lurie foreleser om sine romantiske «mestere», så engasjerer ikke læreryrket han. Fortelleren hevder også at han ikke engasjerer elevene: «Because he has no respect for the material he teaches, he makes no impression on his students. They look through him when he speaks, forget his name» (D:4). I kontrast til det lite minneverdige inntrykket han gjør som lærer, så er han fortsatt engasjert i forskning (D:2). Men på det tidspunktet leseren møter ham begynner han å bli lei av det også: «He is tired of criticism, tired of prose measured by the yard. What he wants to write is music: *Byron in Italy*, a mediation on love between the sexes in the form of

an chamber opera» (D:4). Enkelt sagt kan dette antyde at Lurie er trøtt av å være rasjonell og fornuftig, han er nå muligens på utkikk etter å få bedre kontakt med følelsene sine.

Det kan trekkes paralleller mellom David sitt yrkesliv og hans seksualitet ved at han anser seg for å ha et moderat begjær og ved at han er en moderat lærer. Ved Cape Town Technical University fullfører han pliktene han har ovenfor sine elever, ovenfor foreldre og staten (D:4). Med andre ord så gjør han det han må, men han er ikke lidenskapelig opptatt av det. Dette ligner på hvordan David ser på sitt eget sexliv: «In the field of sex his temperament, though intense, has never been passionate» (D:2). Han omtaler det han har med Soraya som en moderat lykke (D:6), og han omtaler sex med seg selv som «[...] lengthy, absorbed, but rather abstract, rather dry, even at its hottest» (D:3). David sin tolkning av sexlivet sitt kan selvsagt også leses humoristisk. Det er ironisk at et menneske med en moderat seksualitet er villig til å betale en eskorte *hver* uke. Slik hintes det om at David sitt begjær kanskje ikke er så moderat som han tror.

I kontrast til det «moderate» sexlivet og læreryrket han holder ut med for å tjene til livets opphold, er David Lurie lidenskapelig opptatt av en periode i litteraturhistorien, nemlig romantikken. Det kan vi lese ut av temaet på kurset hans, av lysten til å skrive om Lord Byron, og alle henspillingene til romantikken. Romantikken etableres slik som et viktig reservoir av hypertekstualitet og intertekstualitet for å forstå David Lurie. Mest eksplisitt skjer dette med det han selv omtaler som «the Byron project», som etterhvert blir en større og større del av narrasjonen (D:121). Den første referansen til en romantisk poet får vi allerede på første side<sup>50</sup>. Der tyr David til Charles Baudelaire for å beskrive følelsene som ettermiddagene med Soraya gir ham. «In the desert of of the week Thursday has become an oasis of *luxe et voluptè*» (D 1). *Luxe et voluptè* betyr enkelt oversatt luksus, fred og nytelse og er hentet fra Baudelaire's dikt «L'invitation au voyage» i hans diktsamling *Les Fleur du Mal* (1857). De talløse referansene til romantikken blir med leserne som viktige intertekster romanen igjennom.

Et læringsmotiv blir antydnet ved at David Lurie selv hevder at han er for gammel til å forandre seg: «His temperament is not going to change, he is too old for that. His

---

50 Jeg anerkjenner at Baudelaire litteraturhistorisk sett ofte plasseres i symbolismen eller i overgangen til modernismen. Men jeg velger i denne avhandlingen å betegne Charles Baudelaire som en romantisk lyriker på grunn av at David Lurie selv inkluderer han i forelesningsrekken sin om «de romantiske poetene» (D:42).



temperament is fixed, set. The skull, followed by the temperament: the two hardest parts of the body» (D:2). Med David sin dårlige tro på forandring blir det ironisk at han samtidig livnærer seg som en lærer som nettopp skal prøve å påvirke og forandre studentens syn på ulike perspektiv. Lurie tar jobben seriøst nok til å oppfylle kravene som stilles til ham, men i relasjon til den kvinnelige studenten Melanie Isaacs ser vi at han velger å ivareta sine egne behov fremfor studentene sine. Han prøver å forføre henne med å sitere sonette nr. 1 av den britiske dramatiker og lyrikeren William Shakespeare (1564-1616)<sup>51</sup>. David bruker dermed kunnskapen han har tilegnet seg i yrket sitt til å sjekke opp en student. Men forsøket feiler: «Not a good move. Her smile looses 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 [...]» (16). Lurie virker som han er lei seg for at sjekkeforsøket ikke fungerte. Han har på dette tidspunktet ingen problemer med å blande yrke og sjekking. Det er også ironisk at David Lurie velger å sitere akkurat Shakespeare for å forføre Melanie. Slik fokuserer han på egne interesser når han forsøker å forføre en yngre student som nettopp har antydning at hun er lei av Shakespeare (D:14).

Som en professorer som foreleser i kommunikasjon med stor interesse for lyrikk og opera er karakteren David Lurie en meget språkbevisst mann. Det blir spesielt tydelig med hans tendens til å gå til etymologien av ord og hans tendens til å sitere litteratur på originalspråket<sup>52</sup>. Det som er spesielt, er hvordan Lurie bruker sin språkbeherskelse til å overtale Melanie til å tro at de er sammen om «affæren» de har. Det kommer til syne ved Melanie Isaacs første besøk hjemme hos Lurie. Hun har oppdaget at han har et piano og spør om han kan spille noe for henne: «Not now. I am out of practice. Another time, when we know each other better» (D:15). David impliserer på denne måten at de har noe på gang, noe som skal fortsette. Det blir ekstra absurd når jenta i dette tilfellet blir undervist av den som prøver å sjekke henne opp. Ved å bruke ordet «vi» antyder han at dette er noe begge har lyst til, noe begge er med på. Det blir dermed tydelig at David prøver å styre Melanie med språklig retorikk når han sier at hun ikke trenger å bekymre seg for «the two of us» (D:19). Slik mer enn antyder han at det er en relasjon mellom dem. Med sin definisjon trekker han Melanie til seg, og stenger dem ute av verden ved å hevde at de to er sammen om dette. Han

---

51 Denne interteksten har blant annet Coleman (2009) sett på.

52 David siterer og bruker enkeltord fra fransk, tysk, italiensk, latin og afrikaans.

hevder også at dette ikke er noe hun trenger å bekymre seg for. «No need, I'll take care. I won't let it go too far» (D:19). Men det er akkurat det det gjør.

Profesjonelt sett er ikke dette første gang han har blitt betatt av en student. «[...] barely a term passes when he does not fall for one or other of his charges» (D:12). Men i tillegg til at han lar det gå for langt med Melanie Isaacs, så lar han det også gå for langt med hvordan han håndterer forelesningene når hun er tilstede. I ett tilfelle bruker han et dikt av William Wordsworth for gi Melanie skjulte beskjeder (D:23). David utnytter dermed stillingen sin dobbelt opp. Han lar følelsene sine for Melanie påvirke forelesningene, men han bruker også sin stilling til å «forføre» Melanie ved at han har et fortrinn ved å ha et psykisk maktovertak siden hun er vant til å forholde seg til ham som en autoritetsperson. Spesielt spiller setningen jeg refererte fra ovenfor (D:12), på maktforholdet mellom en student og en professor. At det er slik vi skal tolke situasjonen, blir klart ved at Coetzee bruker ordet «charges» i stedet for å bruke ord som «student» eller «pupil». Man har et større ansvar for sine «charges». Av *Concise Oxford English Dictionary* defineres «charge» som «[...] responsibility for care and controll. A person or a thing entrusted to someone's care» (red. Soanes og Stevenson 2008:238). Når David Lurie gjentatte ganger omtaler studentene sine som «charges» fokuseres det på ansvaret han har for dem (D:4, 28, 35). Dermed antydes det en sterkere relasjon mellom han og studentene, enn hvis han hadde omtalt dem i mer nøytrale termer, som elever eller studenter. Slik etableres ansvar som viktig tematikk tidlig i romanen. Som vi senere skal se, knyttes ansvar spesielt opp i mot sosiale og politiske problem i det «nye» Sør-Afrika etter oppløsningen av apartheid.

#### 4.7.1 Rigoletto

Foruten protagonisten er Soraya den første karakteren leseren møter i *Disgrace*. Hvordan leseren tolker forholdet mellom David Lurie og Soraya har stor innvirkning på hvordan han/hun deretter leser forholdet mellom David og Melanie Isaacs. Ved at protagonisten presenteres for leseren gjennom hans «kvinnehistorier», blir David sitt kvinnesyn klart fremhevet i *Disgrace*. Gjennom romanen er det også nettopp kvinner David Lurie har flest forhold til.

David er på ett plan klar over at Soraya er en eskorte, men det tilsløres ved at David

refererer til litteratur som spiller på begjær og forførelse. Det skjer blant annet når David reflekterer over hvorvidt Soraya er annerledes når hun er sammen med andre menn: «No doubt with other men she becomes another woman: *la donna è mobile*» (D:3). Han forstår sannsynligvis at hun tilpasser seg, og har seksuelle forhold til andre menn også. Men det kompliseres med leddsetningen «*la donna e mobile*». Den setningen er hentet fra Guisepe Verdi sin opera *Rigoletto*. Librettoen til *Rigoletto* er skrevet av Fransesco Maria Piave basert på den franske romantiske forfatteren Victor Hugos (1802-1885) eksplosive verk *Le Roi S'amuse* (1832). *Rigoletto* er en anerkjent opera, der nettopp den arien David refererer til, «*la donna è mobile*», er den mest kjente. Lyst og forkleddningsmotiver er viktige komponenter i operaen. Selv om det David referer til er ett av de mest kvinnefiendtlige passasjene i operaen (i akt 3), er det tydelig at David ikke egentlig ser det forholdet han har til en prostituert som et profesjonelt forhold mellom en mann og en eskorte. Han forskjøner det med høyverdige referanser, og prøver slik å skjule den noe fornedrende realiteten for seg selv, og for leseren. Her er den originale ariaen:

Italiensk<sup>53</sup>

DUCA

La donna è mobile  
 qual piuma al vento,  
 muta d'accento  
 e di pensier.  
 Sempre un amabile  
 leggiadro viso,  
 in pianto o in riso  
 è menzognero.  
 La donna è mobile,*ecc.*  
 È sempre misero  
 chi a lei s'affida,  
 chi le confida  
 mal cauto il cor!  
 Pur mai non sentesi  
 felice appieno

chi su quel seno  
 non liba amor!  
 La donna è mobile,*ecc.*

Engelsk

DUKE

Women are as fickle  
 as feathers in the wind,  
 simple in speech,  
 and simple in mind.  
 always the loveable,  
 sweet, laughing face,  
 but laughing or crying,  
 the face is false for sure.  
 Women are as fickle,*etc.*  
 If you rely on her  
 you will regret it,  
 and if you trust her  
 you are undone!  
 Yet none can call himself  
 fully contented

who has not tasted  
 love in her arms!  
 Women are as fickle,*etc.*

53 Tekst og oversettelse hentet fra [http://www.murashev.com/opera/Rigoletto\\_libretto\\_Italian\\_English](http://www.murashev.com/opera/Rigoletto_libretto_Italian_English)

Ved at David Lurie referer til nettopp denne passasjen skapes det også humor. David kritiserer kvinner, og spesielt Soraya, for å være enkle, forræderske og ikke til å lite på. Dette til tross for at Soraya er den David selv velger å betro seg til (D:3). Ariaen er et godt eksempel på europeisk litteratur David Lurie bruker for å legitimere sitt begjær etter kvinner. Dette er en av de første intertekstuelle referansene vi får fra David Lurie, men det er viktig å merke seg hvor lite kvaler han har med å sammenligne sitt eget forhold til en prostituert med forhold hentet fra hans «romantiske mestere». Slik antydes det at, for David, er ikke skillet mellom litteratur og virkelighet et egentlig skille.

Referansen til *Rigoletto* bidrar til å fremheve et visst kvinnesyn som tematikk, og gjør den beleste oppmerksom på David Lurie sin sexismen. Det forskere hittil ikke har merket seg, er at denne interteksten også fungerer som en frempek.

Enkelt sagt handler *Rigoletto* om hoffnarren Rigoletto og hans noe anstrengte forhold til hoffet og hertugen. Hertugen forelsker seg i datteren til Rigoletto, en forelskelse datteren gjengjelder. Rigoletto arrangerer et drap på hertugen, men det er Rigoletto sin datter som blir drept, når hun velger å ofre seg selv slik at hertugen kan leve. Denne interteksten kan fungere som et frempek på at far David Lurie kommer til å ofre sin egen datter. Slik impliseres det at David, ved at han selv har forgrepet seg på en kvinne, har delansvar for voldtekten av Lucy. Denne tematikken skal vi komme tilbake til i kapittel 6.

## Kapittel 5

### Romantikken som hypotekst

«Ay me! What perils do environ

The man that meddles with Lord Byron!» (Quennel, sitert i Byron 1950:vii)

Litteratur som refererer til eller går i dialog med annen litteratur har gjennom årene fått mye oppmerksomhet. En tekst kan gi mening dersom man leser den lineært, men ved å dvele ved passasjer med intertekstualitet og hypertekstualitet og lese teksten anakronisk, kan man gjøres oppmerksom på de ulike *betydninger* referansene kan ha. Det er nettopp denne prosessen jeg vil undersøke ved å studere hvordan referansene brukes i *Disgrace*. I hvilke tilfeller er frekvensen av litterære referanser størst? Noen er bare forbigående, mens andre referanser nærmest er insisterende, og minner leseren på at deres tilstedeværelse gjennom hele romanen: «The less massive and explicit the hypertextuality of a given work, the more does its analysis depend on constitutive judgement: that is, on the reader's interpretative decision» (Genette 1982:9). Hvordan hypertekstene tolkes vil stå i et særlig fokus i dette kapittelet. Det blir viktig å redegjøre for hvordan ulike hypertekstuelle prosesser bidrar til å skape humor, seriøsitet, ironi eller kritikk.

Jeg vil her starte med å gå enda dypere inn i David Lurie sitt «spesialområde», romantikken, og vise hvor omfattende bruken av romantisk litteratur er i *Disgrace*. I forskningen har det vært økt aktivitet når det gjelder å se på betydningen av intertekstualitet og hypertekstualiteten i *Disgrace*, og spesielt når det kommer til romantikken<sup>54</sup>. Blant annet undersøker Margot Beard (2007) påvirkningen William Wordsworth og Lord Byron har på både protagonisten og strukturen av romanen. Hun hevder at: «Much more is going on in *Disgrace* than a simplistic anti-Eurocentricism, and the ethical and political dimensions of early nineteenth-century Romanticism cannot be dismissed as irrelevant» (Beard 2007:59-60). Dette er jeg enig i. En forståelse for hvor omfattende bruken av romantisk litteratur er i *Disgrace*, kan bidra til at leseren har bedre forutsetninger for å se kritisk på referansene. Det

---

54 Blant annet Sheils (2003) og Easton (2007).

jeg vil gjøre her er å vise at flere av de romantiske referansene kan tolkes både ironisk og komisk. Spesielt har de humoristiske referansene i den første delen av romanen ikke blitt lagt merke til, og mange av de byronske referansene har blitt lest mindre humoristisk enn det jeg mener romanen oppfordrer til<sup>55</sup>.

Jeg vil argumentere for at romantikken med Lord Byron som hovedrepresentant er den viktigste hypoteksten for å forstå David Lurie. Lord Byrons liv og litteratur har på ulike måter blitt transformert i *Disgrace*. En hypertekstuell transformasjon vil i følge Genette si at man bruker handlingen fra en gitt tekst, og setter det inn i en annen kontekst. Jeg vil her undersøke hvordan dette er gjort i *Disgrace*. I dette kapitlet skal vi fortsette med å forholde oss til den første tredjedelen av romanen, da mye av grunnlaget for en mulig romantisk tolkning av David Lurie fordres her.

### 5.1 De romantiske poetene

Lord Byron etableres, som nevnt, tidlig i romanen som en av David Lurie sine litterære «mestere». De eksplisitte referansene som forholder seg til Lord Byrons person gjør den beleste leseren oppmerksom på referanser til den beryktede poeten som etter sigende var «mad - bad - and dangerous to know» - slik en tidligere elskerinne av Lord Byron hevdet<sup>56</sup>.

Lord Byron (1788-1824) har blitt regnet som en av hovedfigurene innenfor den britiske romantikken, samtidig som han stod på siden av romantikkens «førstegenerasjon» med forfattere som William Blake (1747-1827), William Wordsworth (1770-1850) og Samuel Coleridge (1772-1834) (Lansdown 2012:18). Lord Byron, sammen med venn og kollega Percy Bysshe Shelley (1792-1822) og «rivalen» John Keats (1795-1821), var noen av de poetene som ble regnet for å ha vært «andre-generasjons» romantikere (Lansdown 2012:18). Dette fordi de startet sin karriere noe senere enn «førstegenerasjonen», men også fordi de på ulike måter skilte seg ut i fra det de tidlige romantikerne stod for. Lord Byron forholdt seg sterkt kritisk til flere av de romantiske dikterne, og romantikken som en kunstnerisk og

---

55 For eksempel har Sheils (2003) tolket David sin interesse for engelsk, romantisk litteratur, som et tydelig tegn på at karakteren mener at anglofil litteratur og kultur er overlegen Sør-Afrikansk. Slik står han på en måte på kolonistenes side, mener Shiels.

56 Det hevdet Lady Caroline Lamb (sitat hentet fra Wu 2010:840). Setningen «Mad, bad and dangerous to know» uttales av Lucy Lurie i *Disgrace*, når hun ertende omtaler faren sin i det ordelaget (D:77). Kanskje er Lucy en bedre Byron-leser enn David, siden hun er i stand til å bruke Byrons humoristiske satire slik den blant annet brukes i «Don Juan».

kulturell strømning ble ikke identifisert som noe enhetlig før etter Lord Byrons død (Lansdown 2012:17). Kritikken av andre romantikeres formspråk og tankesett var noe som foregikk høyst offentlig, og som finnes i mye av Lord Byron sin skjønnlitteratur, men er også noe man kan lese i flere av Lord Byron sine bevarte brevsamlinger<sup>57</sup>.

Lord Byrons litteratur har mye til felles med litteratur som regnes for å være romantisk. Dette kommer til å komme til syne gjennom kapittelet, men noen typiske romantiske trekk vil jeg trekke frem allerede her. Det som kommer her er en veldig forenkling om romantikken, da intensjonen ikke er å gå inn i en diskusjon om hva som kjennetegner romantikken. Poenget her blir å nevne noen karakteristiske kjennetegn ved romantikken, for å kunne undersøke hvordan disse blir brukt, misbrukt eller alludert til i *Disgrace*.

## 5.2 Romantikken som periode

Diktet var den litterære formen romantikere anså for å inneha størst potensiale til å fremvise de mest umiddelbare og autentiske følelsene. Ekspressivitet, fantasi og det indre sjeleliv var viktige stikkord. Følelser ble prioritert fremfor fornuften, og spesielt viktig ble fremstillinger av det individuelle (Lothe Refsum og Solberg 2007:198-199). Naturen og antikken med dens store diktere, filosofer og dramatikere ble viktige inspirasjonskilder. Antikkens verden og tankesett ble ansett for å være mer frie, å ha en bedre og mer ekte kontakt med naturen og verden.

En viktig figur i romantikeren var «outsideren», en figur som sosialt sett hadde havnet på utsiden av samfunnet (Haarberg, Selboe og Aarset 2007:367). Romantikken som periode kan enkelt sies å være en reaksjon på industrialiseringen og fokuset på rasjonaliteten som fulgte med opplysningstiden. På 1800-tallet, når romantikken blomstret, ble også nasjonalisme viktig. Man opplevde sterkere fellesskap innad i «nasjoner» og det å ha og ta vare på egne kulturelle tradisjoner ble viktigere enn det tidligere hadde vært (op.cit.:355). Men mye av den romantiske lyrikken viser også til en gryende fremmedfølelse blant

---

57 «Don Juan» er krydret med metakommentarer og stikk-kommentarer til ulike forfattere. Spesielt kritisk er Byrons satire *English Bards And Scotch Reviewers* (1809), hvor Byron kritiserer samtlige fra det litterære miljøet i England, og omtaler dem som «dunces» (Wu 2010:838). Slik er det sannsynligvis ikke tilfeldig at David Lurie også blir omtalt som en «dunce» i *Disgrace* (D:56 og 190). Dette er et godt eksempel på hvor omfattende koblingen mellom Lord Byron og David Lurie er.

menneskene, mye på grunn av omveltende samfunnsendringer under opplysningstiden. Romantikken kan regnes for å være en slags kritikk av den, i deres syn, overraskjonnelle opplysningstiden. Romantikere gjør opprør ved å sette fokus på sansene, enkeltmenneskene og fantasien. I kontrast til klassisismen var det en større formfrihet i strukturering av litteratur, og perioden kjennetegnes av sjangerblanding (Lothe et.al.:198-199). Romantisk diktning var fascinert av det østlige, det orientalske, som i stor grad var ukjent for svært mange. Dens «orientalisme» er ett av de trekkene som har blitt kritisert for å ha skapt et lite troverdig bilde av østen<sup>58</sup>. Romantikken har også blitt kritisert for å være for sensasjonalistisk, forskjønnende og virkelighetsfjern. Vi skal nå se litt på Lord Byrons biografi, noe som kan bidra til en bedre forståelse av *Disgrace*.

### 5.3 Lord Byrons liv

Lord Byron er en av de romantiske forfatterne som fikk oppleve å være berømt mens han levde. Byron oppnådde stor anerkjennelse som forfatter, men han var kanskje like berømt for sin eksentriske personlighet. Blant annet hadde Lord Byron en stor kjærlighet og respekt for dyr, han bodde for eksempel sammen med bjørner, hunder og papegøyer. I et brev beskriver han sine daværende dyr som familiemedlemmer: «I have got a flourishing family, (besides my daughter); here are two Cats, six dogs, a badger, a falcon, and a tame crow and a Monkey» (Byron 1950:530). Byron var også medlem av det engelske parlamentet. Han var en partisan innenfor Whig-partiet, et parti som var kjent for sine libertinske holdninger. Det stemmer godt overens med Lord Byrons egne holdninger og hans litteratur, da han ofte omtales som frihetsdikteren (Haarberg, Selboe og Aarset 2007:362).

Lord Byron gav ut sin første diktsamling «Hours of Idleness» (1807) allerede som 19-åring, og hadde stor suksess som forfatter. Likevel er det kanskje som kvinnesjarmør de fleste stifter bekjentskap med ham. Etter mange eventyr, med både menn og kvinner, giftet Lord Byron seg med Annabella Milbanke i 1815 (Wu 2010:837 og 841). Sammen fikk de datteren Augusta Ada. Lord Byron forlot mor og barn kort tid etter at barnet ble født, og ekteskapet mellom Annabella og Lord Byron blir regnet for å være et av de mest ulykkelige ekteskapene

---

58 Deriblant av fransk-algereren Frantz Fanon (1925-1961) i *The Wretched of the Earth* (1961) eller av palestiner-amerikaneren Edward Said (1935-2003) i *Orientalism* (1978). Begge disse verkene har vært viktige innenfor postkolonial forskning.



i hele litteraturhistorien (Lansdown 2012:8). Det mest beryktede forholdet Lord Byron hadde, var til sin egen halvsøster, Augusta. Incest og homoseksualitet ble regnet for å være kriminelle handlinger på Lord Byron sin tid, og han stod i fare for å bli dømt for begge deler (Lansdown 2012:7). Lord Byron måtte derfor forlate hjemlandet England. Etter avreisen hadde Lord Byron et kort forhold til Claire Clairmont, Mary Shelley sin halvsøster (Wu 2010:841). Affæren resulterte i datteren Allegra som Lord Byron etter hvert tok hånd om (Lansdown 2012:10). Lord Byron hadde på det tidspunktet bosatt seg i Italia, og det er nettopp denne perioden av hans liv David Lurie har ambisjoner om å skrive om. Et interessant spørsmål er hvorfor David Lurie fascineres av akkurat denne perioden av Byron sitt liv, da livet til Lord Byron virker å være på det roligste.

### 5.3.1 «The last great love affair of his life»

I Italia hadde Lord Byron et forhold til den 19 år gamle Teresa Guiccoli. Det startet i 1819 og Teresa Guiccoli var på det tidspunktet gift med den 58 år gamle Count Guiccoli. Det var ikke uvanlig å ha en elsker ved siden av ekteskapet, og dette ble omtalt som «cavalier servente»<sup>59</sup>. Dette var imidlertid ikke nok for Teresa, som separerte seg fra ektemannen. Etter det bodde Lord Byron sammen med Teresa og hennes familie (Lansdown 2012:13). Forholdet mellom Teresa og Byron har siden blitt regnet for å være Lord Byrons siste store kjærlighetsaffære.

I sin ungdom var Lord Byron kjent for sitt sjarmerende vesen og kjekke utseende. Duncan Wu omtaler Lord Byron som «[...] that most seductively attractive of poets [...]»<sup>60</sup>. Lord Byron sin skjønnhet og tiltrekningskraft var viden kjent. Men da Lord Byron møtte Teresa hadde han mistet mye av sin tiltrekningskraft: «Lord Byron could not have been more than 30, but he looked 40. His face had become pale, bloated and shallow. He has grown very fat, his shoulders broad and round, and the knuckles of his hands were lost in fat»<sup>61</sup>. Hans venn, Thomas Hobhouse, beskriver Lord Byrons fysiske forandring slik: «He is much changed – his face fatter and the expression of it injured» (sitert i Lansdown 2012:13). I likhet med mange av sine romantiske kollegaer døde Lord Byron ung. Eller som David Lurie sier det: «They all died young. Or dried up. Or went mad and where locked away» (D:15). Byron

59 «Cavalier servente» er et italiensk uttrykk for når en mann har et forhold til en nobel kvinne som er gift (Sheils 2003:42).

60 Det gjør Wu i sin biografi om Lord Byron i *Romanticism: an Anthology* (2010:837).

61 Slik ble Lord Byron beskrevet av en bekjent av familien (sitert i Lansdown 2012:10).

døde som 36-åring etter at han forlot Teresa for å delta på Hellas sin side i den greske uavhengighetskrigen. Han fikk aldri delta i krigen, siden han døde av sykdom kort tid etter at han var kommet til Hellas (Lansdown 2012:14). Med ham forsvant de siste «cantosene»<sup>62</sup> av det som regnes for å være hans mesterverk, nemlig «Don Juan».

#### 5.4 Lord Byrons forfatterskap

Litterært sett er Lord Byron mest kjent for sine store lyriske verk. Han første lengre utgivelse, «Childe Harolds Pilgrimage» (utgitt fra 1812-1818), er episk lyrikk og fikk leseren til å sammenligne helten i diktet med Lord Byron selv. Byron skrev også dramatik, deriblant *Manfred* (1817) og *Cain* (1821). Det som regnes for å være Lord Byrons mest suksessfulle verk er det episke diktverket «Don Juan» (utgitt fra 1819-1824). Byrons «Don Juan» er en komisk og satirisk inversjon av den originale myten om Don Juan. Der den mytiske Don Juan er en stor kvinneforfører som blant annet dreper faren til en av kvinnene han forfører, er det hos Byron kvinnene som forfører Don Juan<sup>63</sup>. I sitt forfatterskap har Lord Byron også et par kjærlighetsdikt. Blant de mest kjente er «She Walks in Beauty» (1814), «To the Po» (1819) og «So We'll Go No More A Roving» (1830).

Men Lord Byron skrev ikke bare skjønnlitteratur. Han skrev også litteraturkritikk og er kjent for å ha vært en «man of letters». Brevene hans er ofte vittige, kritiske, melankolske og har en tilsynelatende henslengt stil: «His poetry is famous for its liberal rhetoric, but his letters and conversation paint a complex picture of involvement and disenchantment» (Lansdown 2012:27). Til tross for den frie stilen i brevene, er de så godt skrevet at det er tydelig at de er stiliserte brev som ikke er raskt slengt sammen. Lord Byron blandet ofte litteratur og brevskrivning, han har blant annet inkorporert tekst fra brev i «Don Juan», og har skrevet brev i stilen til «Don Juan», noe som demonstrerer sjangerblandingstrenden i romantikken. Lord Byron tok selv initiativ til å samle inn og ta vare på sine korrespondanser, og derfor er mye bevart og tilgjengelig for lesere i dag.

---

62 «canto [er] et relativt langs avsnitt av et større episk (fortellende) dikt på vers. Betegnelsen er blitt brukt av blant andre Dante, Ariosto, Tasso, Voltaire, Pope, Byron og Pound» (Lothe, Refsum og Solberg 2007:29).

63 Den mytiske Don Juan kjenner vi blant annet fra Molières *Dom Juan* (1682) og Mozart sin opera *Don Giovanni* (1787).

## 5.5 David Lurie som Lord Byron

At Lord Byron er en viktig figur for å få forståelse av *Disgrace* er de fleste forskere enige om. Men hva er grunnen til at Coetzee velger å bruke akkurat Lord Byron som en slags modell for sin hovedperson? En romantisk hovedperson som fordrer et europeisk tankesett kan virke som et merkelig protagonistvalg for å skrive om tiden etter apartheid. Jeg vil forsøke å se på om det å ha en «romantisk dinosaur» som protagonist i dette post-apartheide verket kan leses komisk<sup>64</sup>. Mange forskere har tolket romanens bruk av Byron svært kritisk. Jeg vil her vise hvordan den omfattende bruken av Lord Byrons person og hans virke bidrar til en mer humoristiske lesning av protagonisten, og av romanen. Byron, med sine satiriske og komiske evner, være en nøkkel til å forstå de mer komiske merbetydningene som ligger i beskrivelsene av David Lurie. Der Lord Byron sin humor er mer hysterisk, er Coetzee sin mer subtil og underfundig, nærmere en kafkaesk humor.

David sine feillesninger får fatale følger. Men de ekstreme feillesningene er også, som vi skal se, til dels svært komiske. Viktig blir det å se om sammenligninger mellom David Lurie og Lord Byron bidrar til at leseren får en bedre forståelse for protagonisten, eller om de intertekstuelle og hypertekstuelle referansene snarere bidrar til at leseren distanserer seg fra David.

David Lurie sine «kvinnehistorier» og hans lidenskap for litteratur er dominerende tema i den første tredjedelen av *Disgrace*<sup>65</sup>. David omtaler seg selv som en tidligere «Casanova»<sup>66</sup> som ikke hadde noen problemer med å få kvinner til å falle for hans sjarm: «With his height, his good bones, his olive skin, his flowing hair, he could always count on a degree of magnetism» (D:7). I likhet med den myteomspunnede Casanova, eller den historiske personen Lord Byron, har David mange kvinnehistorier bak seg. Men i det leseren møter David har han mistet sin tiltrekningskraft:

Then one day it all ended. Without warning his powers fled. Glances that would once have responded to his slid over, past, through him. Overnight he became a ghost. If he wanted a woman he had to learn to

64 Jeg bruker ordet dinosaur her slik Lucy Lurie gjør det senere, i betydningen utdatert, fossil.

65 *Disgrace* handler i store trekk om ulike forhold David har til ulike kvinner, og fortelleteknikken i *Disgrace* har store likheter med fortelleteknikken i «Don Juan».

66 «YOUR DAYS ARE OVER CASANOVA» (D:43) er skriblet på en pamflett utgitt av Woman Against Rape (WAR), som blir sluppet under døren til David Lurie. Senere gir protagonisten studentobservatoren i høringen hans skylden for skribleriet: «What does she think of her Casanova now that she has met him face to face?» (D:50).

pursue her; often, in one way or another, to buy her (D:7).

I løpet av romanen får leseren være vitne til flere kvinnelige «kjøp» fra David Lurie sin side. Mest eksplisitt skjer det med de prostituerte han benytter seg av, men han er også klar over at han gir Melanie Isaacs «provisjon» for hennes «seksuelle tjenester»: «When he fills the register afterwards, he ticks her off as present and enters a mark of seventy. At the foot of the page he pencils a note to himself: Provisional» (D:26). Det antydes slik at protagonist David Lurie har innfunnet seg med at hans «magnetisme» har gått tapt, noe den første setningen i romanen også antyder. Dermed kan Lord Byron sine senere år være et naturlig utgangspunkt for en sammenligning med David Lurie, siden verken Byron eller Lurie lenger har en naturlig tiltrekningskraft. Derfor må de to finne andre løsninger for å få det de vil ha.

At David Lurie er opptatt av de senere årene av Lord Byrons liv, kan skyldes at han vil få en bedre forståelse for det som skjer med han selv. Man kan argumentere for at dette er et kjennetegn ved karakteren, som blant annet søker til franskmannen Victor Hugo senere i romanen, for å bedre forstå hvordan det er å være bestefar (D:218). Men man kan også argumentere for at sammenligningen mellom David Lurie og Lord Byron er humoristisk ment. Det er unektelig også komisk at David Lurie, en utdatert mann i middelalderen som har mistet sitt gode utseende, sammenligner seg med en av tidenes største sjarmører. Det virker å være svært overmodig. Trolig kan dette, i dramaspråkets termer, leses som David Lurie sin hybris. Kanskje er det ikke de romantiske poetene en «hvit» middelaldersk professor som lever i det «nye» Sør-Afrika bør se til.

Flere forskere har lest David Lurie sine eurosentriske litteraturinteresser som en underbevisst tanke om at «hvite» er overlegne andre etnisiteter<sup>67</sup>. Men hans litterære «lidenskaper» viser også en mann som er i utakt med tiden. Romanens Sør-Afrika er i forandring, men dette er ikke noe protagonisten bryr seg om. David Lurie er nærmest analt fokusert på en spesifikk periode, innenfor et spesifikt område. Davids fascinasjon virker slik å være kraftig overdrevet, og karakteren David kan tolkes en som Don Quijote som *forleser* seg på romantikken<sup>68</sup>. Dersom man leser intertekstene slik jeg foreslår kan man finne en mer

---

67 Shiels argumenterer for at David sine litterære interesser viser hans affinitet mot England, og at han ved å se til denne litteratur samtidig vender seg vekk i fra Sør-Afrika og landets kultur (2007:40-43).

68 De mange referansene til *Madame Bovary* (D: 1, 5-6, 150) kan tolkes som et slags hint til om at det er nettopp å forlese seg David Lurie har gjort.

godlynt måte å tolke David sine litterære interesser på. Det viktige er å følge hypertekstene og intertekstene og se grundig på hvilken tolkning de oppfordrer til.

## 5.6 «Orientalisering av rase»

I resepsjonsdelen så vi at rase var et av de viktigste og mest eksplosive temaene som *Disgrace* stiller spørsmål ved. Jeg vil her kort se på hvordan David Lurie beskriver Melanie og Soraya sin etnisitet, for å vise hvordan *Disgrace* unngår konkrete beskrivelser av «rase». Viktig blir det også at David ser ut til å romantisere «rase».

I den første halvdel av *Disgrace* formidles karakterenes «rase» ikke eksplisitt av verken forteller eller protagonist. Hudfarge og andre etniske trekk tilsløres ved å beskrive dem på en subtil eller diffus måte. Det kan føre til at man leser forbi de «etniske» markørene, godt hjulpet av romanens hurtige tempo. Utelatelsen av etnisitet i et verk som har lagt handlingsforløpet til Sør-Afrika kan gjøre leseren ekstra oppmerksom på beskrivelser av «rase» eller «etnisitet», med apartheids rasistiske styresett friskt i minne.

Verken Soraya eller Melanie Isaacs kan beskrives som hvite. David beskriver Soraya slik: «Soraya is tall and slim, with long black hair, and dark liquid eyes» (D:1). Hun har et «lustrous hair» (D:6). De mørke øynene kombinert med det ville håret antyder at Soraya er av afrikansk avstamning. Hudtonen hennes beskrives slik: «[...] honey-brown body, unmarked by the sun [...]» (D:1). Med en honningbrun hud *kunne* Soraya vært en hvit afrikaaner, men med leddsetningen «unmarked by the sun» blir det tydelig at hun har en naturlig mørk hudtone. Når det i fri indirekte diskurs poengteres at Soraya er naturlig «brun», så skrives rase inn i *Disgrace*. Dermed oppfordres leseren til å være oppmerksom på disse subtile etniske «kjennetegnene». Samtidig fremviser romanen et samfunn som forsøker å la være å identifisere hverandre via «rase». Dette er blitt kommentert som at: «The postapartheid fear of racial reference is a consequence of the use of race as a divisive tool to secure white privilege and fracture non-white resistance during apartheid» (Roy 2012:703). Romanens fiksjonelle historiske tid er lagt til et post-apartheid samfunn, hvor karakterene er bevisst på hvor ladd rasemessige konnotasjoner er etter apartheid.

Av beskrivelsene David gir av Soraya er det mest trolig at hennes etnisitet er «coloured», hun er av blandet opphav. David omtaler senere Soraya som muslim (D:3). Dette

forsterker inntrykket av at den prostituerte Soraya er «farget» og ikke «hvit». Man finner også grunnlag for å hevde at Soraya er av «blandet opphav» av Discreet Escort sin klassifisering av Soraya som «exotic» (D:7). Et eksotisk utseende beskrives også Melanie med: «She is small and thin, with close-cropped black hair, wide, almost Chinese cheekbones, large, dark eyes» (D:11). Slik antydes det at også Melanie har en annen «etnisitet» enn David Lurie<sup>69</sup>. Protagonen forsterker dette inntrykket ved å omtale Melanie som «the dark one» (D:18). Dette skjer når David omdøper henne i tankene sine: «Melanie- melody: a meretricious rhyme. Not a good name for her. Shift the accent. Melàni: the dark one» (D:18)<sup>70</sup>. Slik oppfordres leseren til å lese Melanie som en mystisk mørkhudet kvinne.

Ut i fra forholdet med Melanie og Soraya, kan man si at David Lurie sine lyster går i retning av det han oppfatter som eksotisk. Det vekkes et ubehag når David begjærer det som under apartheid var forbudt for ham<sup>71</sup>. Roy kommenterer at det å være intim med en person som ville vært et lovbrudd under apartheid, er et begjær som sexindustrien i romanens Sør-Afrika har utnyttet ved at de reklamerer for ikke-hvite, eksotiske kvinner (Roy 2012:705).

Det finnes tekstlig grunnlag i *Disgrace* for å hevde at det er nettopp de forbudte «eksotiske» kvinnene David har lyst på. Protagonen hevder selv at han tar det som kommer hans vei (D:16), likevel virker han ikke interessert i «hvite» kvinner: «Amanda is another student in class, a wispy blonde. He has no interest in Amanda» (D:29). David har ikke noen interesse for den blonde studenten, men han har det for Melanie, som han beskriver som orientalsk: «Melanie, with her baubles from the oriental Plaza [...]» (D:40). Ved å beskrive Melanie som orientalsk og omdøpe henne med et mer eksotisk navn, ligner hun mer og mer på Teresa som Lord Byron beskriver som «[...] she is pretty as an Antelope [...] has the large,

---

69 David sin hudtone kommenteres langt ute i romanen. Det er likevel aldri noen tvil om hvilken hudfarge protagonisten har. Mye på grunn av stillingen på Universitetet, og hans eurosentrisme i forhold til litteratur, filosofi og språk. David har slik en overdrevet hvithet. Den er blåst opp og har slik parodiske elementer i seg.

70 Det å omdøpe kvinner, eller foretrekke å omtale dem med sensuelle navn er noe som kjennetegner David. Han velger å kalle Soraya for Soraya, til tross for at han vet hennes virkelige navn, han omdøper Melanie, og når han først møter Bev Shaw, nekter han å kalle henne for Bev: «It's a silly name to go by. Reminds me of cattle» (D:79). Han omdøper også søsteren til Melanie: «[...] Desiree, the desired one. Surely they tempted the gods by giving her a name like that» (D:164). Det eneste navnet han synes å være fornøyd med er Lucy sitt, et navn han trolig har valgt. Viktigheten av navn forsterkes også når David prøver å ikke navngi hunden han får et slags vennsforhold til. Slik kan man anta at for David Lurie, så konstituerer navn en type eiendomsrelasjon til andre.

71 Dette kommenterer også Roy: «[...] Lurie, who would have been imprisoned uring the apartheid for being a blood mixer, now visits Soroya without fear» (2012:702).

black, Oriental eyes [...]» (Byron 1950:xii). Både Melanie og Soraya har flere likhetstrekk med kvinnelige karakterer fra Byrons «Don Juan»<sup>72</sup>. En fascinasjon for det orientalske er noe man kjenner igjen fra romantikken, men også fra Lord Byron sine dikt. Men begjær og interesse for det «orientalske» i Sør-Afrika får ubehagelige konnotasjoner: «[...] he [David Lurie] forgets that in the context of its colonial history, desire is not a simple matter in South Africa» (Roy 2012:706). Bakgrunnen for dette forklares godt av Tonje Vold: «The system [apartheids styresett] allowed for racism in all spaces, private as well as public, as all spaces became raced, and, in effect, interactions between the sexualised and racialised bodies and their places were in effect highly *politicised*» (Vold 2010:108). David sin tendens til å se verden i romantiske termer får alvorlige konsekvenser i Sør-Afrika. Slik oppfordrer romanen både til å tolke David som en forlest romantikker, og en person som føyer seg inn i rekkene av «hvite» kolonister som tar det de vil ha.

Ved å sammenligne David Lurie med en person som er kjent for å skryte av og ta lett på sine kvinnehistorier, blir David sin sammenligning med Lord Byron uheldig når det sees i en historisk kontekst. Ved å vri romanen i parodisk retning samtidig som det spilles på en nær fortid, blir det spesielt utfordrende for leseren å ta stilling hvordan protagonisten skal tolkes.

### **5.7 «The great object of life is sensation» - Lord Byron (sisert i Lansdown 2012:137)**

Når Melanie, etter overgrepet, spør David om hun kan få bo hos ham en stund, tenker han på komplikasjonene det kan føre til, men ender opp med å si ja (D:27). Konsekvensene av at Melanie bor hos ham, slik David ser det, er at det kommer til å bli snakk om dem (D:27). Leseren får ikke innsyn i hvorvidt han tenker over konsekvensene det har for ham profesjonelt, eller konsekvensene det kan komme til å ha for Melanie: «[...] the thought is intoxicating. Every night she will be here; every night he can slip into her bed like this; slip into her» (D:27). Det er lysten og begjæret David styrer etter når han skal ta en avgjørelse på om han vil la en student, sin egen student, bo hos seg eller ikke. David bruker ordet skandale når han tenker over hva som vil skje om «deres» forhold skulle bli offentliggjort. Ordet skandale har David Lurie også brukt tidligere i romanen, og da om hvorfor Lord Byron måtte flytte til Italia: «He went to Italy to escape a scandal, and settled there» (D:15). Slik prøver

---

<sup>72</sup> Deriblant med Dona Julia, Haidee og hennes tjenestejente, som alle har «eksotisk» utseende. Se cantos 56, 60, 73 av første del av «Don Juan».

David Lurie å knytte sitt eget «forhold» til en ung student opp i mot Lord Byron siste store kjærlighetsforhold<sup>73</sup>.

I ett av sine første brev til Teresa skrev Lord Byron: «You shall be my last Passion» (sitert i Lansdown 2012:11), noe hun også ble. David beskriver det han gjør sammen med Melanie i lignende ordelag: «A last leap of the flame of sense before it goes out» (D:27). Slik kommer det frem at David prøver å se på «affæren» med Melanie som et siste lidenskapelig forhold før han, i følge seg selv, blir for gammel til å føle<sup>74</sup>. Romanen oppfordrer leseren til å se på forholdet til David og Melanie i relasjon til Lord Byron og Teresa ved at David og Melanie gir ekko til Byron og Tereas alder og utseende, og ved at den dveler ved ordet «passion»: «And passions? Do you have any literary passions?», spør David Lurie, «She [Melanie] frowns at the strange word» (D:13). Ved at teksten stopper opp og løfter frem dette ordet, gir den også leseren rom til å reflektere over hvorfor David Lurie bruker nettopp det ordet<sup>75</sup>. «You shall be my last Passion» er et kjent sitat av Lord Byron, og beleste lesere eller Byron-kjennere vil naturlig nok tenke på dette sitatet når romanen dveler ved ordet «passions». Det er ikke unaturlig at en karaktertype som David Lurie, som underviser i, og er personlig opptatt av romantisk poesi, kan bli påvirket av tematikk, ord og uttrykk som forekommer i lyrikk. Men når David spør Melanie om hennes litterære lidenskaper i stedet for å omtale det som interesser, blir han fremstilt som utdatert med sin ensrettede lidenskap for romantikken. Slik brukes det romantiske språket på en ironisk måte til å latterliggjøre protagonisten, og distansere ham fra leseren. Situasjonen blir komisk også når David Lurie blir «forrådt» av sin egen lidenskap, som fremmedgjør ham for leseren, og fremstiller ham som gammeldags fremfor unge Melanie. Slik oppfordrer *Disgrace* leseren til å le av protagonistens forhold til romantikken.

Melanie sine litterære preferanser forsterker i sin tur alderforskjellen mellom

---

73 Å ha en skandale knyttet til seg virker ikke å være noe negativt for David. Slik kan hans sin affinitet til Lord Byron på et vis tolkes som en type idolisering. I dette tilfellet er det nettopp Byron sitt utsvevende kjærlighetsliv David beundrer. Mot slutten av romanen omtaler David forholdet mellom ham og Melanie som nettopp en skandale (D:149). Slik forsøker David å opphøye sin skandale til å bli en skandale i byronsk skala.

74 Alderdom og følelsene det bringer med seg er noe *Disgrace* tar opp, men er også viktig tematikk i andre bøker i Coetzee sitt forfatterskap, deriblant i *Diary of a Bad Year* (2007).

75 Et annet ord som er brukt for å antyde at Melanie kan være en mulig Teresa er det italienske ordet «inamorata» som brukes av Rosalind (D:44 og 189). Dette italienske ordet, som betyr en kvinne man er forelsket i, eller en elsker, bidrar til å skape en sterkere link mellom Teresa og Melanie.



professoren og studenten: «We did Adrienne Rich and Toni Morrison in my second year. And Alice Walker. I got pretty involved. But I wouldn't call it a passion exactly», sier Melanie (D:13). Hun vil ikke omtale sine favorittforfattere som lidenskaper, og dette kan leses som et hint om at Melanie Isaacs ikke er David Lurie sin «Teresa». Hun er ikke hans siste lidenskap. David reflekterer også over det selv: «So: not a creature of passion. In the most roundabout of ways, is she warning him off?» (D:13). Uavhengig av om det er noe Melanie prøver å gjøre, så tar ikke protagonisten hintet. Det er likevel viktig å legge merke til innsikten protagonisten på sett og vis har i det han gjør. Det antydes at han føler på og merker seg subtile tegn på at Melanie ikke er interessert. Det kontrasteres med at han på samme tid også føler på at hun flørter med ham (D:16). Det er en ambivalens i Melanies motvillighet og det at hun i flere tilfeller velger å bli med professoren hjem. Slik skaper narrasjonen flerstemthet, det fordrer en større aktivitet fra leserens side for å tolke situasjonen. *Disgrace* er ikke en enten/eller roman, men en både/og, noe de fleste av Coetzee sine romaner er. Leseren oppfordres til å lese sakte og reflektere over hendelsene og tematikken som fremstilles. Dette skjer både med de vanskelige etiske spørsmålene *Disgrace* stiller, men også ved at fortellerteknikken gjør det mulig for leseren å holde avstand til protagonisten siden fortelleren distanserer seg fra hovedpersonen. Men fortellerstilen i *Disgrace* fordrer også en langsom lesningen siden den fremhever og gjentar spesifikke ord, noe som får leseren til å stoppe opp og reflektere over hvorfor akkurat dette ordet er valgt. Gjentakelsene av ord fører til at leseren hele tiden oppfordres til å lese romanen anakronisk, å se tilbake på tidligere hendelser og sammenstille disse.

## 5.8 Romantisk retorikk

En stor og viktig forskjell på forholdet mellom Byron og Teresa og David og Melanie er at mens Teresa gikk inn et forhold til Lord Byron frivillig, så kan man ikke si at Melanie gjør det. Hun blir presset inn i forholdet ved at David har et psykisk maktovertak over henne<sup>76</sup>. Med Lord Byron som forbilde og «mester» kan David bruke Byron og romantikkens fokus på impulsivitet og følelser til å akseptere og forskjønne sitt eget begjær. Slik muliggjøres det at protagonisten kan skyve vekk antydningene til uvillighet og heller forsterke tegnene på

---

<sup>76</sup> David innrømmer dette selv i høringen: «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?» (D:54).

flørtning. Ved å følge romantikkens koder blir *følelsene* Melanie vekker i ham det viktigste: «He carries her to the bedroom, brushes off the absurd slippers, kisses her feet, astonished by the *feeling* she evokes» (D:25, min utheving). Dette sitatet viser hvordan David Lurie kaster vekk det han ikke finner attraktivt med Melanie (de absurde tøflene) og tar seg tid til å kjenne etter hvilke *følelser* kroppen hennes får ham til å føle på. De rasjonelle tankene om hvorvidt dette forholdet er en god ide kan slik skyves til side til fordel for å gripe anledningen og nyte øyeblikket. Ved at David Lurie har synsvinkelen blir de seksuelle hendelsene mellom David og Melanie fremstilt på en egosentrisk måte med påkalling av impulsivitet, følelser og kjærlighetsguder.

Det er viktig å poengtere at karakteren David Lurie ikke er en egenrådig voldtekstmann uten samvittighet<sup>77</sup>. I høringen bruker han litteratur for å rettferdiggjøre sitt begjær og sine valg: «Suffice it to say that Eros entered», [...] «I was not myself» (D:52). Han skylder på ting utenom seg selv, og distanserer slik seg selv fra handlingen. David Lurie portretteres altså ikke som en kjølig overgriper som mener at han har rett til å ta det han vil ha, men som en forført leser av romantisk litteratur. Dette er ikke noe han greier å innrømme for seg selv, eller noe leseren leser når han bruker romantiske forestillinger for å slippe å kjenne på virkeligheten: «I became a servant of Eros» (D:52). Dette er forklaringen David gir når blir bedt om å forsvare seg i høringen. Denne mytiske, forskjønnende impulsen er noe han fortsetter å holde på: «*It was a god who acted through me*» (D:89). Det bruker han som argument for sin lyst på unge jenter. Dette virker som et spesielt dårlig argument i et land som har store problemer med voldtekt, noe vi skal undersøke i neste kapittel. Slik avsløres David sin romantiske retorikk som utdatert.

Det er en selektiv romantikk David Lurie bruker og misbruker, og det er protagonistens person og hans overmot som blir dømt av fortelleren. Ved at David sammenlignes, og også selv sammenligner seg med Lord Byron, settes han inn i en europeisk kontekst. David Lurie blir slik en byronsk type som står for noen av de samme idealene som Lord Byron, og andre europeiske romantikere. David tilhører, i likhet med «mestrene» Lord Byron og William Wordsworth, et intellektuelt miljø hvor han nyter en viss anseelse. Følelser, fantasi og umiddelbarhet står høyt i kurs, og det er også hovedsaklig en «hvit» kultur David

---

<sup>77</sup> Jeg omtaler her David som voldtekstmann da jeg tolker det dithen at det er et tilfelle av voldtekt mellom David og Melanie. Det finner jeg på ss. 24-25, det David selv omtaler som «not quite rape».

Lurie kobles opp til. David Lurie sin «hvithet» blir nærmest komisk overdrevet ved at han bare forholder seg til intellektuell, «hvit» litteratur. Han ser til romantikken uavhengig av hvilket problem han har behov for å løse. Ved bruk av fri indirekte diskurs fremstilles protagonisten til tider som arrogant og dømmende. Det skjer en latterliggjøring av David Lurie når han bruker italiensk, fransk og setninger hentet fra lyrikken for å beskrive dagligdagse hendelser (D:2, 16, 56). Det blir pompøst artig når protagonisten forsøker å heve sitt eget dagligliv opp til et liv som det man finner i den romantiske lyrikken.

Ved sin eurosentrisme fremstilles David Lurie som om han nærmest er nostalgisk og vil tilbake til en tid der «hvithet» ble ansett for å være moralsk og intellektuelt overlegent. Men portretteringen av protagonisten er ikke så likefrem. Lurie virker ikke å være bevisst på at han på ett nivå savner privilegiene apartheid hadde å tilby en «hvit» mann<sup>78</sup>. At mye av tankesettet til apartheid sitter igjen i Lurie blir derimot fryktelig tydelig når det kommer til hvordan han senere behandler og reflekterer over «svarte» karakterer<sup>79</sup>. Slik spiller romanen på en tolkning av David Lurie som en person som på en måte henger igjen i kulturen fra apartheidtida, samtidig som hypertekstene og intertekstene også oppfordrer til å tolke protagonist som en lett komisk anakronisme.

### 5.8.1 Språklig påvirkning: Byrons brev og dagbøker

Flere forskere har som nevnt kommentert David Lurie sin affinitet til Lord Byron. Spesielt har scenene der David underviser om Lord Byron blitt mye studert<sup>80</sup>. Det de ikke har sett er hvor språklig påvirket protagonisten (og romanen) er av Lord Byron. Denne påvirkningen kommer spesielt godt frem når David foreleser om Lord Byron sitt dikt, «Lara»:

«He has long ceased to be surprised at the range of ignorance of his students. Post-Christian, posthistorical, postliterate, they might as well have been hatched from eggs yesterday. So he does not expect them to know about fallen angels or where Byron might have read of them» (D:32).

«Lara» (1814) er et av Byrons lengre dikt og det klassifiseres av Richard Lansdown som et av hans «eastern tales» (2012:8). «Lara» handler om Lara, som er arving til et kongedømme, og

78 For en mer utførlig kommentar om dette se Roy (2012) eller Wang og Tang (2012).

79 *Disgrace* ss. 116, 135,151,159, 199-204, 207-209.

80 Blant annet hos Gaylard (2005), Beard (2007) og Coleman (2009).

hans møte med erkeengelen Lucifer, som har blitt kastet ut fra himmelen. David inviterer klassen til å diskutere hva det er som styrer Lucifer, men klassen forholder seg taus. David tror det er på grunn av «inntrengeren» Ryan, som er Melanie sin kjæreste. Ryan blir til slutt den som svarer professoren: «He does what he feels like. He doesn't care if it is good or bad. He just does it» (D:33). David svarer: «Exactly. Good or bad, he just does it. He doesn't act on principle but on impulse [...]» (D:33). David knyttes slik sammen med Lucifer, da beskrivelsen av Lucifer også er en god beskrivelse av David Lurie. Uavhengig av om det er lurt eller dumt, så styres karakteren David Lurie av følelsene og lystene sine, og han handler deretter. Dette er et typisk byronsk motiv. Og det er nettopp David Lurie sin dårlige impuls kontroll komplementert av hans tendens til å forskjønne virkeligheten, som forårsaker hendelsene mellom ham og Melanie.

Etter at David Lurie har kommet til datteren Lucy i Salem får leserne vite at han leser Lord Byron sine dagbøker fra 1820. Men referansen fra s. 32 viser til at David Lurie trolig har begynt å lese dagbøkene allerede før denne forelesningen. I dagboken beskriver Lord Byron England som «[...] where I had been hatched [...]» (Byron 1950:606). Men i den første delen av setningen er det også godt tekstlig grunnlag for anta at David er inspirert av Byron sine memoarer: «Post-Christian, posthistorical, postliterate, they might as well have been hatched from eggs yesterday», har store likheter med Lord Byrons beskrivelse: «[...] Post-masters, post-horses, post-houses, post-everything [...]» (Byron 1950:628). Det som er imponerende med denne intertekstuelle referansen er Coetzee sin evne til å skape noe nytt ut av forelegget. Der Lord Byron snakker om det faktiske postvesenet, bruker Coetzee prefikset post til å vise leseren at karakteren David Lurie allerede er dypt inne i, og språklig påvirket av, Lord Byrons dagbøker.

Prefikset «post» brukes også til å vise hvor mye som har forandret seg i Sør-Afrika på relativt kort tid<sup>81</sup>. Forandringene fører til at David føler seg fremmedgjort i sitt eget hjemland. Det viser at David Lurie representerer en mennesketype som ikke har hengt med på de omveltende forandringene som har skjedd i landet<sup>82</sup>. Finurlig nok er dette et typisk romantisk tema. Sammenlagt viser hele setningen hvor dømmende og kritisk romantikeren David

---

81 «In olden times, that is to say ten years ago [...]» (D:151).

82 For en mer utførlig analyse av hvor lite David Lurie passer inn i det «nye» Sør-Afrika se Derek Attridge (2000).

forholder seg til dette «nye» og rasjonaliserte Sør-Afrika.

Det å være kritisk til et nytt paradigme er ikke nødvendigvis negativt. Det Sør-Afrika som beskrives i *Disgrace* synes å være et kalkulert Sør-Afrika som fokuserer på økonomiske rasjonaliseringer som skal effektivisere ulike deler av samfunnslivet. Som en konsekvens av dette blir tilbud de ikke anser som strengt nødvendige, fjernet. Romantikken, med sitt fokus på menneskeverd, følelser og nasjonalt samhold, kan brukes til å kritisere et Sør-Afrika som oppfordrer til kraftige omstruktureringer, noe som tydeligvis går utover kunst, kultur og utdanning i *Disgrace*<sup>83</sup>.

### 5.9 Oppsummerende kommentar: Byronske transformasjoner

Når David kommer til datteren i Salem omtaler hun det som at David har rømt i fra Cape Town og foreslår å kalle besøket hans for et «refugee» (D:65). Det er stor sannsynlighet for at det psykologiske eksilet David Lurie befinner seg i hos Lucy er moderert på det faktiske eksilet Lord Byron levde i.

Lord Byron var tvunget til å reise til utlandet og ikke komme tilbake til England, for å på den måten unngå å bli dømt for incest og sodomi. Hos David Lurie er det hans vanære som får han til å forlate Cape Town til fordel for Salem. *Disgrace* gir et ekko til bakgrunnen for Lord Byron sitt eksil når David Lurie gjentatte ganger reflekterer over Melanie i incestuøse termer. Forskjellen på Melanie og Augusta er at Melanie antydes å være en type datter for David, i stedet for en halvsøster, slik det var i Byron sitt tilfelle. Det de har til felles er at begge befinner seg i eksil, eller kanskje snarere i vanære, på grunn av sitt seksuelle begjær.

Med et byronsk blikk på David kan leserne se merbetydningene som ligger i David, og legge merke til hvordan romanen forsøker å vri lesningen. Den omfattende bruken av Lord Byron gjør at *Disgrace* i stor grad *transformerer* Lord Byron sitt liv i karakteren David Lurie. I følge Genette er transformasjon en hypertekstuell prosess hvor handlingen fra hypoteksten brukes til å skape noe nytt. Det spesielle med *Disgrace* er at den transformerer både seriøst og parodisk. De seriøse transformasjonene og intertekstuelle referansene har vært spesielt mye undersøkt, derfor mener jeg at en analyse som fokuserer på de mer humoristiske referansene kan bidra til en mer nyansert og plausibel tolkning av David Lurie.

---

83 Etter «the great rationalization» får bare David lov til å holde ett «litteraturfag», og ellers er redusert til å undervise i kommunikasjon (D:3).

Ved å gi innblikk i hvor mye litteratur som ligger latent i *Disgrace* vil jeg argumentere for at en lesning som ikke følger referansene har dårlige forutsetningen for å se all litterariteten i romanen. *Disgrace* er i stor grad en roman om det post-apartheide Sør-Afrika, men det er også, i minst like stor grad, en roman om litteratur og lesing. På denne måten går jeg i mot de mange som har lest *Disgrace* mimetisk. Jeg vil vise i hvor stor grad romanen selv oppfordrer til en litterær tolkning.

## Kapittel 6

### Navngivningens intertekstualitet

«Poor daughters! What a destiny, what a burden to bear!» (D:87)

Jeg vil her konsentrere meg om å utforske mulige hypotekstuelle forelegg som forekommer i egennavn og stedsnavn i *Disgrace*. Til tross for at Coetzee vanligvis er økonomisk med egennavnene han gir karakterene sine, så har nærmest alle navnene i *Disgrace* intertekstuelle og hypotekstuelle referanser i seg<sup>84</sup>. Slik fremstår navnene som spesielt viktige. I en brevveksling med Paul Auster kommenterte Coetzee at romankarakterenes navn står i samsvar med deres skjebne: «Problemet er at navnet utsier ens skjebne bare på den måten sybillen i Delfi gjør det: i form av en gåte» (Coetzee i Auster og Coetzee 2012:86). Jeg vil her se nærmere på de intertekstuelle «skjebnene» og gåtene som ligger innbakt karakterenes navn. Oppfyller de sin skjebne eller stritter de i mot den?

I forrige kapittel undersøkte jeg romantikken som et av de viktigste hypotekstuelle foreleggene for å kunne tolke *Disgrace*. Dette gjaldt spesielt protagonisten. De andre karakterene, som vi skal se, har andre intertekster fra andre perioder og tradisjoner knyttet til seg. Ifølge Genette kan man vri en tekst i ulike stemningsretninger ved å forandre hypotekstuet forelegg (Genette 1982:71). Det er nettopp denne prosessen jeg vil se på her. Jeg vil undersøke hvorvidt intertekstuelle referanser knyttet til de andre karakterenes støtter opp om David sitt verdensbilde, eller om de skaper en mer kritisk tolkning av protagonisten.

Mange av de hypotekstuelle foreleggene vi møter i dette kapittelet relaterer seg til voldtekt av kvinner. Voldtektene i *Disgrace* er, som vi så i resepsjonen, noe av det som har skapt mest debatt. Blant forskere som har undersøkt de litterære referansene som knyttes til voldtektene finner vi Gaylard (2005), Coleman (2007), Vold (2010), Franssen (2010) og

---

84 Mange av Coetzee sine karakterer har blitt navngitt med variasjoner av hans eget navn: Deriblant Jacobus Coetzee i *Dusklands*, og John Michael i selvbiografitriologien. Michael heter også protagonisten i *Life and Times of Michal K.* Protagonisten i *Waiting for the Barbarians* (magistraten) blir aldri omtalt med navn. Protagonistene i både *Age of Iron* og *Elizabeth Costello* har det til felles at de begge heter Elizabeth. På bakgrunn av dette står de mange ulike navnene i *Disgrace* i en særstilling.

Alsop (2012). Dette er forskere jeg kommer til å støtte meg til i dette kapittelet, og som jeg i stor grad skriver i forlengelse av.

## 6.1. Stedsnavn

Med et lokasjonsskifte fra byen til landlige områder, fra «[...] a flux of bodies where eros stalks and glances flash like arrows» (D:6), til «[...] the old, *ländliche*, way of life» (D:113) flyttes topset i *Disgrace* fra Cape Town til «the Eastern Cape». På denne måten flyttes historien fra en liberal by og hovedstad<sup>85</sup>, til det stedet der det i sin tid oppstod kraftige «Frontier Wars» mellom xhosaene og britene<sup>86</sup>.

Datteren Lucy Lurie bor i Salem, en liten «settler village». Stedsnavnet Salem, som betyr fred, er trolig utledet av Jerusalem og har slik religiøse konnotasjoner knyttet til seg<sup>87</sup>. Salem var en av de første byene som ble kolonialisert av britene uten at det oppstod voldelige kamper (Gaylard 2005:324-5). Idet leseren møter Lucy og Salem virker det som et rolig sted, i tråd med navnets etymologi. Lucy eier en hundekennel, ellers livnærer hun seg av å selge grønnsaker og blomster på markedet: «Nothing could be more simple» (D:61), ifølge David. Men etter hvert som karakterene oppholder seg en tid i Salem, blir det tydelig at stedsnavnet er ironisk ment. Salem, og «the Eastern Cape», er et område med mye tyveri og voldtekt: «Everything is dangerous today» hevder Petrus, «But here it is all right, I think» (D:64). Lucy bemerker at det er et farlig område hun bor i, men hun har stor tro på at hundene kan være til hjelp dersom noe skulle skje: «Dogs still mean something. The more dogs, the more deterrence. Anyhow, if there were to be a break-in, I don't see that two people would be better than one» (D:60). Dette, skal det vise seg, har Lucy helt rett i<sup>88</sup>.

### 6.1.1 Byronsk geografi

De spesifikke og detaljerte beskrivelsene av geografi i *Disgrace*, gjør at det er mulig for leseren å etterspore geografien i det virkelige Sør-Afrika. Byene og tettstedene som nevnes i *Disgrace* er virkelige geografiske steder med mye historie bak seg<sup>89</sup>. Det ingen har merket seg

85 Cape Town er en av tre hovedstader i Sør-Afrika sammen med Pretoria og Bloemfontein.

86 Coetzee kommenterer situasjonen mellom kolonistene og xhosaene i essayet ««Nöel Mostert and the Eastern Cape Frontier» i *Stranger Shores: Literary Essays 1986-1999* (2001:273)

87 Etymologisk er Salem utledet fra shalom og salaam, som betyr fred (Gaylard 2005:324-25?).

88 Jeg tolker også dette sitatet som et frempek til innbruddet og voldtekten av Lucy.

89 Flere forskere har undersøkt dette. Et godt eksempel er Easton (2007).



er at flere geografiske steder har intertekstualitet i seg som kan kobles til Lord Byron. Etter at Lord Byron døde ble liket, mot hans vilje, fraktet tilbake til England. Der ble det lagt på utstilling i et hus i Great George Street (Lansdown 2012:14). Det blir leseren minnet på når David treffer på Soraya nettopp i St. George Street (D:6). Lord Byrons sitt fulle navn er Georg Gordon Byron, mens Melanie er fra byen George (D:12). Disse referansene kan være tilfeldige (noe det sjeldent er hos Coetzee), men når David Lurie senere avtaler et møte med sin ekskone på en kaffebar i Claremont (D:187), som deler navn med en tidligere kvinnelig elsker av Byron, Claire Claremont, finnes det grunnlag for å anta at disse geografiske referansene som forholder seg til Lord Byrons er spesielt valgt ut. Det ligger slik en polyfoni i de geografiske referansene i *Disgrace*. Romanen leker med en realistisk litterær tradisjon ved å gi nøyaktig beskrivelser av geografi, dyreracer, foreskrifter, samt hva ting koster. Slik later det til at leseren befinner seg i et mimetisk univers som forsøker å holde seg så tett som mulig opp mot virkelighetens Sør-Afrika. Detaljene ligner det som den franske filosofen og litteraturteoretikeren Roland Barthes (1915-1980) omtalte som virkelighetseffekten. Virkelighetseffekten var spesielt framtrødte i realismen og bestod av ulike objekter som bare var beskrevet for å representere virkeligheten. Slik legger *Disgrace* på en måte inn en realistisk feillesning av seg selv.

Romanens flertydighet, samt dens forsøk på å hele tiden vri lesningen inn i ulike litterære tradisjoner, er noe av det som karakteriserer den. Det er blitt gjort mange realistiske tolkninger av *Disgrace*, men, som vi skal se her, kan en tolkning med fokus på hypertekstualitet bringe frem noen helt nye nyanser.

## 6.2 Melanie

Den antikke myten om Philomela ligger latent i navnet til Melanie. *Melanie – Philomela*. Myten om Philomela har blitt fortalt av flere forfattere, men ett av de mest kjente eksemplene kommer fra den romerske kjærlighetsdikteren Ovid i hans *Metamorfoser*. Myten forteller historien om den trakiske kongen Tereus og hvordan han begjærte sin svigersøster Philomela. Myten forteller at Philomela prøvde å stritte i mot, men Tereus tok henne med makt. Etter voldtekten kuttet han av henne tungen, slik at hun ikke kunne fortelle søsteren, Procne, eller noen andre om det som hadde skjedd (Iddeng og Weng 2011:101). Denne myten har sterke

likhetstrekk med David Lurie sitt overgrep på Melanie.

Leseren holdes i spenning i *Disgrace* når den ikke får tilgang til Melanies synsvinkel. Fortelleteknisk holdes Melanie taus når den personorienterte fortelleren kun har fokaliseringsfokus på David. Melanie sin stemme blir skjult for leseren også når David Lurie velger å ikke lese Melanie sitt vitneutsagn under høringen (D:49).

David sin karakterisering av Melanie som en fugl har også intertekstuelle referanser til myten om Philomela. For til tross for Philomela sin stemmeløshet fant hun en metode for å fortelle søsteren om hva Tereus hadde gjort mot henne. Det gjorde hun ved å veve historien inn i et teppe. Myten forteller at Philomela og søsteren Procne siden omskapte seg til fugler og rømte. Det gjorde de etter å ha hevnet seg på Tereus ved å servere ham hans egen sønn, Ytis til middag (Iddeng og Weng 2011:101). David Lurie omtaler også Melanie som en fugl: «Despite himself, his heart goes out to her. Poor little bird he thinks, whom I have held against my breast!» (D:32). Og like etter: «*My little dove*, he would call her» (D:34). Myten sier at Philomela ble omskapt til en nattergal, mens søsteren Procne ble til en svale. Myten om Philomela og hennes voldtekt var et mye brukt motiv i romantikken: «Most of the poets of the time identified the nightingale with Philomela [...]» (Wu 2010:354, fotnote 9). Det ser man blant annet i Samuel Coleridges «The Nightingale; A Conversational Poem» (1798). Slik er leken med intertekstualitet tydelig til stede også i navnebruken.

### 6.2.1 Isaacs

Også Melanie sitt etternavn innehar hypertekstuelle elementer i seg. Isaacs spiller på den bibelske fortellingen om Abraham som er villig til å ofre sin førstefødte sønn, Isak, for Gud. Men til tross for at denne hypoteksten tilligger Melanies navn, referer den snarere til David Lurie som en slags Abraham som er villig til å ofre datteren Lucy, ved selv å være delaktig i voldtekt.

I Bibelen heter det at Gud grep inn idet Abraham skulle til å ofre sønnen Isak, og Abraham ofret et lam i stedet for å ofre sønnen<sup>90</sup>. Alsop kommenterer at Philomela blir sammenlignet med et lam hos Ovid, mens Tereus blir sammenlignet med en ulv (Alsop 2012:12). Ved å veve sammen to ulike hypertekster som spiller på offerets uskyldighet,

---

<sup>90</sup> Hypertekstualiteten i navnet Isaacs, som knyttes til ofringen av Isak, oppfordrer til en lesning av familien Isaacs som kristne, noe som senere skal vise seg å stemme (D:170).

oppfordrer hypertextene til en hard kritikk av David Lurie. Navnet Isaacs gir et ekko av den mytiske voldtekten som en slags offerhandling.

David omtaler også seg selv som en grå ulv (D:168). Slik antydes det at David står i en forbindelse med den mytiske Tereus. To store likheter mellom disse to er at begge brukte lyst som unnskyldning, og begge overgrepene kan sies å være lojalitetsbrudd. Tereus stod ansvarlig for svigerinnen Philomela, mens David, som professor, er ansvarlig for Melanie. Ved at David Lurie mot slutten av romanen omtaler seg selv som en ulv, som en Tereus, antydes det at protagonisten nå ser på «affæren» med Melanie som et lojalitetsbrudd fra hans side. Ved at det intertekstuelle referes til menn som har stått opp for retten til begjær, dannes det en nyansert kritikk av David Lurie som ikke er humoristisk ment, slik vi så at noen av de hypertextene som relaterer til Byron var.

### 6.2.2 Melanies litterære interesser

Flere forskere har lest David Lurie sin «lidenskap» for eksotiske kvinner som noe som henger igjen fra apartheids seksualpolitikk<sup>91</sup>. Man kan også finne støtte i de intertekstuelle referansene for å lese forholdet mellom Melanie og David Lurie i en afrikansk litteraturtradisjon, slik Tonje Vold (2010) har gjort. Karakteren Melanie Isaacs er opptatt av forfatterne Toni Morrison og Alice Walker. Både nobelprisvinner Toni Morrison (1931- ) og Alice Walker (1944- ) har skrevet skjønnlitterære verk og sakprosa om afrikanernes erfaringer i tiden som slaver, og tiden etter. Et viktig fellesstrekk for disse to amerikanske forfatterne er at de begge har skrevet mye om voldtekt. Blant annet starter Alice Walkers mest kjente roman, *The Colour Purple* (1982), med et incestuøs voldtektsforhold mellom far og datter. Blant Toni Morrison sine romaner kan debutromanen *The Bluest Eyes* (1970) og *Beloved* (1987) nevnes. Ved å referere til disse anerkjente forfatterne antydes det at *Disgrace* står i forbindelse med denne litteraturtradisjonen<sup>92</sup>. Slik settes Melanie inn i en afroamerikansk litteraturtradisjon, noe som gir henne en sterkere funksjon i romanen. Disse referansene kommer like før David sin «not quite rape» av Melanie. Den beleste leseren vil ha disse intertekstene i bakhodet de ulike gangene David utnytter Melanie. Man kan også lese et ekko

91 Det har Sheils (2007), Wang og Tang (2012) og Roy (2013) gjort.

92 Martha Cutter (2000) kommenterer at både *The Color Purple* og *The Bluest Eye* har tydelige referanser til den mytiske voldtekten av Philomela. Begge romaner forteller om incestuøse forhold, noe *Disgrace* muligens spiller på i beskrivelsene mellom David og Melanie.

til Toni Morrisons *Beloved* gjennom romanen i hvordan David gjentatte ganger omtaler seg selv og andre som spøkelser og ånder. Slik plasserer *Disgrace* seg selv inn i en postkolonial diskurs.

Med alle disse både mytiske og mer moderne hypotekstuelle foreleggene som handler om voldtekt, kan neppe hendelsene mellom Melanie og David tolkes som forføring, slik flere kritikere og forskere har gjort<sup>93</sup>. Slik kontrasteres den humoristiske lesningen av David Lurie som en dårlig byronsk forfører med Melanie Isaacs afroamerikanske litterære tradisjon med seksuelle overgrep mot kvinner.

### 6.3. Lucy

Ut i fra David sin lidenskap for William Wordsworth kan man anta at Lucy er oppkalt etter Lucy Grey i Wordsworths «Lucy poems»<sup>94</sup>. Denne intertekstuelle referansen har mange forskere kommentert<sup>95</sup>. Gerald Gaylard påpeker at det også er mulig at navnet Lucy er en intertekstuell referanse til John Donne (1572-1631) sitt dikt «A nocturnal upon St. Lucy day» (Gaylard 2007:326). Jeg leser det som mest sannsynlig at Lucy er oppkalt etter Wordsworths Lucy, både i forhold til innholdene i de ulike diktene, men også fordi David Lurie har en større affinitet til Wordsworth<sup>96</sup>. John Donne derimot, finnes det ingen hypertekster eller intertekster til i *Disgrace*.

Dersom man følger opp det intertekstuelle sporet i Lucy sitt navn, finner man flere likheter mellom Lucy Lurie og Wordsworths Lucy i *Disgrace*:

She dwelt among th' untrodden ways  
Beside the springs of Dove  
A maid whom there were none to praise  
And very few to love (Første vers i «Song», sitert Wu 2010:477)

---

93 Deriblant Elizabeth Lowry (1999) og Derek Attridge (2004).

94 «Lucydiktene» består av fem korte dikt der det lyriske jeg-et forteller om Lucy. Diktene ble skrevet i 1798 og ble utgitt i andreutgaven av *The Prelude* i 1800. Lucydiktene består av «Strange Fits of Passion I Have Known», «Song», «A Slumber Did My Spirit Seal», «Three Years She Grew in Sun and Shower» og «I travelled Among Unknown Men», som ble skrevet i 1801 (Wu 2010:476, fotnote 1 og 522) .

95 Deriblant Lamb (2001), Beard (2007), Coleman (2009) og Franssen (2010).

96 At Wordsworth er viktig for David sin selvforståelse kommer blant annet frem ved at David skaper en Wordsworthsk epitet til sitt eget navn.

Dette er Wordsworth beskrivelse av bostedet og situasjonen til Lucy Grey. Lucy Lurie bor på en gård som ligger langt fra folk. På den måten befinner Lucy seg også på «th` untrodden ways». Bruker man den gamle engelske betydningen av ordet «maid», en kvinne som ikke har giftet seg, sammenfaller dette med Lucy Lurie sin situasjon. Slik fremstår verset fra Wordsworth som en slags mal for skapelsen av karakteren Lucy i *Disgrace*. Wordsworth sin Lucy har få til å sette pris på seg. Det har også Lucy Lurie når hennes eneste nabo er «penny-pincheren» Petrus, som har to egne familier å ta vare (D:124). Familien hennes bor langt unna, og Lucy sin ensomhet på gården er viktig<sup>97</sup>. Her er en strofe til fra Wordsworth:

And now we reached the orchard-plot,

And as we climbed the hill,

Towards the roof of Lucy`s cot

The moon descended still (Fjerde vers av «Strange Fits of Passion I Have Known», sitert i Wu 2010:477).

Man kan anta at Lucy sin gård er løselig konstruert etter Lucydiktene. I slutten av romanen ser vi at David går *opp* mot huset hennes, mens han ser på at hun jobber i blomsterbedene (D:216).

Det er mulig å gjøre en wordsworthsk lesning av Lucy: «In the old days, cattle and maize. Today, dogs and daffodills» (D:62). Disse ordene minner den beleste leseren på Wordsworths dikt «I Wandered Lonely As A Cloud» (1807), som også er kjent under navnet «Daffodils». Slik oppfordrer romanen til en lesning av Lucy som er i tråd med Wordsworth sin naturpoesi. Når David hevder at Lucy driver med hunder og påskeliljer, romantiserer han hennes levesett. Dermed romantiserer han også livet på landet, noe som antyder at David Lurie ikke har noe godt grep om den tiden han lever i. Ved å gi et inntrykk av at David er virkelighetsfjern skapes det humor på protagonistens vegne.

Lucy beskrives som mer jordnær enn David: «She lives closer to the ground than you. Than either of us» (D:210). Det er Bev Shaw, Lucys venninne, som sier dette. Lucy lever av det hun lager og fremstilles som en praktiker i motsetning til romantikeren David Lurie. Lucy

---

97 Moren bor i Holland, mens far David bor i Cape Town.

og David fremstår som motsetninger på flere områder. Gjennom romanen blir det tydelig at de er barn av ulike generasjoner. David beskriver Lucy som en barfotet «throwback» (D: 59 og 61). Dette motsies av Petrus som hevder at Lucy er en «[...] forward-looking lady, not backward-looking» (D:136). I løpet av romanen blir David sin beskrivelse av Lucy mer og mer gjeldene for ham selv. Det er snarere David som portretteres som en «throwback», en som ikke har hengt med i svingene og ikke har tilpasset seg de omveltende forandringene Sør-Afrika har gjennomgått. Derfor kan David sine litterære interesser, vestlig høykultur, tolkes paradisk, noe som skaper humor og gir leseren distanse til å reflektere over protagonistens verdenssyn.

David trives, i likhet med Byron, i byen. Wordsworth er derimot kjent for sin kjærlighet til landet og spesielt «The Lake District». Dette gjenspeiles i karakteren Lucy. Hun bestemte seg for å bli værende på gården når de hun bodde med reiste videre: «She had fallen in love with the place she said; she wanted to farm it properly. He helped her buy it» (D:60). Lucy hører hjemme på landet, derfor er det ikke noe alternativ for henne å reise fra gården, uavhengig av situasjon. Lucy har *valgt* Sør-Afrika, og hun har *valgt* «the Eastern Cape». I kontrast til dette har David søkt til Europa og han har for en tid bodd i Italia. David er selv forundret over hvor forskjellige han og datteren er: «Curious that he and his mother, cityfolk, intellectuals, should have produced this throwback, this sturdy young settler. But perhaps it was not they who produced her: perhaps history had the larger share» (D:61).

De to romantiske poetene David og Lucy knyttes til var svært ulike og hadde liten tiltro til hverandres måte å skrive poesi på. Spesielt var Byron sterkt kritisk til Wordsworth som fordret en mer fri, filosofisk stil i lyrikken, mens Byron ville holde på den augustinske rimformen i tradisjon etter Pope, Dryden og Swift (Wu 2010:838). *Disgrace* tar på sett og vis opp i seg denne kampen. Lucy fordrer et nytt levesett i likhet med Wordsworth som hadde tro på en friere stil i lyrikken. David utviser liten forståelse for, og er i stor grad svært dømmende mot Lucy. Slik brukes de to romantiske poetene til å forsterke generasjonsforskjellen mellom de to.

### 6.3.1 Lucretia

Voldtekten av den «hvite» Lucy forekommer midt i romanen, og fungerer som en inversjon av

voldtekten av den «mørke» Melanie. I *Disgrace* er det veldig store likheter mellom Lucy Lurie og den mytiske Lucretia, som er opphav til en av de mest kjente voldtekstmytene. *Antikk Leksikon* beskriver henne slik: «Lucretia [var en] fornem romersk dame, gift med L. Tarquinius Collatinus. Etter sagnet ble hun voldtatt av Sextus Tarquinius [...], og tok derfor sitt eget liv. Dette skal ha vært årsak til at kongen ble fordrevet fra Roma og kongedømmet styrtet i 510 f.kr» (2001:159). Denne myten har siden blitt mye brukt, både i kunst og litteratur. Deriblant av Shakespeare i hans episke dikt «The Rape of Lucrece» (1594).

Både hendelsene rundt voldtekten, samt Lucy sitt navn, har store likheter med Lucretia. Lucretia fremstilles som en kysk dame, i likhet med Lucy som mener at menneskene kunne greid seg fint uten begjær (D:90). David kobler også Lucy til Lucretia når han hevder at voldtektsmennene var ute etter «the lady of the house» (D:109). I motsetning til Lucretia velger Lucy å ikke fortelle om voldtekten: «David, when people ask, would you mind keeping to your own story, to what happened to you?», «You tell what happened to you, I tell what happened to me [...]» (D:99). På en måte kan man si at Lucy ikke oppfyller «navnets skjebne» siden Lucretia valgte å fortelle faren og ektemannen om voldtekten. Etter det begikk hun selvmord med kniv. *Disgrace* minner leseren på dette gjentatte ganger, for frekvensen av referanser til Lucretia sin voldtekt er svært høy. Spesielt er referanser til hvordan hun håndterte situasjonen framtrede: «We should have just kept quiet and waited for the next attack. Or cut our own throats» (D:133). Romanen viser også til myten om Lucretia når Lucy sammenstiller voldtekt med mord:

Hatred . . . When it comes to men and sex, David, nothing surprises me any more. Maybe, for men, hating the woman makes sex more exciting. You are a man, you ought to know. When you have sex with someone strange, when you trap her, hold her down, get her under you, put all your weight on her - isn't it a bit like killing? Pushing the knife in; exciting afterwards, leaving the body behind covered in blood - doesn't it feel like murder, like getting away with murder? (D:158).

Etter at Lucretia tok sitt eget liv ble det skapt demokrati i Roma (Iddeng og Wenn 2011:169). Lucretia sin håndtering av denne vanskelige situasjonen har siden fått stor berømmelse: «[Mieke] Bal asserts that Lucretia is undoubtedly the «heroine of rape» celebrated through Western Culture» (Vold 2010:125). Lucy går ikke i Lucretia sine fotspor, hun velger ikke

selvmord. Karakteren Lucy kan snarere leses om en jordnær jente som lever i en verden der voldtekt er et stort problem. Hooper (2010) kommenter hvilket omfattende problem voldtekt er i Sør-Afrika; hver 3 kvinne opplever å bli voldtatt, hvorav de fleste kan karakteriseres som «svarte» (Hooper i Bradshaw og Neill 2010:145). Voldtektstatistikker viser at det skjer en voldtekt hvert 23 sekund i Sør-Afrika (ibid). Slik kan voldtekten av Lucy tolkes som en av mange voldtekter i romanen som beskriver sexismen i samfunnet. I kontrast til Lucretia er ikke Lucy opptatt av å håndtere situasjonen på en heroisk måte, hun forsøker bare å leve videre.

Voldtektene blir stående som et grelt eksempel på hva som skjer med jenter i romanens Sør-Afrika: «It happens every day, every hour, ever minute, he tells himself, in every quarter of the country» (D:98). At den høye forekomsten av voldtekt er viktig poengteres av de mange referansene til at det skjer «hver dag, hvert minutt» (D:94) og at det forekommer «[...] in this time, in this place» (D:141). Slik tematiserer *Disgrace* et stort samfunnsproblem i Sør-Afrika. Mange har lest Lucy som en representasjon, og ikke som en individuell karakter. På den måten brukes Lucy bare til å fremstille det samfunnsproblemet voldtekt er i Sør-Afrika. Men dette er en lesning romanen forsøker å stå i mot:

You behave as if everything I do is part of the story of your life. You are the main character, I am a minor character who doesn't make an appearance until halfway through. Well, contrary to what you think, people are not divided into major and minor. I am not minor» (D:198)

Her hindrer romanen at karakteren Lucy ikke skal bli lest i overført betydning. Hun er et individ i sin egen rett. Slik forsøker *Disgrace* å hindre leseren fra å trekke en enkel slutning ut fra Lucy sin voldtekt.

Selv om Lucy på flere måter skiller seg fra Lucretia, så alluderer *Disgrace* til resultatet av Lucretia sin voldtekt; nemlig skapelsen av demokrati i Roma. En forening av ulike folkegrupper kan være en mulig tolkning her når at det viser seg at Lucy er med barn etter voldtekten. På den måten kan en forening av «hvite» afrikaanere (Lucy) og «svarte» afrikanere (voldtektstrioen) bli mulig. Spesielt har hennes valg om å beholde barnet blitt lest som nasjonsbygging.



## 6.4 Kong David

Ved å kalle protagonisten for David skapes det et bånd mellom karakteren David Lurie og den historiske Kong David. Påkallelsen av en konge i relasjon til David Lurie ser ut til å passe hans individualistiske verdenssyn, noe Vold også hevder: «Naming his protagonist David, Coetzee evokes the memory of King David, a man who is incapable of controlling his own desire, and unwilling to take responsibility» (Vold 2010:123). Dette er en god beskrivelse av protagonisten, slik han fremtrer i den første delen av romanen. Kong David er også kjent for å ta det han vil ha. Et godt eksempel på det er historien om hvordan han tok/forførte Urias kone, Bathseba. Dette har store likheter med hvordan David Lurie både tar og forsøker å forføre Melanie. Med en intertekstuell kobling til nettopp Kong David foregripes også voldtekten av Lucy. Kong David sin datter ble også voldtatt (Vold 2010:123). Slik fremstår interteksten i David sitt navn som noe som vrir teksten i en seriøs retning.

Den intertekstuelle koblingen mellom David Lurie og Kong David antydes når David tenker på Melanie og søsteren Desiree: «The two of them in the same bed: an experience fit for a king» (D:164). Utover i romanen blir fortelleren stadig mindre dømmende mot David. Slik kan de intertekstuelle referansene bli vanskeligere å tolke. Fortelleren distanserer seg ikke ifra David når han omtaler det som en kongelig opplevelse å ha to unge «fargede» søstre i samme seng. Det forskere ikke har merket seg er at referansen til Kong David også kan tolkes ironisk. Karakteren David har svært få kongelige trekk, og påkallelsen av en konge i hans forskjønnelse av begjæret etter unge jenter har parodiske elementer.

### 6.4.1 Voldtekt og språk

En alvorlig konsekvens av at David har affinitet til historiske berømtheter som Kong David og Lord Byron er at han blir i stand til å gradere voldtekt: «Among the legions of contesses and kitchenmaids Byron pushed himself into there were no doubt those who *called it rape*» (D:160, min utheving). Ved å gi voldtekt et annet navn kan David, med sitt etymologiske fokus, unngå å se på det som en voldtekt. På denne måten er han i stand til å gradere sitt eget samleie med Melanie som ufrivillig sex i stedet for å omtale det som en voldtekt: «Not rape, not quite that, but undesired nevertheless, undesired to the core» (D:25). Denne språklige vridningen er muliggjort av at protagonisten bare tar sin egen opplevelse i betraktning. Når

David reflekter rundt hva voldtekt er, er fortelleren usedvanlig lite tilstedeværende. Dermed får protagonistens syn stå for seg. Slik blir det opp til leseren å dømme David sin dekonstruering av voldtekt til å handle om språk.

Det at fortelleren ikke griper inn og dømmer, parodierer eller distanserer seg ifra David, har blitt tolket som at romanen legitimerer David sitt syn. Jeg leser dette som et av de grepene romanen gjør for å invitere til en større leseaktivitet: «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 off and do some raping and pillaging. Or kick a cat» (D:73). Det at David tar lett på høringen og hendelsene med Melanie er ment å provosere. På den måten impliserer romanen på en ironisk måte at voldtekt *ikke* er noe man kan ta lett på. Slik mener jeg at de som har tolket *Disgrace* som en roman som legitimerer seksualisert vold ikke har sett bruken av ironi i fortelleteknikk og navngiving.

Alle intertekstene, de språklige vridningene og de parede voldtektene kan tolkes som et forsøk på å problematisere voldtekt. Det skjer blant annet når David reflekterer over voldtekt i forhold til datteren: «No wonder they are so vehement against rape, she and Helen» (D:105). Å beskrive Lucy og Helen som motstandere av voldtekt, er ironisk. Finnes det noen voldtektsoffer som er *for* voldtekt?

### **6.5 Oppsummerende kommentar: høy frekvens av voldtekt**

Frekvensen av voldtekt og referanser til voldtekt er høy i *Disgrace*. Protagonist David Lurie, som er den som har synsvinkelen, opplever å være på begge sider av en voldtekt. Slik får leseren innsyn i en «mild» voldtekt som blir sensuelt beskrevet, for siden å oppleve, med David, hvordan det er å stå passiv på utsiden, uten midler til å stoppe en grov gjengvoldtekt. *Disgrace* tar for seg erfaringene av å leve i et land enormt høye voldtektstatistikker. Som vi har sett tematiserer *Disgrace* voldtekt av «fargede» kvinner, den portretterer voldtekt utført av «autoriteter», og den fremviser «svartes» voldtekt av «hvite» kvinner og hvordan det virker på deres familie.

Romanen stiller også spørsmål til såkalt «korrektiv» voldtekt: «Raping a lesbian worse than raping a virgin: more of a blow. Did they now what they were up to, those men? Had the

word got around?» (D:105). Her lurer David på om det er kjent at Lucy er lesbisk. En korrektiv voldtekt er voldtekt av homofile som et forsøk på å endre deres seksualitet etter en heteronormativ seksualitet. Både denne formen for voldtekt samt voldtekt av barn er et stort problem i Sør-Afrika. Det har alvorlige konsekvenser som uønsket graviditet og hiv/aids. Ved at Lucy velger å beholde barnet setter *Disgrace* et søkelys på hvor mange barn som trolig blir født som en konsekvens av voldtekt i Sør-Afrika. Intertekstuelle henspillinger i navn, som Pollux og Helen stiller også spørsmål til barn født på grunnlag av voldtekt.

Pollux og Helen er mytiske navn<sup>98</sup>. De ble begge unnfanget etter at Zeus forførte eller voldtok Dronningen av Sparta, Leda, i form av en svane (Iddeng og Weng 2011:154). Den mytiske Pollux er også kjent for å ha voldtatt, noe *Disgrace* sin Pollux også gjør<sup>99</sup>. I typisk David-stil reflekter han over hva voldtekt er ved å referere til kunst, til maleriet «The Rape of the Sabine Women» (D:160). Coleman (2007) kommenterer at romerne bortførte «the Sabine Women» fordi fedrene deres forbød ekteskap mellom rasene. Kvinnene ble værende hos de nye ektemennene som fredsbevarere mellom de to sidene (Coleman 2007:608). Slik setter intertekstuelle referansene et fokus på forholdet mellom ulike «raser». Det er viktig å merke seg at hypertekster og intertekster opptrer spesielt hyppig når temaet er voldtekt. Det gjør det ekstra utfordrende for leseren å lese og tolke voldtektene med tekster og intertekster som peker i ulike retninger. Det viktige er at settes stor fokus på nettopp lesing og tolkning, som fremstår som selvreferensielt.

Mange av de hypertekstuelle referansene relaterer til voldtekt av døtre. Med referanser til Pollux, *Rigoletto*, Kong David, «The Rape of the Sabine Women», Philomela og Lucretia kan hypertekstene og intertekstene antyde at det er nettopp dette David blir straffet og kritisert for; voldtekten av en annens datter.

Med den høye frekvensen av hypertekstualitet og intertekstualitet er det tydelig at voldtekt er en viktig tematikk i *Disgrace*. De mange intertekstuelle referansene til voldtekt er verken komiske eller parodiske, men seriøse. Det foregår da en kritikk av protagonisten på et intertekstuell nivå, og uten å ta dette i betraktning vil mange av romanens nyanseringer av

---

98 Navngivningen gir flere hint om at romanen kan tolkes ironisk. Spesielt er dette tydelig i navnet til Lucy sin tidligere samboer, Helen. Sammen med de mange mytiske referansene henspiller dette navnet på den mytiske skjønnheten Helen fra Troja. *Disgrace* sin Helen er derimot overvektig og har dårlig hud.

99 Pollux, viser det seg, er i slekt med Petrus sin kone. Han er den yngste av mennene som voldtar Lucy. Se Franssen (2010) for en grundig diskusjon av bruken av navnet Pollux i *Disgrace*.

David gå tapt. Det spesielle med disse referansene er at den typiske postmoderne leken med litteratur har fått en større tyngde enn den gjerne har hos andre postmoderne forfattere. Referansene vrir lesningen over i andre stemningsregister, og den komiske lettheten som var til stede i de delene som handlet om Cape Town, er borte til fordel for en historisk politisk ladd situasjon på «the Eastern Cape».

## Kapittel 7

### Utviklingen av David Lurie

«So much for the poets, so much for the dead masters. Who have not, he must say, guided him well. *Aliter*, to whom he has not listened well» (D:179)

Dette kapitlet skal særlig omhandle David Lurie sin etiske endring. Jeg vil undersøke karakterens personlige forandring ved å knytte den opp til hvordan han bruker litteratur i siste fjerdedel av romanen. Jeg vil spesielt fokusere på læring, språk og lesing gjennom dette kapitlet.

Sentrale elementer for å undersøke David sin forandring er hans forhold til Lucy, til Bev Shaw og de dødsdømte dyrene. Etter det skal vi se på om det er noen endringer i hvordan David på dette tidspunktet forholder seg til Lord Byron. Her vil operaen han forsøker å komponere bli en viktig ingrediens.

Forholdet mellom forteller og protagonist fikk et spesielt fokus i kapittel 4. Her vil jeg gjenoppta denne tråden, for å se om endringene som finner sted i karakteren gjenspeiles i fortelleteknikken. Dessuten vil jeg en siste gang studere hvilke forfattere som opptrer i *Disgrace*, og undersøke merbetydningene av disse valgene.

#### 7.1 Lucy som motperspektiv

Lucy er den karakteren som får mest sympati i *Disgrace*, både av fortelleren og protagonisten, og sannsynligvis også av leseren. I begynnelsen av romanen ble David sin forståelsehorisont gjengitt relativt fritt. Han ble bare vurdert med små og subtile kommentarer fra den anonyme fortelleren. Etter skiftet av topos derimot, går protagonisten i en hard skole hos datteren Lucy. Der fortelleren forsiktig distanserte seg fra sin egen protagonisten, slik vi så i kapitlet om fortelleteknikk, er Lucy mye mer direkte med ham: «Stop calling it *the farm*, David. This is not a farm, it's just a piece of land where I grow things [...]» (D:200). Slik antyder Lucy at romantiske eller sentimentale ideer ikke hører hjemme på landet. Hun ser ikke poenget med å forskjønne virkeligheten med romantisierende eufemismer. David sin filosofiske språkstil blir også kritisert: «It was never safe, and it's not an idea, good or bad. I'm not going back for the sake of an idea. I am just going back» (D:105). For henne handler ikke livet om filosofiske

ideer; Lucy har en praktisk tilnærming til livet og derfor har hun også et mer pragmatisk språk. Hun blir slik en klar motsetning til faren David som med sitt akademiske språk og sin tilheng til en romantiske tenkemåte, holder en distanse til virkeligheten.

En viktig passasje er når Lucy stiller spørsmål til Davids vane med å sammenligne situasjoner fra livet med hendelser fra litteraturen: «Why do you quote that to me?» (D:70), spør hun når David siterer William Blake. Her kan man si at Lucy får en funksjon som ligner fortelleren, nemlig evnen til å stille spørsmål ved David sin hang til å forskjønne virkeligheten ved å sitere sine litterære forbilder. På denne måten stiller romanen selv spørsmål ved all litteraturen den tar opp i seg. Samtidig kan dette fungere som et hint til leseren om å tenke over *grunnen* til at den nevnte forfatteren påkalles.

### 7.1.1 «Hvite» ytterpunkter

Lucy og David kan på ett plan tolkes som ulike «svar» på det å leve som «hvit» i Sør-Afrika. Og det er nettopp denne rasismen mot «hvite», som beskrives som noe nytt, som har vært den mest kritiserte tematikken i *Disgrace*. David mener selv at han har gått videre fra apartheid. Han hevder hardnakket at det ikke finnes noen rasistiske overtoner i forholdet mellom ham og den yngre, fargede studenten. Likevel sitter mye av tankesettet fra apartheidtiden igjen i David. Det kommer spesielt til syne etter innbruddet på gården, og blir mer og mer fremtredende etterhvert som David finner ut at Petrus kjenner Pollux: «Phrases that all his life he has avoided seem suddenly just and right: *Teach him a lesson, Show him his place*» (D:206), «In the olden days we had a word for people like him. Deficient. Mentally deficient. Morally deficient. He should be in an institution» (D:208). Med disse utsagnene er det liten tvil om at David har mye av apartheids politikk og retorikk lagret i seg<sup>100</sup>.

Lucy blir den direkte motpolen til David, da hun anstrenger seg for å skape et samfunn der mennesker ikke har rasistiske fordommer mot hverandre. Dette gjør hun ved å velge å ikke ta del i fordommene, for eksempel når hun velger å sette hundene i burene sine når de tre voldtektsmennene kommer til gården: «A brave gesture, he thinks to himself; but is it wise?» (D:92). Lucy viser respekt for Petrus og hans tradisjoner. Hun har forståelse for hvor stor seier

---

100 Rasismen i *Disgrace* har vært mye diskutert. Atwell (2002) argumenterer for at romanen ikke er rasistisk, slik vi så i resepsjonen, mens Coleman (2009) bruker darwinisme for å undersøke rasisme i *Disgrace*. Wang og Tang (2012) gir et godt overblikk over stereotypene David siterer fra apartheidtiden.

det er for ham å få et «Land Affair Grant», og tenker mer på det enn på seg selv når hun oppdager at Pollux er en av gjestene på festen til Petrus (D:131). Det står i sterk kontrast til hvordan David reagerer. Han drar tilbake til festen for å vise at han fortsatt er der, at han ikke har blitt skremt vekk (D:135). Lucy aksepterer ingen former for rasisme. Hun vil ikke være deltagende i handlinger som legitimerer rasisme, og avstår fra å lytte til diskriminerende utsagn: «That is reckless talk, David. If you want to think like that, please keep it to yourself» (D:208). Det er viktig at det settes fokus på språk og retorikk, for der David fortsatt bruker stereotypier fra apartheittiden, jobber Lucy aktivt for å få slutt på en retorikk basert på makt og avmakt<sup>101</sup>. Blant annet nekter Lucy å bruke ordet «boy», som under apartheid ble brukt om slavegutter. Hun er også veldig nøye på å ikke omtale Petrus i termer som antyder at han har en rolle som er underordnet henne (D:62, 114). Den største anti-rasistiske handlingen Lucy utfører er valget om å føde barnet til en av de «svarte» voldtektsmennene.

Man kan si at *Disgrace* tematiserer en verden hvor rasisme slår tilbake på de tidligere «mestrene». I likhet med hvordan apartheid diskriminerte alle «svarte» og alle «fargede», antydes det en ny rasistisk fordømmelse av alle «hvite» i *Disgrace*. Lucy blir regnet som «hvit», og på grunnlag av det, som en som har vært delaktig i stygg forhåndsdømming og undertrykking. Dette til tross for at Lucy som individ aldri har vært en del av den rasistiske politikken i Sør-Afrika. På denne måten skjer det en subversjon, der det nå er de «svarte» som setter de «hvite» i bås. Ved å gjøre Lucy til offer, i stedet for David, viser *Disgrace* frem samfunnets sexisme og urettferdigheten og blindheten i alle former for rasisme.

### 7.1.2 Lesing og forståelse

Et viktig element i forholdet mellom David og Lucy er at det å lese tematiseres: «From the day his daughter was born he has felt for her nothing but the most spontaneous, must unstinting love. Impossible she has been unaware of it. Has it been too much, that love? Has she found it a burden? Has it pressed down on her? *Has she given it a darker reading?*» (D:76, min utheving). I denne passasjen «leser» David Lucy sine følelser som om de var litteratur. Han spør seg selv om det er mulig at Lucy har lest hans kjærlighet til henne i incestuøse termer. Slik feiltolker David henne, da det ikke er Lucy som leser situasjoner og mennesker som om

---

<sup>101</sup> Marais (2001) kommenterer også dette aspektet ved Lucy, slik vi så i resepsjonen.

de er litteratur, det er David<sup>102</sup>. Lucy avslører og blåser opp denne tendensen når hun bruker David sitt språk for å forklare ham sin situasjon; hun er ikke en bi-person i hans liv (D:198). Slik antydes det at David må slutte å lese for å få forståelse for andre.

Lucy og David sine måter å forstå på fremstår som veldig ulike. Lucy sier at David må anstrenge seg for å forstå («make an effort to see» D:112). David selv mener derimot at forståelse og innsikt er noe som kommer eller ikke kommer: «[...] in my experience poetry speaks to you either at first sight or not at all. A flash of revelation and a flash of response. Like lightning» (D:13). Og det er først når David blir tvunget til å prøve Lucy sin måte for forståelse, at han oppnår innsikt. Det er også gjennom *forsøket* på å forstå at han blir i stand til å skape en sannere Teresa, noe vi skal se mer på senere. På en abstrakt måte later det til at protagonisten innser at det er arbeid som må til for å skape forståelse, og ikke bare lesing. Det er nettopp en «romantisk avlæring» som må til for at David kan forstå verden og seg selv bedre.

I David og Lucy sine litterære interesser ligger det hint om deres innbyrdes ulikhet, men det ligger også hypertekstuelle spor i de interessene, som antyder at Lucy kan være den som bringer faren ned på jorden igjen. David sine interesser er, som vi har sett, opera og romantisk poesi. Lucy derimot leser *The Mystery of Edwin Drood* av engelskmannen Charles Dickens (1812-1870)<sup>103</sup>. Enkelt sagt kan man si at Dickens romaner setter søkelys på sosiale problemer i samtidens England. Å påkalle Dickens som den forfatteren Lucy *velger* å lese, står i stil med hennes opptatthet av den sosiale situasjonen i Sør-Afrika. Ved å lese Dickens kan Lucy få et perspektiv til å tenke over Sør-Afrikas problemer. Slik kan referansen til Dickens forfatterskap tolkes som at Lucy bruker litteratur på en god måte, for å få bedre forståelse for de omveltningene Sør-Afrika går gjennom.

David, på sin side, leser litteratur som kun gjør det mulig for ham å tenke på seg selv. På den måten kan man si at David ikke bruker litteratur på en like god måte som Lucy gjør. Det blir spesielt ironisk når David tidligere har vært litteraturprofessor. Det ingen forskere har merket seg er at *Disgrace*, ved å tilegne Lucy Charles Dickens og David Lord Byron, legger inn hypertekstuelle og intertekstuelle hint om at Lucy kan fungere som et perspektiv for å se

---

102 Et eksempel er når David spekulerer på om Petrus spilte en rolle i voldtekten av Lucy: «The worst, the darkest reading would be that Petrus engaged three strange men to teach Lucy a lesson [...]» (D:118).

103 Romanen ble utgitt uferdig etter Charles Dickens død i 1870.



kritisk på David, slik Dickens parodierte Byron<sup>104</sup>. Dette stemmer godt overens med at det er Lucy, med sitt kritiske, dickenske blikk, som er den som avslører David sine litterære grep. Et grep Lucy konfronterer David med er hans tidligere bruk av ironi: «[...] can we have some relief from that terrible irony of yours?» [...] «For years you used it against me when I was a child, to mortify me. You can't have forgotten» (D:200). Dette med ironi er noe David avlæres mot slutten av romanen.

## 7.2 En byronsk forandring

Etter hvert som historien utfolder seg på «the Eastern Cape» blir humøret til David Lurie stadig mer mismodig. Han kommer ingen vei med operalibrettoen, og etter innbruddet på gården jakter han ikke lenger etter unge jenter. I typisk David-stil beskriver han følelsene sine som «The end of roving» (D:120). Det er en intertekstuell referanse til Lord Byrons dikt «So We'll Go No More A Roving» (utgitt posthumt i 1830). Enkelt sagt beskriver diktet en lett sørgmodig følelse, en følelse av at noe i livet har forandret seg. Her er vers nummer to<sup>105</sup>:

For the sword outwears its sheath,  
And the soul wears out the breast,  
And the heart must pause to breathe,  
And love itself have rest.

Dette verset beskriver følelser av å ha vokst i fra noe. Protagonisten lever ikke lenger et liv som handler om «the problem of sex», slik jeg beskrev det i kapittel 4. Som karakter beveger David seg lenger og lenger vekk i fra den skjortejegeren han tidligere var. Det som er spesielt med denne referansen, som kommer fra protagonisten, er at den kan tolkes som en genuin referanse. David bruker nå Lord Byron sine utgivelser til å reflektere over sin egen situasjon, i stedet for å bruke litteraturen til å sjekke opp jenter eller forskjønne virkeligheten<sup>106</sup>. «Though

104 Lansdown kommenterer at Charles Dickens parodierte Byrons typiske karakterer, som han beskriver som «[...] a figure of gloom, introspection and romantiv affliction [...]» (2012:48). Det vises best i karakterene Dick Swiveller i *The Old Curiosity Shop* (1841) og William Guppy i *Bleak House* (1853) hevder Lansdown (2012:49)

105 «So We'll go no More a Roving» består totalt av tre vers. Diktet er lastet ned fra Poetry Foundation: <http://www.poetryfoundation.org/poem/173101>

106 Den største motsetningen til denne referansen er når David påkalte Emilè Zola når han reflekterte over hvordan Melanie sin anmeldelse av ham foregikk (D:40). Da siterte han Zolas forsvarsbrev, *J'accuse* (1898),

the heart be still as loving and the moon be still as bright. Who would have thought it would come to an end so soon and so suddenly: the roving, the loving!» (D:120). Dette kan tolkes som at protagonisten innser at hans dager som Don Juan er over. Her er siste verset av Byron sitt dikt:

Though the night was made for loving,  
And the day returns too soon,  
Yet we'll go no more a roving  
By the light of the moon.

Det tredje og siste verset av «We'll Go No More a Roving» beskriver følelsen av at verden virker som den samme, men det er ikke lenger mulig for det lyriske jeg-et å se på verden på samme måte som tidligere<sup>107</sup>. Disse verselinjene fungerer som en god beskrivelse på David sin forandring. Etter de rystende opplevelsene med Lucy, er det trolig at «the rights of desire» (D:89) ikke forekommer som like viktig for protagonisten, etter at han har sett de fæle konsekvensene nettopp begjær kan ha. Ved å referere til et dikt som beskriver David sin emosjonelle stemning på en god måte, later det til at David Lurie begynner å bli mer kritisk til det han siterer.

### **7.2.1 Operaen - «A meditation of love between the sexes»**

Et godt eksempel på protagonistens forandring er hvordan innholdet i operaen endres ettersom David forandrer seg. Han trodde tidligere at kjærlighet og død ville bli den overordnede tematikken i kammeroperaen sin (D:180). Men operaen engasjerer ham ikke lenger: «There is something misconceived about it, something that does not come from the heart» (D:181). Redningen for David sitt kunstneriske prosjekt blir å forandre Teresa fra en vakker Melanie-lignende 19-åring til en voksen Teresa.

---

som ble skrevet for å hjelpe den uskyldig dømte offiseren Dreyfuss. Etter brevet ble saken gjenopptatt, og den jødiske offiseren ble frikjent. Det viktige å merke seg her er forskjelligheten på denne referansen til Zola, der protagonisten forsøker å heve sin anklage om seksuell trakassering til å bli noe mer heroisk og hevde sin uskyld, og hvordan han etter hvert bruker referanser som passer bedre til hans situasjon.

107 At dette diktet er en viktig intertekst for å kunne tolke David sin forandring er tydelig når protagonisten igjen påkaller dette diktet etter at det har vært innbrudd i huset hans i Cape Town. Det beskriver han som «the end of roaming» (D:175).

Funksjonen operaen har i *Disgrace*, har blitt diskutert av flere forskere<sup>108</sup>. Jeg vil derfor ikke analysere den i detalj, og heller fokusere på protagonistens forsøk på å skape noe sant, noe ekte. Dette står i stor kontrast til den David som tidligere ikke hadde noen kvaler med å stjele innhold og melodier fra sine litterære «mestere» (D:63). I komponeringen av operaen utviser David en større forståelse og respekt for litteratur. I stedet for å ta bruke de originale ideene sine, så *lytter* David nå til karakterene. Det fører til at han endrer sine ambisjoner etter hva som passer til karakterene. Slik gir han slipp på den egoistiske siden av seg selv, og lar seg bli påvirket utenfra.

Operaen er et godt eksempel på hvordan David sitt kvinnesyn har endret seg. «Lucy`s intuition is right after all: he does understand; he can, if he concentrates, if he looses himself, be there, be the men, inhabit them, fill them with the ghost of himself. The question is, does he have it in him to be the woman?» (D:160). Gjennom operaen prøver David aktivt å få en bedre forståelse for kvinner: Det er først når han forener samtlige kvinner i romanuniverset i karakteren Teresa, at han ser ut til å bli mer ydmyk og blir i stand til å skape noe sant. Den nye Teresa, slik David omtaler henne, gir et ekko til Lucy, Bev og Mrs. Isaacs. Den nye Teresa beskrives som en «dumpy little widow,» (D:181) i lignende termer som han tidligere brukte på å beskrive Bev Shaw, Lucy sin venninne (D:72 og 79). «The passage of time has not treated Teresa kindly. With her heavy bust, her stocky trunk, her abbreviated legs, she looks more like a peasant, a *contadina*, than an aristocrat» (D:181)<sup>109</sup>. Det viser seg at den unge, eksotiske Teresa ikke har nok substans for David. Hemmelig flørting og heftige forførelser engasjerer ikke David sitt hjerte slik det er nå (D:181). David er med andre ord klar over at han har forandret seg. Bevegelsen som skjer med Teresa i operaen kan sies å reflektere Lucy. På samme måte som Lucy hevdet at hun ikke var en biperson i David sitt liv, settes nå Teresa foran Lord Byron i operaen, slik at hun blir den nye hovedpersonen.

David bringer Byron sin uekte datter, Allegra, inn i operaen (D:186). I dette tilfellet velger David den datteren Lord Byron skulle ha hatt det nærmeste forholdet til. Det reflekterer

---

108 Derek Attridge (2003) mener at Coetzee stiller opp artistisk skapelse og dyreempati som to veier ut av problemene den nye tiden byr på. Sheils (2007) tolker David sitt valg av innhold for operaen som at han vender seg mot fortiden, i stedet for å delta i romanens nåtid. Samolsky (2009) ser på etiske relasjoner mellom dyr, sørging og kunst i *Disgrace*.

109 Det gir gjenklang til Lucy: «Her hips and breasts are now (he searches for the best word) ample» (D:59). Men også til Bev som beskriver slik: «Sturdy, almost waistless, like a squat little tub» (D:149). Men også til Mrs. Isaacs: «Mrs. Isaacs is a short woman, growing dumpy in middle age, with bowed legs [...]» (D:169).

viktigheten av å være far, for David sitt selvverd i andre halvdel av romanen dreier seg i stor grad rundt det at han er Lucy sin far: «I am Lucy's father» (D:119). I operaen roper Allegra etter faren sin: «Why have you left me?» (D:186). Men Byron kommer ikke for å hente datteren. Det kan tolkes som et ekko av David sin dårlige samvittighet, en bearbeidelse av hans sorg over at han var ikke i stand til å hjelpe Lucy når hun trengte ham. Den viktigste konsekvensen av David sin opera er at han bruker prosjektet og det litterære materiale til å tenke over hendelsene, også slik det var for de andre, kvinnelige karakterene. Gjennom skapelsen av operaen reflekterer han over situasjoner i stedet for å forsøke å skape en suksess som kan gjeninnsette ham som en Don Juan. Med operaen antydes det at David virkelig begynner å forstå hva kunst og litteratur er: «So this is art, he thinks, and this is how it does its work! How strange! How fascinating» (D:185). Slik antydes det at David innser at litteratur kan være et fruktbart perspektiv å tenke i.

### 7.3 «Dog-man»

Kort sagt kan *Disgrace* beskrives som den forandringen David Lurie gjennomgår fra å være en Don Juan som ser på kvinner som en nødvendighet, til å bli en «[...] dog-man, a dog undertaker; a psychopomp; a *harijan*» (D:146). Utviklingen han gjennomgår kan ikke forstås uten å se på hans forhold til Bev Shaw, som driver dyreklinikken hvor David ender opp med å jobbe som frivillig. Hun er den karakteren som har sterkest innflytelse på David. Der Lucy fremstår som en slags motpol til David, er det Bev og hennes forhold til de dødsdømte dyrene som påvirker og endrer protagonistens måte å tenke på.

Endringen skjer gradvis, og etterhvert blir David Lurie mer og mer lik Bev Shaw: «Think comforting thoughts, think strong thoughts. They can smell what you are thinking» (D:81). Dette er noe av det første Bev sier til David, som tenker: «They can smell what you are thinking: what nonsense!» (D:81). Utsagnet går likevel inn på ham: «To each, in what will be their its last minutes, Bev gives her fullest attention, stroking it, talking to it, easing its passage. If, more often than not, the dog fails to be charmed, it is because of his presence: he gives of the wrong smell (*They can smell your thoughts*), the smell of shame» (D:142). I denne passasjen er det tydelig at David er påvirket av Bev Shaw. Han er påvirket av hvordan hun er sammen med dyrene, samt hennes tenkemåte. Å reflektere over at andre kan bli

påvirket av din måte å tenke på er et viktig steg på veien til empati. Slik sniker Bev sin språkstil og hennes dyrefilosofi seg inn i David. Det gjør at David blir i stand til å tenke over hvordan høringen opplevdes for Melanie.

Det finnes flere likheter mellom Bev og David: «It is a job no one else wants to do, so she has taken it upon herself. It cuts her up terribly. You underestimate her. She is a more interesting person than you think. Even in your own terms» (D:79). Dette er Lucy sin tolkning av Bev. I likhet med Bev ender David opp med å gjøre en jobb ingen andre vil gjøre; å brenne likene til de dyrene som får dødshjelp, såkalt «løsung», på klinikken<sup>110</sup>. «He saves the honour of corpses because there is no one else stupid enough to do it» (D:146). Dette gir et tydelig ekko til Bev Shaw, og måten hun gir dyrene respekt ved å gi dem nærhet i deres siste minutter. Det blir også David i stand til å gjøre i den siste scenen i romanen: «He and Bev do not speak. He has learned by now, from her, to concentrate all his attention on the animal they are killing, giving it what he no longer has a difficulty in calling by its proper name: love» (D:219). David utviste tidligere en sterk mistro til det engelske språket. Han hevdet at det hadde stivnet, og ikke fremstod som et egnet medium til å fortelle historiene til de sørafrikanerne som ikke har engelsk som førstespråk (D:117). David hevdet tidligere at språket var «eaten from the inside as if by termites» (D:129). Dette står i kontrast til at David nå er i stand til å kalle en handling for kjærlighet i slutten av romanen, uten at det er ironisk ment.

En intertekstuell referanse som kobles til Bev Shaw er Flauberts *Madame Bovary* (D:150). Det er samme referanse som David tidligere brukte om Soraya<sup>111</sup>. Slik antyder intertekstualiteten at Bev Shaw bare er enda en av David sine elskerinne. Det er ikke en god tolkning av situasjonen, da det er en viktig forskjell på Bev Shaw og de tidligere elskerinnene. I forholdet med Bev Shaw er rollene snudd om, for Bev er den som tar initiativet. Dette er ikke et lite eventyr David har for sin egen del, men noe han gjør for henne: «He lets her do it, as he has let her do everything she has felt the need to do» (D:150). Slik blir Bev den første karakteren David er i stand til å gjøre noe uegennyttig for.

Men det er viktig å påpeke at David ikke er totalforandret. I typisk David-stil omtaler

---

110 David omtaler avlivingen Bev foretar som «løsung» (D:142). Det er et tysk ord og spiller på Adolf Hitlers endeløsning, som bestod av en plan for utryddelse av alle jøder. Nazistene omtalte sine systematiske forsøk på å utrydde jødene som eutanasi. Slik brukte de eufemismer for å gjøre den menneskelige utryddelsen lettere for de som utførte det. Det som er viktig her er at protagonisten har avslørt disse forskjønningene.

111 David omtaler også tiden med Bev som «stolen afternoons» (D:170) i lignende termer som han omtalte ettermiddagene med Soraya (D:7) Slik inviterer romanen leseren til å lese Bev som bare en elskerinne.

han ett av møtene deres som en kongress (D:150). Han tolker Bev som en typisk jente som staser seg opp før en avtale, og forsøker å forskjønne forholdet deres med referanser til *Madame Bovary*. Men ingen av beskrivelse av Bev i romanen støtter opp om å tolke henne som en kjærlighetssyk Emma Bovary, så David sin tilheng til romantisk litteratur er fortsatt eksisterende. Det som har forandret seg er hans evne til å sympatisere med andre, men også hans eget syn på seg selv er i endring: «After the sweet young flesh of Melanie Isaacs, this is what I have come to. This is what I will have to get used to, this and even less than this» (D:150). David innser at han ikke kan fortsette å forsyne seg av unge jenter. Han er slik på vei til å erkjenne og akseptere sin «state of disgrace».

#### **7.4 «The one who comes to learn learn the keenest of lessons»**

Det å lære tematiseres på mange ulike måter i *Disgrace*. David er lærer og det er flere intertekstuelle referanser som omhandler læring<sup>112</sup>. I tillegg går dette å gi noen en lærepenge igjen i romanen. Noe av det viktigste David lærer er å kunne se og strekke sin sympati ut til andre. Som vi tidligere har sett, har protagonisten hatt en tendens til å holde de andre karakterene på avstand ved å distansere seg i fra dem gjennom ironi eller ved å tenke på dem som litterære karakterer. Veien mot empati består i stor grad av en avvenning av ironisk måte å være på.

I likhet med Lucy må David lære seg hvordan det er å starte på nytt: «Yes, I agree, it is humiliating. But perhaps this is a good point to start from again. [...] With nothing. Not with nothing but. With nothing» (D:205). Sier Lucy. «Like a dog» (D:205). Svarer David. Og det er nettopp gjennom forholdet til hundene at David lærer ydmykhet. Hos Lucy må David starte på «ground level» (D:205). Han som tidligere var professor med et godt utseende har nå et skjæmmende sår på hodet, og han tar jobber som man ikke trenger noen ferdigheter for å kunne utføre. Han fungerer som Petrus sin assistent, og lar Bev styre affæren deres. Dette viser helt nye sider av David som nå er i stand til å gi fra seg kontrollen. Aldri er det så tydelig som i hans forhold til dyr: «[...] suddenly and without reason, their lot has become important to him» (D:126). Det er bare med de dødsdømte dyrene at David blir i stand til å sette

---

<sup>112</sup> Det er referanser til *Den Guddommelige Komædie* (1307-1321) av Dante Alighieri (D:83, 183, 209), og det alluderes til dette verket i forholdet mellom Lucy og David og hvordan de bruker ordet guide (D:156, 161). Et annet eksempel er Faust fra Johann Wolfgang Goethes *Faust* 1 og 2 (1808 og 1832). David Lurie har også skrevet et akademisk verk om Faust-legenden slik den er gjenskapt i Arrigo Boitas opera, *Mefistofele* (1868).

fornuften på vent, og slik lærer seg empati<sup>113</sup>. *Disgrace* er altså et dypt etisk verk.

David forstår ikke hva som skjer, han er ikke i stand til å tolke seg selv, og vet ikke om han kan karakteriseres som god eller ond: «He is simply nothing» (D:143). Og det er nettopp som ingenting at han er i stand til å vende seg mot og forstå dyrene. Han lar dyrene slikke seg på ham, og i likhet med Bev, så stryker han dem og lar dem kjenne nærhet før de skal dø.

Hypertekstuelte kan David sin forandring knyttes til Lord Byron. Byron var en stor dyrevenn som tok godt vare på alle de ulike dyrene han hadde boende hos seg. Et eksempel på dette, som jeg mener *Disgrace* tar opp i seg, er Byrons avgjørelse om å gjøre ære på yndlingshunden ved å gi ham en grav og en gravstøtte. Til gravstøtten skrev poeten en epitaf; «Epitaph to a Dog» (1808):

When some proud Son of Man returns to Earth,  
Unknown to Glory, but upheld by Birth,  
The sculptor's art exhausts the pomp of woe,  
And storied urns record who rests below.  
When all is done, upon the Tomb is seen,  
Not what he was, but what he should have been.  
But the poor Dog, in life the firmest friend,  
The first to welcome, foremost to defend,  
Whose honest heart is still his Master's own,  
Who labours, fights, lives, breathes for him alone,  
Unhonoured falls, unnoticed all his worth,  
Denied in heaven the Soul he held on earth –  
While man, vain insect! hopes to be forgiven,  
And claims himself a sole exclusive heaven<sup>114</sup>.

Flere forskere har tolket David sitt dyresyn i tråd med det karakteren selv sier om

---

113 En stor kontrast til hvordan David behandler hundene, er hvordan han behandler Lucy. Han holder på at det beste for henne ville være å reise fra Salem. Det hadde vært det mest *fornuftige*. Slik får de to omsnudde roller, der David er dem som vil være rasjonell mens Lucy er den som vil stole på følelsene: «[...] I have done everything one can reasonably do» (D:125).

114 Dette er vers fire av fem hentet fra Poetry Lovers Page:  
[http://www.poetryloverspage.com/poets/byron/epitaph\\_to\\_dog.html](http://www.poetryloverspage.com/poets/byron/epitaph_to_dog.html)

kirkefedrene: «The Church Fathers had a long debate about them and decided they don't have proper souls, he observes. Their souls are tied to their bodies and die with them» (D:78). Dette er også David sitt utgangspunkt, han mener at dyrenes sjel forblir i kroppene deres etter de har gått bort. De er ikke av samme rang som mennesket. Det er samme tankegang som kommer til syne i Byron sitt dikt: «Denied in heaven the Soul he held on earth». Men enda viktigere er det at David, i likhet med Lord Byron, vil gjøre ære på hundene etter at de har gått bort: «He is not prepared to inflict such dishonor upon them» (D:144). David vil ikke at dyrene skal gå i døden uten å bli sørget over: «unmarked, unmourned» (D:178). Dette har sterke likheter med de siste linjene fra Byron sitt dikt:

To mark a friend's remains these stones arise;  
I never knew but one -- and here he lies.

Byron gjør ære på og markerte hundevennens død med en gravstein, mens Davids markerer hundenes død ved å se til at likene deres ikke blir skjemmet før de legges i sin «grav». Slik kan man si at David begynner å bruke Lord Byron sin litteratur i mer positive forstand. David har tatt etter diktet, men funnet sin egen individuelle måte å sørge over hundene på. I likhet med Byron får også David et spesielt forhold til én hund. Bev kaller hunden for Driepoot. Den har ødelagte bakføtter og liker musikk. Det gir igjen et ekko til Lord Byron, som ble født med klumpfot (Lansdown 2012:1).

David sitt forhold til dyrene blir hans mest genuine forhold i romanen. Der David fortsatt forskjønner de andre karakterene med akademisk og romantisk språk, så er dyrene et viktig unntak. I kontakten med dyr er mange av hans tidligere illusjoner borte. David forstår at han tar på seg å brenne hundene for sin egen del (D:146), og han forstår at de må dø på grunn av at det er for mange av dem<sup>115</sup>. Det er slik ikke et heroisk prosjekt protagonisten utfører i håp om å få ære, men noe han gjør ut av empati for dyrene. Mot slutten av romanen skifter han også syn på rangeringen han tidligere hadde på dyr og mennesker. I likhet med mennesker, tror David at sjelen til dyrene blir løst fra kroppen idet de møter døden. Det er ved å behandle dyr som mennesker at David settes i kontakt med sin menneskelige side.

---

115 «To menny» er også en intertekstuell referanse til Thomas Hardys (1840-1828) roman *Jude, the Obscure* (1895). Carrol Clarkson har kommentert denne referansen i detalj i *Countervoices* (2009).



Mot slutten av romanen later det til at David også nærmer seg Lucy sin tenkemåte, som mener at vi alle er ett liv: «[...] there is no higher life. This is the only life there is. Which we share with animals» (D:74). Romanen avsluttes på dyreklinikken, og det siste kapittelet, nummer 24, har samme nummerering som det antall hunder som avlives på klinikken samme dag. Slik antydes det at det å kunne nærme seg noen ut fra empati, uten rasjonelle baktanker, er en mulig vei å gå videre for protagonisten, kanskje også for befolkningen i Sør-Afrika.

### 7.5 Fortellerrelasjon

Fortelleteknikken stod i et særlig fokus i kapittel 4. Der fant vi ut at fortelleren i romanen er temmelig anonym forteller og dømmer protagonisten på en ganske subtil måte. Det var likevel viktig å se at fortelleren utleverte protagonisten sin, og til tider hadde et nærmest ironisk forhold til ham. David Lurie har, som vi har sett, gjennomgått store forandringer. Jeg vil her ta opp igjen forholdet mellom forteller og protagonist og undersøke hvordan fortelleren forholder seg til David nå som han har forandret seg.

Fortelleren fungerer fortsatt som en av instansene som dømmer David Lurie. Det kommer blant annet frem når David forteller en anekdote til Lucy om hunden som ble redd for seg sin egen seksualitet: «He pauses. I don't see the point, says Lucy. And indeed what is the point?» (D:90). Ambiguiteten i fri indirekte diskurs gjør at den siste kommentaren kan leses på flere måter. Det kan være David selv som reflekterer over klarheten av det han har fortalt til Lucy, det kan være fortellerens syn på saken, eller det kan være en samstemt mening som stammer fra både protagonist og forteller. Jeg tolker «and indeed what is the point?» som en kommentar fra fortelleren. Slik distanserer fortelleren seg i fra protagonisten, og antyder at David sin anekdote om retten til begjær ikke er plausibel. Slik legger fortelleren til rette for en kritisk lesning av David sin forståelse av seksualitet og begjær.

Etter innbruddet blir det en stadig nærere relasjon mellom forteller og protagonist. Der fortelleren i stor grad var et dømmende verktøy i de første kapitlene av romanen, så er han ikke like kritisk til David etter voldtekten av datteren. Dette kommer frem på flere måter. Blant annet lar fortelleren David sine utsagn og refleksjoner få stå for seg selv, fortellerinstansen fungerer i større grad som en allvitende forteller. Når man tidligere har blitt vant med at fortelleren gir kritiske stikk til David dersom han er uenig, kan fortellerens

taushet lett tolkes som enighet. Med sin økte nærhet til protagonisten, fører fortelleren leseren nærmere David. Det fører til at leseren i enda større grad enn tidligere må dele «rom» med ham. Det skjer blant annet når David beskylder Pollux for voldtekten på Petrus sin fest (D:131-135). I denne passasjen opptrer David enormt rasistisk og impliserer at Petrus på en eller annen måte har noe å gjøre med voldtekten av Lucy. Dette er et spørsmålene som forblir ubesvart i romanen. Likevel er det å beskyldre noen for voldtekt, uten å ha noen form for bevis, en fryktelig fordomsfull handling. Likevel dømmer ikke fortelleren protagonisten, og han kan på denne måten føre leseren nærmere David sine antagelser.

Etter hvert som David påbegynner en slags romantisk «avdannelsesreise», later det til at det har oppstått en nærere relasjon mellom forteller og protagonist. Et eksempel på dette er hvordan fortelleren tar etter David sin måte å tenke på: «For a while he and Petrus works in *concert*, scraping, scrubbing, shovelling out the mud» (D:118, min utheving). Man kan identifisere dette som fortellerens utsagn ved at pronomenet han er brukt. Likevel er det noe typisk David-aktig over denne setningen<sup>116</sup>. Arbeidet som gjøres med rørene heves og romantiseres ved å beskrive det som en konsert. Petrus og David jobber i symfoni. Slik er fortelleren ikke bare påvirket av språkstilen til protagonisten, men også av tenkemåten hans.

Det er nå langt flere tilfeller hvor forteller og protagonist virker mer samstemte: «He does not mention the raid on the house. What is the good of burdening Lucy with his troubles?» (D:178). Jeg leser dette som et tilfelle av fri indirekte diskurs der både forteller og protagonist er enige om at det kommer lite godt ut av å plage Lucy med innbruddet. Fortelleren opptrer også direkte støttende ovenfor David. Det skjer blant annet i en samtale med eks-kollega Elaine Winter som handler om han som har erstattet David på Universitetet: «*I have met him, he might respond. A right little prick, he might add. But he is too well brought up.*» (D:179). Her ser vi at David er kraftig dømmende mot den nyansatte Dr. S. Otto. Fortelleren på sin side forholder seg ikke kritisk til David sitt dømmende utsagn. I stedet forskjønner han situasjonen, og på en måte gir han David et kompliment når han kommenterer at David er for godt oppdratt til å si sånne ting.

Slik kan man si at fortelleteknikken både reflekterer den økte sympatien leseren får for

---

116 David omtaler det stedet han og Bev avliver dyr som teateret (D:142, 129). Slik hever David eutanasier til å bli noe mer kunstnerisk, samtidig som at teater reflekterer dramatikken protagonisten muligens føler på når han avliver dyrene. Det er denne typen beskrivelse jeg hevder at fortelleren tar opp i seg.

David Lurie, men og er en viktig bidragsyter for å gi nettopp dette inntrykket. Mange tilfeller av samstemt fri indirekte diskurs i siste halvdel av romanen, gir leseren færre muligheter til å se David utenfra. Man kan si at fortelleteknikken på en måte presser frem en sympati for protagonisten. Det som er spesielt med det er den subtile måten det skjer på. Til tross for at han fremstår som mer rasistisk i siste fjerdedel av romanen, blir leseren sakte og forsiktig ført nærmere David.

Det er også mulig at det ikke fremstår som like nødvendig å ha en kritisk og dømmende forteller i andre halvdel av romanen, da både Lucy, Bev og Petrus trer frem som sterke kritikere av David og hans forståelsehorisont. Fortelleren hjelper heller ikke leseren lenger med å tolke David, det oppfordrer til en økt leseaktivitet.

Fortelleren ender opp med å tolke David slik: «Not a bad man but not good either» (D:195). David har, som vi har sett i dette kapittelet, endret seg mye. Likevel følger han fortsatt impulsene, han fortsetter å besøke prostituerte. Med hundene har imidlertid David tilnærmet seg en mer ærlig måte å bruke språket på, men dette omfatter ikke datteren som han beskriver som «das ewig Weibliche» (D:218). Denne interteksten er hentet fra Goethes *Faust* og faller inn under en litterær tradisjon som å beskriver det evige feminine. Det blir dermed ironisk når David forsøker å koble den praktiske Lucy til nettopp denne tradisjonen. Slik holder David særlig på forskjønninger når det kommer til datteren, som gir et mer sympatisk inntrykk. For David har enda ikke knekt koden for å kunne forstå datteren. Likevel har han lært at det er arbeid som må til. Slik har fortelleren et godt poeng: David er ikke en god mann, men ikke en dårlig en heller.

## 7.6 Oppsummerende om litteraturbruken

En «både og-instilling» kan sies å være noe som kjennetegner Coetzee sin litteratur, og spesielt *Disgrace*. Det har vi blant annet sett når vi undersøkte hvordan Coetzee brukte litteratur fra forskjellige tradisjoner til å vri og vende på lesningen. Vi har sett at Coetzee skaper et hypertekstuelte apparat som vender seg mot romantikken, som så senere kontrasteres av mer moderne forfattere. Her skal vi se kort på hvilke forfattere Coetzee har valgt å knytte *Disgrace* opp til.

På ulike måter kan de intertekstuelle og hypertekstuelle referansene bidra til å skape

merbetydninger i romanen. For eksempel finnes det flere referanser i *Disgrace* til forfattere som ble sensurerte, eller stod i fare for å bli det. Dette kan fungere som en kommentar til det tidligere sensursystemet som sør-afrikanske forfattere arbeidet under. To gode eksempler på forfattere som opplevde å bli sensurert er Charles Baudelaire og Gustave Flaubert. De intertekstuelle forbindelsene og temaet apartheid og TRC fører til at *Disgrace* indirekte stiller spørsmål til hvilken litteratur som skal komme etter at frykten for sensur er forbi. *Disgrace* går i dialog med forfattere som skrev den litteraturen de ville, uavhengig av konsekvensene.

Slik går det hypertekstuelle og intertekstuelle apparatet i *Disgrace* i dialog med store og viktige litterære diskusjoner. De mange referansene vi har analysert løfter frem litterariteten i *Disgrace*, noe som ikke skjer i en mimetisk lesning av romanen. En litterær diskusjon som er spesielt fremtredende, er tematiseringen av uferdig litteratur: «Surely, in a work that will never be performed, all things are permitted?», tenker David (D:215). *Disgrace* tematiserer her de etiske spørsmålene som gjør seg gjeldene når man leser litteratur som ikke er ferdigstilt. Det kan særlig kobles til modernisten Franz Kafka (1883-1924), og hans mest kjente verk *Prosesen* (utgitt posthumt i 1925), som det er flere intertekstuelle referanser til i *Disgrace*<sup>117</sup>. De hypertekstuelle referansene til Lord Byron, og hans mesterverk «Don Juan», faller og inn under denne typen litteratur. Byron døde før han fikk ferdigstilt de siste cantosene av «Don Juan». Slik tematiserer *Disgrace* noe uferdig – som kan tenkes å være en kommentar til den «nye» kulturen i Sør-Afrika. Hvordan kan man dømme noe som ikke enda har blitt til?

---

117 Romanen ble utgitt etter Kafkas død på tross av forfatterens ønske om å brenne alt han hadde forfattet. *Disgrace* har mange intertekstuelle referanser til nettopp *Prosesen*. Vold (2010) undersøker disse.

## Kapittel 8

### Avslutning

Gjennom denne avhandlingen har vi sett at det er mye med å hente ved å gjøre en intertekstuell analyse av *Disgrace*. Ved å se på fortelleteknikken og de omfattende litterære referansene er det mulig å gjøre en mer humoristisk tolkning av en protagonist som tidligere har vært utsatt for hard kritikk.

Det har blitt stilt spørsmål om hvorvidt Coetzee litterært og politisk fortsetter på en kolonial diskurs ved å skrive ut i fra en «hvit» manns perspektiv, mens de «svarte» karakterene og kvinnene ikke får komme til orde<sup>118</sup>. Man må anta at Grahamstown er et bevisst toposvalg fra Coetzee sin side, noe som gjør det mulig for *Disgrace* å undersøke splittelsen og problemene mellom folkegruppene med britiske, «hvite» forfedrene og folkegruppene med «svarte» forfedre fra xhosa eller khoi ætt<sup>119</sup>. Etter en lang epoke med et kolonialt styre basert på diskriminering og undertrykking ligger det trolig en frykt latent i Sør-Afrika; en frykt for at rasismen kan skifte retning. Og det er akkurat denne frykten *Disgrace* tar opp. Jeg tolker romanens som en skjønnlitterær *problematisering* av det å kunne gå videre i Sør-Afrika, og ikke som en kommentar til hvordan samfunnet er, eller kan komme til å bli. Samfunnstematikk er, som vi har sett, en del av *Disgrace*, men dens litteraritet består av mye mer. Romanen må altså leses som litteratur og ikke bare som en kommentar til det post-apartheide Sør-Afrika.

Romanen *Disgrace* viser de ulike multiplisitetene man finner i et samfunn, og med en åpen slutt avstår den fra å dømme. Dermed finner jeg det spesielt ironisk at romanen nettopp har blitt kritisert for være å dømmende. *Disgrace* inkorporer en europeisk litterær tradisjon samtidig som den føyer seg inn i en sør-afrikansk litteraturtradisjon med å skrive litteratur om det samfunnet de lever i. Dersom man skal finne en moral i dette verket kan *Disgrace*, med protagonisten tendens til å forskjønne, fungere som en kommentar til at nettopp en forskjønnelse av Sør-Afrika kan være like skadelig som en problematisering av Sør-Afrika.

---

118 Blant disse er Elleke Boehmer. (Boehmer 2002:342-351)

119 Det skriver Coetzee om i «Nöel Mostert and the Eastern Cape Frontier» (ss. 272-281) i *Stranger Shores*.

Ved å velge nettopp denne spesielle, og svært individualistiske protagonisten tar Coetzee også opp problematikken rundt hvordan de tidligere atskilte grupperinger nå skal kunne fungere sammen som ett folk. Voldtektene og karakterene i romanen kan sies å demonstrere hvor ulikt det er for individene i Sør-Afrika å gå fra det gamle Sør-Afrika til det nye, post-rasistiske samfunnet. Men det er viktig å merke seg at gjennom romanen er det far og datter som fremstår som mest ulike, og har størst problemer med å finne et felles forståelsegrunnlag. Forholdet mellom David og Lucy er viktig, og det er i stor grad gjennom forsøket på å være der for datteren at leseren får sympati for David. Ulikheten er stor mellom de ulike karakterene også, men forholdet mellom David og Lucy står i en særstilling gjennom romanen og setter fokus på det å anstrenge seg for å forstå noen med en annen forståelsehorisont enn en selv har. For å tolke en roman i sine egen kontekst må man ta hensyn til de elementene den selv spiller på. Forholdet til litteratur, dyr og datteren antydes slik som spesielt viktige.

Som vi har sett er David Lurie i stor grad moderert etter kvinnebedåreren og frihetsdikteren Lord Byron. Dette er et tydelig hint om at David bør leses som en litterær karakter, som en *transformasjon* av Lord Byron. Byron og hans egne skjønnlitterære helter har vært hyppig brukt i mye litteratur. Det viktige med Coetzee sin transformasjon er at han bruker fra Lord Byron sitt liv, men inkorporer også Byrons fortelleteknikk i *Disgrace*. Teknikken jeg referer til vises best i «Don Juan» hvor fortelleren alternerer mellom å forholde seg sympatisk, parodisk og kritisk til sin protagonist. Med en undersøkelse av intertekster og hypotekster har det kommet frem at det ligger mye litteratur bak skapelsen av de fleste av karakterene i *Disgrace*. Romanen er i stor grad en postmoderne roman. Ved å se nøye på intertekstene og fortelleteknikken, er man bedre utrustet til å tolke vendingene romanen tar. Forskningen har i stor grad tolket referansene for seriøst, og har slik mistet mye av humoren, parodien og sympatien i romanen. Jeg mener et studie av hypertekstualitet og intertekstualitet kommer nærmere en genuin tolkning av David Lurie og romanen i det miljøet de selv skriver seg inn i.

David er en av Coetzees sletteste protagonister, og i likhet med andre av hans romaner så vises han frem med både sine gode og dårlige sider. Coetzee sine tidligere utgivelser er heller ikke mimetiske romaner skrevet i en realistisk tradisjon, de er modernistiske tekster

skrevet i en europeisk tradisjon. Det er den anonyme fortelleren i *Disgrace* et godt eksempel på. Nettopp den subtile tredjepersonsfortelleren har blitt brukt til å kritisere den «objektive» og autorale fortelleren fra realismen. Det sør-afrikanske kritikere ikke har sett, er at fortelleren i *Disgrace* holder distanse og fordømmer David. De har ikke merket seg den subtile måten det skjer på, og de har ikke sett at fortelleren nekter å korrigere David. At fortelleren mot slutten av romanen fordømmer David i mindre og mindre grad, er en fortelleteknikk som fører leseren nærmere David, men den overlater også mye av tolkningen til leseren. Det er et typisk postmoderne trekk, og man kan tolke det som et element av frihet når fortelleren avstår fra å styre diskursen. Kanskje blir denne friheten for stor for et Sør-Afrika som er i en oppbygningsfase med behov for positive og forbilledlige historier. Den samme friheten har likevel skapt berømmelse internasjonalt, hvor man er bedre vant med å lese postmoderne tekster.

Det som skiller *Disgrace* fra andre postmoderne romaner, er at den stiller etiske og politiske spørsmål. Derfor må jeg si meg enig med forskeren Gerrard Gaylard; *Disgrace* skaper noe nytt med sin politiske bruk av intertekstualitet. Det er nettopp den postmoderne stilen sammen med en postkolonial diskurs som har forvirret leserne. *Disgrace* har blitt tolket etter en realistisk norm hvor tolkerne har lest *Disgrace* som en roman som legitimerer Davids begjær etter «eksotiske» kvinner. Jeg mener at *Disgrace* aktivt jobber i mot en tolkning av protagonisten som en representativ karakter. Her er intertekstuelle spillet svært viktig. Dersom man ikke tar med det hypertextuelle og intertekstuelle apparatet i betraktning, ser man ikke hvor overdrevet «europeisk» og «hvit» protagonisten er. David er en romantisk dinosaur, og ikke en forbilledlig karakter fra en realistisk tradisjon. Det ligger mye litterær lek bak skapelsen av David, og dersom man ikke ser at fortelleren er en modernistisk forteller som både parodierer og distanserer seg i fra protagonisten, blir mye av *Disgrace* sin litteraritet hvisket bort. Fortelleren sender David til en ung prostituert mot slutten av romanen, nettopp for å poengtere at David Lurie ikke skal tolkes som en karakter som er i stand til å peke ut en ny retning for en samling av Sør-Afrikas befolkning. David har likevel innsett noe viktig; vi er alle ett liv, og mens vi lever må vi *anstrenge* oss for å ta best mulig vare på hverandre.





## Bibliografi

### Primærverk

Auster, Paul og Coetzee, J. M. (2012). *Her og nå: Brev 2008-2011*. Oversatt av Mona Lange og Børge Lund. H. Aschehoug & Co og Cappelen Damm: Oslo.

Byron, Georg Gordon. (1950). *Byron: A Self-Portrait. Letters and Diaries 1798-1824*. Volum 1 og 2. (red.) i Peter Quennel, Messrs R. & R. Clark Ltd: Edinburgh.

Coetzee, J. M. (1999). *Disgrace*. London: Vintage Books.

Coetzee, J. M. (2011). *Vanære*. Red. Aud Greiff, 7.opplag. Cappelen Damm AS: New York.

Genette, Gerard. (1982). *Palimpsest: Litterature in the Second Degree*, oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky (1997). University of Nebraska: Lincoln og London.

Haarberg, Jon, Selboe, Tone og Aarset, Hans Erik. (2007). *Verdenslitteratur: Den Vestlige Tradisjonen*. Universitetsforlaget: Oslo.

Hawthorne, Jeremy. (2005). *Studying the Novel*. Utgave 5. Hodder Education: London.

Kannemeyer, J. C. (2012). *J. M. Coetzee: A Life in Writing*, oversatt av Michiel Heyns. Uitgeverij Cossee: Amsterdam.

Landsdown, Richard. (2012). *The Cambridge Introduction to Byron*. Cambridge University Press: New York.

Lothe, Jakob. (2003). *Fiksjon og Film, Narrativ teori og analyse, 2*, utgave. Universitetsforlaget, Oslo.

Vlies, Andrew van der. (2010). J. M. Coetzee's *Disgrace*. MGP Books Group Ltd; London.

Wu, Duncan (red.). (2010). *Romanticism: An Anthology*. Utgave 3. Blackwell Publishing: Oxford, UK.

### **Vitenskapelige artikler og antologier**

Alsop, Elizabeth. (2012). «Refusal to Tell: Withholding Heroines in Hawthorne, Wharton, and Coetzee», *College Literature, West Chester, Vol. 39(3)*, ss. 84-105.

Lastet ned 20.02.2013 fra [http://muse.jhu.edu/journals/college\\_literature/v039/39.3.alsop.html](http://muse.jhu.edu/journals/college_literature/v039/39.3.alsop.html)

Attridge, Derek. (2000). «Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's *Disgrace*», *Novel: A Forum on Fiction, vol 4(3)*, ss. 98-121. Lastet ned 14.08.2013 fra <http://jstor.org/stable/1346141>

Attwell, David. (2002). «Race in *Disgrace*». *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, Vol 4(3), ss. 331-341. Lastet ned: 19.08.2013 fra [http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369801022000013761#.U4RC8PI\\_s1M](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369801022000013761#.U4RC8PI_s1M)

Beard, Margot. (2007). «Lessons from the Dead Masters: Wordsworth and Byron in J. M. Coetzee's *Disgrace*», *English in Africa, vol 34(1)*, ss. 59-77. Lastet ned 12.09.2013 fra <http://www.jstor.org/stable/40239065>

Boehmer, Elleke. (2002). «Not Saying Sorry, Not Speaking Pain: Gender Implications in *Disgrace*», *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, Vol 4(3), ss. 342-351. Lastet ned 14.08.2013 fra: <http://dx.doi.org/10.1080/1369801022000013770>

Bradshaw, Graham, (2010). «Introduction: After «*Disgrace*»: Lord and Lady Chandos in Cape Town and Adelaide» i Bradshaw og Neill (red.) *J. M. Coetzee's Austerities*, ss.1-24. Ashgate: Surrey, England.

Brink, André. (2009). «A Personal View», i Boehmer, Eaglestone, og Iddiols (red.) *J.M. Coetzee in Context and Theory*, ss. 11-19, Continuum International Publishing Group, London.

Clarkson, Carrol. (2009). *Countervoices*, Palgrave Macmillian: London.

Coetzee, J. M og Attwell, David. (1992). *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Cambridge: Harvard University Press.

Coetzee, J. M. (2001). *Stranger Shores: Litterary 1986-1999*. «Samuel Richardson, Clarissa» (ss. 23-33, «Nöel Mostert and the Eastern Cape Frontier» (ss. 272-281), Viking: New York.

Coleman, Deidre. (2009). «`The Dog-man`: Race, Sex, Species, and Lineage in Coetzee`s *Disgrace*», *Twentieth Century Literature*, Vol 55 (4), ss 597-617. Lastet ned 19.08.2013 fra <http://www.jstor.org/stable/25733433>

Cutter, Martha J. (2000). «Philomela Speaks: Alice Walker's Revisioning of Rape Archetypes in *The Color Purple*», *MELUS: Literature Resource Center*, fra s. 161.

Lastet ned 01.10.2013. <http://go.galegroup.com/ps/i.do?action=interpret&id=GALE%7CA74483364&v=2.1&u=ntnuu&it=r&p=LitRC&sw=w&authCount=1>

Easton, Kai. (2007). «Coetzee`s *Disgrace*: Byron in Italy and the Eastern Cape c. 1820», *The Journal of Commonwealth Literature* vol.42(3), ss. 113-130. Lastet ned 19.08.2013 fra <http://jcl.sagepub.com/content/42/3/113>

Franssen, Paul J. C. M. (2010). «Pollux in Coetzee`s *Disgrace*», *Oxford University Press* vol 57(2), ss. 240-243. Lastet ned 10.08.2013 fra <http://nq.oxfordjournals.org/content/57/2/240.full.pdf+html>

Gaylard, Gerald.(2005). «Disgraceful Metafiction: Intertextuality in the Postcolony», *Journal*

of Literary Studies, Vol.21(3-4), ss.315-337. Lastet ned 19.08.2013 fra

<http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?>

[retrieveFormat=PDF\\_FROM\\_CALLISTO&accesslevel=FULLTEXT&inPS=true&prodId=LitRC&userGroupName=ntnuu&tabID=&workId=PI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-109.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-110.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-111.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-112.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-113.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-114.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-115.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-116.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-117.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-118.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-119.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-120.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-121.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-122.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-123.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-124.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-125.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-126.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-127.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-128.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-129.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-131.JPG&docId=GALE%7CA153049540&callistoContentSet=PER&isAcrobatAvailable=false](http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?retrieveFormat=PDF_FROM_CALLISTO&accesslevel=FULLTEXT&inPS=true&prodId=LitRC&userGroupName=ntnuu&tabID=&workId=PI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-109.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-110.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-111.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-112.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-113.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-114.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-115.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-116.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-117.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-118.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-119.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-120.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-121.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-122.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-123.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-124.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-125.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-126.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-127.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-128.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-129.JPG%7CPI-0OQM-2005-DEC00-IDSI-131.JPG&docId=GALE%7CA153049540&callistoContentSet=PER&isAcrobatAvailable=false)

Hooper, Myrtle. (2010). «Scenes from a dry imagination: *Disgrace* and Embarrassment» i Bradshaw og Neill (red.) *J. M. Coetzee's Austerities*, ss. 127-145, Ashgate: Surrey, England.

Iddiols, Katy. (2009). «Disrupting Inauthentic Readings: Coetzee's Strategies» i Boehmer, Eaglestone og Iddiols (red.) *J.M. Coetzee in Context and Theory*, ss. 185-197, Continuum International Publishing Group, London.

Jolly, Rosemary. (2009). «Writing Desire Responsibly» i Boehmer, Eaglestone, og Iddiols (red.) *J.M. Coetzee in Context and Theory*, ss. 93-111, Continuum International Publishing Group, London.

Lamb, Jonathan. (2001). «Modern Metamorphoses and Disgraceful Tales» i *Critical Inquiry*,

vol 28(1), ss. 133-166: The University of Chicago Press. Lastet ned 10.08.2013 fra <http://www.jstor.org/stable/1344264>

Lowry Elisabeth. (1999). «Like a Dog», *London Review of Books*, Vol. 21(20). Lastet ned 02.10.2013 fra <http://www.lrb.co.uk/v21/n20/elizabeth-lowry/like-a-dog>

Marais, Michael. (2001). «Very Morbid Phenomena: «Liberal Funk», and the «Lucy-syndrome» and J. M. Coetzee`s *Disgrace*, *Scrutiny2: Issue in English Studies in Southern Africa*, vol. 6(1), 32-38. Lastet ned 19.08.2013. Link: <http://dx.doi.org/10.1080/18125440108565980>

McDonald, Peter D. (2002). «Disgrace Effects». *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 4(3), ss. 321-330. Lastet ned 10.11.2013 fra <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/1369801022000013851>

Pechey, Graham. (2002). «Coetzee`s Purgatorial Africa: The Case Of Disgrace», *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, vol 4(3), 374-383. Lastet ned 19.08.2013 fra <http://dx.doi.org/10.1080/1369801022000013806>.

Roy, Sohinee. (2012). «Speaking with a Forked Tongue: *Disgrace* and the Irony of Reconciliation in Postapartheid South Africa», *Modern Fiction Studies*, vol 58(4), ss. 699-722. Lastet ned 11.09.2013 fra [http://muse.jhu.edu/journals/modern\\_fiction\\_studies/v058/58.4.roy.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v058/58.4.roy.pdf)

Samolsky, Russell (2009). «Acts of Mourning» i Boehmer, Eaglestone, og Iddiols (red.) *J.M. Coetzee in Context and Theory*, ss. 147-158, Continuum International Publishing Group, London.

Shiels, Colleen M. (2003). «Opera, Byron and a South African Psyche in J. M. Coetzee`s *Disgrace*», *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, vol. 15(1), ss. 38-50.

Lastet ned 19.08.2013 fra <http://dx.doi.org/10.1080/1013929X.2003.9678141>

Vold, Tonje. (2010). *At the Heart of Coetzee: Reading the Echoes of the Truth Commission, the «Poethics» of Rape, and the Significance of South Africanness in J. M. Coetzee`s Novels 1997-2002*, Phd. Avhandling. University of Oslo; Oslo.

Wang, Min og Tang, Xioayan. (2012). «Disgrace og Stereotypical Ambivalence: A Postcolonial Perspective on J. M. Coetzee`s *Disgrace*», *Studies in Literature and Language*, vol 5, (3), ss. 49-54. Lastet ned 20.09.2013 fra <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320120503.1116/3258>

### Nettsider

Byron, Georg Gordon. (1808). «Epitaph to a Dog», Poetry Lovers Page. Lastet ned 15.01.14 fra [http://www.poetryloverspage.com/poets/byron/epitaph\\_to\\_dog.html](http://www.poetryloverspage.com/poets/byron/epitaph_to_dog.html)

Byron, Georg Gordon. Poetry Foundation (1830). «So We`ll go no More a Roving» i *Poetry Foundation*. Lastet ned 15.01.14 fra <http://www.poetryfoundation.org/poem/173101>

Gorra, Michael. (1999, 28 november). «After the Fall» i *The New York Times*. Lastet ned 07.01.2014 fra <http://www.nytimes.com/1999/11/28/books/after-the-fall.html>

McCrum, Robert. (2006, 8. oktober). «Whats the best novel in the past 25 years?» i *The Observer*. Lastet ned 28.09.2013 fra <http://www.theguardian.com/books/2006/oct/08/fiction.features1>

Nobelkomiteen. (2003) «*The Nobel Prize in Literature 2003*». Lastet ned 29.09.2012 fra [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2003/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/)

Pali Lehola for Statistics South Africa (2012). «Census 2011. Cencis in Brief». Lastet ned

14.09.12 fra

[http://www.statssa.gov.za/Census2011/Products/Census\\_2011\\_Census\\_in\\_brief.pdf](http://www.statssa.gov.za/Census2011/Products/Census_2011_Census_in_brief.pdf)

Piave, Francesco Maria. (1851). Oversettelse av arien «la donna è mobile» fra *Rigoletto*, *DM'S Opera Site*. Lastet ned 03.12.13 fra

[http://www.murashev.com/opera/Rigoletto\\_libretto\\_Italian\\_English](http://www.murashev.com/opera/Rigoletto_libretto_Italian_English)

Rushdie, Salman. (2000, 10 juni). «Light on Coetzee» i *Sydney Morning Herald*. Lastet ned 12.08.12 fra <http://coetzee.livejournal.com/566.html>

Staff Reporter (2003, 3 oktober). *Mail and Guardian*. Lastet ned 13.11.2012 fra

<http://mg.co.za/article/2003-10-03-da-wants-anc-to-apologise-jm-coetzee>

### **Oppslagsverk**

Soanes, Cathrine og Stevenson, Angus. (2008). *Concise Oxford English Dictionary*. Utgave 11. Oxford University Press: Oxford.

Iddeng, Jon W. og Wenn, Camilla C. (2011). *Antikk Leksikon*. H. Ascheoug & Co: Oslo.

Lothe, Jakob, Christian, Refsum, Unni, Solberg. (2007). *Litteraturvitenskapelig Leksikon*, 2. utgave. Kunnskapsforlaget: Oslo.