

J.M. Coetzee en de allegorische lectuur van zijn werk

A.M.A. van den Oever

Michael Bell (2006: 172, 193-217) wrote in 2006 that J.M. Coetzee had always been discomfoting to read, but that “increasingly the index of his significance has become the resistance he arouses, if not the repression he reveals, in many of his readers”. (Bell, 2006: 172, 193-217) My article in part is an analysis of the disinclination and disorientation J.M. Coetzee has triggered in his readers. “The response to Coetzee, and his evident play with this response in the text, raises with unusual urgency the nature of the literary in relation to the real”. (Bell, 2006: 172) I will argue that J.M. Coetzee raises questions about the “nature of the literary in relation to the real” by resisting allegoric readings of his work. Among his last novels, Disgrace stands out as an anti-allegoric and utterly subversive work of fiction, both soliciting and silently frustrating an allegoric reading. Though the anti-allegorical dimension of the novel is hinted at in at least one of the many critiques on Disgrace, it is not fully grabbed in terms of the techniques and rhetoric used by Coetzee.¹ I will argue that he triggers two incompatible interpretations at the same time, in a way which may remind readers of Rabelais’ “rabaïssment” as explained by Michael Bachtin in his Rabelais and his world.

1. Proloog

In een verhaal dat bekend is geworden onder de naam *Turmerlebnis* roept Luther het beeld op van zichzelf gezeten op het pleetje in de toren van het Augustijner klooster waar hij als monnik zijn opleiding onderging. Dit verhaal gaat als volgt: hij zit op zijn gemak op het privaat in de warme beslotenheid van dit torentje, buiten de drukte van de kloostergemeenschap en bevrijd van de kou in de hoge gangen van het klooster en hij heeft er wat nu heet: een *doorbraakervaring*. Hij ontlast zich en dit is een grote bevrijding, een funderende ervaring die de productie van een ware stroom aan teksten op gang brengt, die zich nu als drollen uit hem losmaken. (Mars-Jones, 1999)

De schrijver die zich in het privaat ontlast: waar staat dit beeld voor? Is het een beeld voor het wegvallen van de vaste vormen (voor colleges, betogen, stellingen) die de openbaarheid oplegt aan de schrijver, waardoor deze zich slechts productief en volledig weet te “uiten” in de warmte en stilte van het privaat, *privé*, buiten het zicht van het publiek? Er zit in het beeld ook iets van darmloop en van het ongedisciplineerde geweld waarmee de schrijver zich ontlast van deze dunne, vormloze, flodderige massa, die alle kanten op spat. Er zit ook in: het zich ontdoen van wat gegeten en verteerd is.

Michel de Montaigne, die leefde in dezelfde eeuw als Luther en veertig jaar jonger was dan de grote humanistische schrijver Rabelais, die hij diep bewonderde, gebruikte eveneens het beeld van het zich ontlasten voor zichzelf als de schrijver van “*essais*”: van semi-private “(schrijf)probeersels” waarin hij zichzelf, zeer tegen de gebruiken van zijn tijd in, de hoofdrol liet spelen.² Omdat hij het resultaat van zijn

pogingen niet weggooide maar bewaarde (en uiteindelijk zelfs publiceerde), wat niet zonder meer aangewezen was, vergeleek hij zichzelf met de gekke edelman die zijn drollen in weckflessen in zijn kelder bewaarde. Zijn mijn *essais*, vraagt hij aan zijn lezers, eigenlijk niet ook de “uitwerpselen van een oude man, dan weer te flodderig, dan weer te hard”²³ Met andere woorden: wat *moeten* de lezers ermee? De diplomaat Montaigne had zich uit het openbare leven teruggetrokken om te schrijven en hij wist als geen ander dat zij die met hun uitingen in de openbaarheid treden en er publieke aandacht voor vragen, maar beter binnen de kaders van de conventies en het protocol kunnen blijven, want als zij zich “in het wilde weg ontlasten”, dan moeten zij er terdege rekening mee moeten houden dat zij kunnen worden beloond met onbegrip en een verlies aan gezag.

Martin Luther was een van de grote spookrijders in de Europese geschiedenis. Hij was een taalvirtuoos en een begaafde filoloog, als Rabelais, maar anders dan de grote humanist was Luther veroordeeld tot een leven in de provincie, waar hij, in een overzichtelijk Latijn, les gaf in tekstexegese. Hij was een woeste intellectuele eenling, die zijn eigen subversieve krachten niet overzag en uiteindelijk radicaal buiten en tegenover de kerk van Rome kwam te staan, die hij in alle oprechtheid meende van binnenuit te kunnen bekritisieren. Hij was, kortom, geen groot diplomaat. Hij was geen Erasmus van Rotterdam. Hij miste een scherp zicht op de wereld en de wijze waarop men er met elkaar omging. Een groot deel van zijn leven zat hij opgesloten in de doodse provinciestad Wittenberg (“Stadt im Sand”), waar hij was benoemd als jong hoogleraar, afkomstig uit de orde van de Augustijnen. Hij behield zijn boerse eigenzinnigheid in dit isolement. Verder was hij vitaal, onstuimig, wetenschappelijk ongedisciplineerd, slordig en gedreven. Dat zijn ideale eigenschappen voor een romanschrijver – maar niet voor een kerkvader.

De geschiedenis van Luther is de geschiedenis van iemand met een verkeerde beroepskeuze. Als exegeet bewoog hij zich weliswaar binnen de retorische en didactische kaders die het lectoraat aan hem oplegde en bediende hij zich van de vormen die hoorden bij zijn academische functie: stellen, betogen, informeren, van explicaties voorzien. Hij week in zijn lezingen en colleges veelal geen millimeter af van de exegeses die hij minutieus op papier had voorbereid. Doch eenmaal buiten de schijnwerper van de kerk of de collegezaal, in huiselijke kring, aan tafel, liet hij alsnog zijn subversieve en romaneske krachten los op zijn gezelschap in de tafelgesprekken die hij voerde met een oneindige stroom van buitenlandse gasten en inwonende studenten.

Aan tafel werden de debatten over God, geloof en bijbel kortom met andere middelen voortgezet. De *Tischreden*, door zijn studenten opgetekend, zijn een ware *Fundgrube* voor de liefhebbers van de meer “romaneske”²⁴ Luther. Aan tafel “ontlastte” hij zich. Hij sprak spontaan en “in het wilde weg”, zonder door de strikte generische conventies van preek of les (college) te worden afgeremd of ingedamd, als de grote humanisten van zijn tijd, Rabelais niet in de laatste plaats, die ook de generische mengvorm van de nog zeer jonge roman verkoos boven het traktaat of de filosofische

dialogo. Aan tafel sprak Luther met een groot gevoel voor grappen en anekdotes, rollen, talen en stijlen, taalspelletjes en woordspelingen, voor snelle omkeringen van betekenis (die dwingen tot verandering van interpretatieve strategie), maar vooral voor subversieve beelden.⁵ Het dubbelzinnige beeld van die zich ontlastende Luther, die zich op het privaat bevrijdt van wat hij verteerd heeft: het stamt uit de *Tischreden*.⁶ Die - en dit spreekt eigenlijk welhaast vanzelf - hebben geen grote rol gespeeld in de officiële, dogmatische exegese van de grote kerkvader. Voor het construeren, interpreteren en verdedigen van de kerkelijke dogma's vormde die palimpsest aan generisch ongelijke tekstsoorten vol dubbelzinnige taal en ongrijpbare betekenissen, een wel heel ongeschikte basis.

2. De roman als oninpasbaar artefact in de schriftcultuur

Als we aannemen dat de roman een genre is dat op grote afstand staat van tekstsoorten zoals de les, het college of de preek en doorgaans de heldere taal en voorspelbare en doorzichtige structuur daarvan mist, is het dan niet zo dat het genre in onze cultuur⁷ veelal zichtbaar wordt als een oninpasbaar artefact dat in botsing komt met een schriftcultuur waarin de interpretatieve strategieën op de herkenning van (een variatie op) de bekende tekstsoorten en vormen gericht zijn? En wil dit in grote lijnen zeggen dat de pogingen tot het begrijpen en zich toe-eigenen van het bultige en oninpasbare ding dat “roman” heet eigenlijk altijd in aanleg tot mislukken gedoemd zijn? Dit mislukkende proces van inpassing van romans in de traditie is echter historisch gezien buitengewoon interessant, zou men kunnen beweren, juist omdat de mislukte pogingen tot toe-eigening de kern van het probleem van de roman als genre blootlegt en, bij uitbreiding, ook van de grillige geschiedenis van de roman. Binnen die geschiedenis moeten het niet-inpasbaar zijn van de roman en het toe-eigeningsprobleem van de lezers niet als “fouten” worden begrepen, maar als belangrijke symptomen van de (esthetische) werking van de roman. Er laat zich dus welbeschouwd een interessante geschiedenis van de roman schrijven aan de hand van de opeenvolgende “misreadings” die door de grote romans zijn uitgelokt vóórdat ze in de canon zijn opgenomen.

In veel gevallen is een analyse van de pogingen tot toe-eigening niet alleen interessant voor literatuurwetenschappers, om de geschiedenis en ontwikkeling van de roman te begrijpen, ze zijn ook interessant voor de romanschrijvers zelf: als een symptoom van een soort weerstand die zij kunnen opzoeken in hun lezers en in de cultuur. Deze redenering wordt met zoveel woorden bevestigd door de reacties op een schrijver in de voorhoede van onze cultuur, J.M. Coetzee, over wie Michael Bell (2006: 172) onlangs opmerkte dat het begrijpen van diens werk een toenemend groot probleem is en dat *als* zijn roman *Disgrace* (1999) actief bedoeld was om *weerstand* op te wekken, hij daarin zeker was geslaagd. Toenemend zijn de weerstand en het verzet dat Coetzee oproept in lezers een indicatie van zijn grote belang als romanschrijver.⁸

Mijn beschouwing hieronder is een analyse van de *weerstand* die Coetzee oproept in zijn lezers en van het “spel” dat hij ermee speelt. Het is echter geen psychologische analyse van de schrijver of van zijn lezers, omdat ik de weerstand immers niet opvat als een psychologisch probleem, maar als een probleem van de roman van de eerste orde. *Daarop* en *daarom* reageert de schrijver, zo luidt mijn basale veronderstelling. Op een urgente manier weet Coetzee zo opnieuw de vraag op te werpen naar de aard van de roman, naar de relatie van de roman (bij uitbreiding de literatuur) tot het echte leven. In de kern draait het om de vraag naar het pragmatische statuut waarop de roman rust als vorm van spreken over de wereld. Wat voor vorm van spreken is het eigenlijk? Waaraan ontleent deze betekenis? Waaraan legitimiteit? Hoe moeten lezers er eigenlijk op reageren? De “komedie van misverstanden” die zich afspeelt tussen romanschrijvers en romanlezers, ook tussen Coetzee en zijn lezers, ook en niet in de laatste plaats de lezers in zijn eigen (geboorte)land: is die productief?

3. Coetzee's spel met de reacties van zijn lezers

De reacties van de kritiek en de politiek op *Disgrace*, zeker in Zuid-Afrika zelf en in het bijzonder in kringen van het ANC, waren virulent en als men deze roman op allegorische wijze leest als een “bleak comment on postapartheid in South Africa”,⁹ dan kon het ook welhaast niet anders. Ook *The Lives of Animals*, uitgegeven door Princeton University Press in 1999, stuitte wereldwijd op grote weerstand, onder meer door de uitspraken van hoofdpersoon Elizabeth Costello, die het leed van dieren vergeleek met het lijden van de slachtoffers in de concentratiekampen van de Nazi's tijdens de Tweede Wereldoorlog. Nu wordt Costello tamelijk algemeen gezien als een alter ego van de schrijver, die dan ook zelf de wind van voren kreeg. Welbeschouwd had Coetzee hiertoe ook wel uitgedaagd, gezien het feit dat hij in eerste instantie de Costellolezing (met daarin de gehate vergelijking) uitsprak binnen de eerbiedwaardige universitaire setting van Princeton, op dubbelzinnige wijze, met zijn dubbele status van hoogleraar en romanschrijver, staande op een spreekgestoelte en sprekend tot een academisch gehoor – zij het in travestie, dat wil zeggen: in de rol van zijn gedoodverfde alter ego. Coetzee heeft dit curieuze personage, Costello, althans oppervlakkig gezien, gemodelleerd naar zijn eigen gelijkenis. Ook Costello is een in Australië wonende, gevierde en al oudere romanschrijver. Ze is eigenzinnig, hoekig, eenzelvig, vegetariër (ook Coetzee is vegetariër). Ze is bekend met Zuid-Afrika, waar haar zus woont. Coetzee woonde er tot 2002, toen hij verhuisde naar Australië. Hij heeft één kind, een dochter. Costello is moeder van een volwassen, evenwichtige en opvallend goedwillende zoon, die ze met haar drammerig gepresenteerde standpunten dwars door alles heen weet te choqueren. Een kort moment had Costello een zoon in de VS en een dochter in Nice – ze dook even op in het verhaal “As a Woman Grows Older” dat Coetzee schreef voor *The New York Review of Books* (15 januari 2004) – maar deze fictieve dochter lijkt weer geruisloos te

zijn verdwenen naar de achtergrond van Coetzees ficties.

De gewraakte Costellolezing is later deel gaan uitmaken van een nog complexer geheel dan *The Lives of Animals*, de roman *Elizabeth Costello* (2003). Ook in Coetzees roman *Slow Man* (2005) speelt Costello weer een rol en wederom een ontregelende en onbegrijpelijke, ditmaal zelfs een licht *fantastische* (Coetzees Kafka-lectuur zou hier wel eens door kunnen werken). In 2007 is het volstrekt onmogelijke *Diary of a Bad Year* (*Dagboek van een slecht jaar*) verschenen. Het “dagboek” is een soort dubbel omzoomde reeks essays. De zoom bestaat uit twee uiterst dunne verhaallijnen die onder de essays meelopen als rijtjes kruisjessteken op de zoom van een Tiroler jurkje. Het is zo *weinig* evident hoe dit merkwaardige boek ter hand genomen moet worden, dat men, als lezer, in arren moede naar steun zoekt bij een handvol overbekende verhaaldegevens, die door de schrijver opnieuw met zorg in de korte essays en de twee verhaaltjes zijn aangebracht. Hier geen Elizabeth Costello, maar een mannelijke schrijver, voorzien van de bekende attributen van Coetzees opzichtige vermomming: oudere romanschrijver in Australië, gevierd, worstelend met een tanende vitaliteit, levend in een isolement, korzelig, eenzellig, hoekig, drammerig, hooggestemd, steun zoekend bij een veel jongere vrouw die hij voor haar aandacht betaalt. Australië, althans het Australië dat in Coetzees romans verschijnt, is een tamelijk *non-descript*, dor intellectueel niemandsland, dat als zodanig nog extra reliëf geeft aan het intellectuele isolement van de hoofdpersoon. Zuid-Afrika, daarentegen, is in deze roman – en ook in de voorstelling van de wereld sinds 1994 – het gebied dat aan “de wereld” (de viskom van het rijke Westen) zijn urgente, actuele, morele en politieke *echte* vragen opdringt, een historische rol die Zuid-Afrika nu goeddeels van Rusland, Midden- en Oost-Europa, Cuba en China heeft overgenomen.

De basis voor een autobiografische lectuur van zijn werk (waarmee Coetzee evident een loopje neemt) heeft hij gelegd in *Boyhood* (1997) en *Youth* (2002) en het kreeg onlangs een vervolg in *Summertime* (2009). In de kern draait het om een *karakter* dat grote weerstand opwekt. Intussen bekende ingrediënten in de latere romans, zoals het kille karakter van de hoofdpersoon, diens rigide manier van oordelen en diens gebrek aan generositeit, zijn terug te voeren op deze drie autobiografische romans. Het gaat om een heel ander type boeken dan de vroege romans, die wat kaler en abstracter, wat minder autobiografisch ingebed zijn en ook daarom veel beter dan het latere werk een allegorische lezing toelaten. *Boyhood* en *Youth* bieden een harde, nietsontziende analyse van een koud, onder de apartheid opgroeiende jongen, later een in Londen levende jongeman, die het vermogen mist om zich geliefd te weten – zelfs om de genereuze liefde van zijn moeder te ondergaan of te beantwoorden. Beide boeken drijven op een kale, uitgebeende zelfanalyse waarin geen spat zelfliefde of zelfbeklag is geïnvesteerd. Nu wordt de ruggengraat van Coetzees autobiografische project niet gevormd door een onderzoek van zijn karakter, maar door een analyse van zijn reacties op zijn omgeving, een wereld gedomineerd door rassenscheidingen en apartheid, zaken die hij, na zijn studie in Kaapstad, zo snel mogelijk ontvlucht.

De vraag die aan dit romanproject ten grondslag ligt is een ethische en politiek-ideologische. Hoe onwetend was hij, in de jaren van wording onder de apartheid? Hoe zag hij de wereld, als opgroeiend kind, en vooral: hoe zag hij *niet* hoe *de anderen* leefden en hem zagen: zijn moeder, meisjes, vrouwen, de *anderen* op de *plaas* van zijn grootouders in de Karoo, wier stem pas na 1994 machtiger zou opklinken? (Overigens heeft *Summertime* recentelijk wel iets van die geschiedenis beschreven: we zien de hoofdpersoon van deze pseudo-autobiografische roman nu beschreven worden vanuit het verrassende perspectief van zijn gewezen minnaressen, die hem alsnog de maat nemen, postuum.)

In ideologische (en minder in de *Freudiaanse*) zin is *Boyhood* te begrijpen als een onderzoek van zijn relatie tot zijn moeder in een wereld waarin *haar* stem gemarginaliseerd werd en niet of toch zeker onvoldoende gehoord is. Coetzee's autobiografische onderzoek staat dus in het teken van een onderzoek naar de manier waarop in de cultuur waaruit hij voortkomt de stem en de belangen van de ene groep werden verdrongen ten gunste van de stem en belangen van een andere groep in de jaren van apartheid. In *dit* project is op een nietsontziende manier door de schrijver Coetzee een deel van zijn autobiografie geïnvesteerd en dit biografische materiaal wordt door hem meedogenloos en zonder een spat narcisme in zijn romans ingezet.¹⁰ Let wel: de *andere* kant van zijn eigen levensverhaal – de geschiedenis van het leven onder de apartheid van de andere kant gezien – vertelt hij hier nog niet, zodat de ervaringen van zijn moeder en van de meisjes en vrouwen met wie hij pijnlijk mislukte affaires had, hier radicaal *onverteld* blijven. Coetzee heeft er zelf in een vraaggesprek al eens op gewezen dat “The difficulty is that fiction necessarily deals with stories, and stories, (...) are defined by their irresponsibility: they are, in the judgment of Swift’s Houynnhms, ‘that which is not’.” (Lowry, 1999: 12-14) Het probleem met deze romans van Coetzee is dat ze in zekere zin juist gaan over het perspectief dat wordt verdrongen, het verhaal dat *niet* wordt verteld. Zo is in *Boyhood* en *Youth* op vele plaatsen voelbaar hoe de stem van de moeder wordt genegeerd. Haar perspectief is als een verdrongen perspectief geïmpliceerd, vooral in de pijnlijke en koppige weerstand die de zoon als jonge jongen en later als student tentoonspreidde tegenover de onvoorwaardelijke liefde van zijn moeder, die zachtjes zeurde om zijn aandacht. Er is echter geen uitgewerkte voorstelling van de levensgeschiedenis van zijn moeder noch een inkijkje in de wijze waarop zij de schrijvende afwijzing van haar zoon of zijn afwezigheid (hij verbleef lang in Engeland en de VS) of zijn kille ontoeschietelijkheid onderging, maar haar levensverhaal is als een onvertelde geschiedenis wel degelijk geïmpliceerd in deze boekencyclus. Daarom werpen deze romans weerstanden op tegen een volgehouden allegorische lectuur zowel als tegen een eenzijdig autobiografische lectuur: beide zijn gedoemd om de kern van dit romanproject te missen en onbevredigend te eindigen.

4. Uitnodiging tot een afgrondelijke lectuur van *Disgrace*

Disgrace is alleen al in generisch opzicht heel anders dan *Boyhood*. Om te beginnen presenteert *Disgrace* zich niet als een autobiografische roman. *Disgrace* is bovendien veel complexer dan *Boyhood*, zowel wat betreft plotstructuur, stijl- en tempowisselingen en het netwerk van de personages dat Coetzee ontvouwt, maar ook wat de verhouding tot (postapartheid) Zuid-Afrika betreft. Toch maken *Disgrace*, *Boyhood* en *Youth* onderdeel uit van hetzelfde project, dat voorafgaand aan deze beide laatstgenoemde romans, in het interval tussen 1994 en 1997, vorm lijkt te hebben gekregen. Ze lijken tot op zekere hoogte ook dit oeuvre als geheel te hebben gherdefinieerd: daarin tekent zich een breuk af tussen het vroegere werk en het latere werk. In de transitieperiode verschenen de beide autobiografische romans, die in zekere zin niet alleen binnen dit oeuvre voor een verandering hebben gezorgd maar ook binnen het genre, dat Coetzee radicaal heeft weggevoerd van de autobiografie als een geïdealiseerde *Familienroman* (de term is van Freud), van de nostalgische terugblik op de kinderjaren, van de zoektocht naar de verloren tijd. Coetzee's romans idealiseren noch mythologiseren. Ze onderzoeken de comfortabele onwetendheid van iemand die min of meer bevoorrecht opgroeide in de decennia van apartheid in wat hij in de terugblik erop een leven "in de provincie" noemt. In dit onderzoek past ook *Disgrace*, dat de overgang naar het nieuwe Zuid-Afrika, post-apartheid, onderzoekt.

De politieke, morele en existentiële kwestie waarmee de hoofdpersoon David Lurie in *Disgrace* worstelt is: wat betekent het om *een blanke* te zijn in Zuid-Afrika na het einde van de apartheid? Bij hem ligt het perspectief: lezers zien, horen en ondergaan wat hij ziet, hoort en ondergaat. En zoals we de moeder in *Boyhood* en *Youth* louter te **zien** krijgen in de gedaante die zij aanneemt in het leven van haar zoon zoals het door hem is beleefd, zo krijgen we in *Disgrace* de geschiedenis van de dochter louter te zien door de ogen van David Lurie, die vecht voor een nieuwe positie in het nieuwe Zuid-Afrika. Voor een goed begrip van deze roman is het van groot belang te zien dat de schrijver Coetzee zich echter *niet* identificeert met zijn hoofdpersoon Lurie, zoals velen van zijn lezers en critici lijken te veronderstellen. Coetzee is als de schrijver Vladimir Nabokov die *niet* de kant kiest van zijn parmantige hoofdpersoon Humbert Humbert, die, evenals Lurie een intellectuele snob is die neerkijkt op anderen terwijl hij zelf buitensporige fouten maakt. De schepper van dit overigens amusante personage, Nabokov, kiest echter stilzwijgend de kant van de zwijgende, lijdende Lolita en niet die van Humbert Humbert, die met zijn ironische charme zo gemakkelijk de lezers misleidt. Bij het lezen van *Disgrace* is het leerzaam dit te weten, want ook Coetzee kiest (anders dan vele van zijn lezers) *niet* de kant van zijn hoofdpersoon, de intellectuele en ironische David Lurie, maar eerder die van Lurie's dochter Lucy, een zeer complex personage van wie de identiteit in het nieuwe Zuid-Afrika in een vrije val lijkt te zijn geraakt. Omdat het perspectief van de schrijver niet met dat van zijn hoofdpersoon samenvalt, ligt voor Coetzee de mogelijkheid open om in *Disgrace* een radicaal andere en meeromvattende vraag op te werpen dan de vraag

die zijn hoofdpersoon, David Lurie, zich stelt, te weten: wat betekent het om *een blanke man* te zijn in het nieuwe Zuid-Afrika, na het einde van de apartheid?

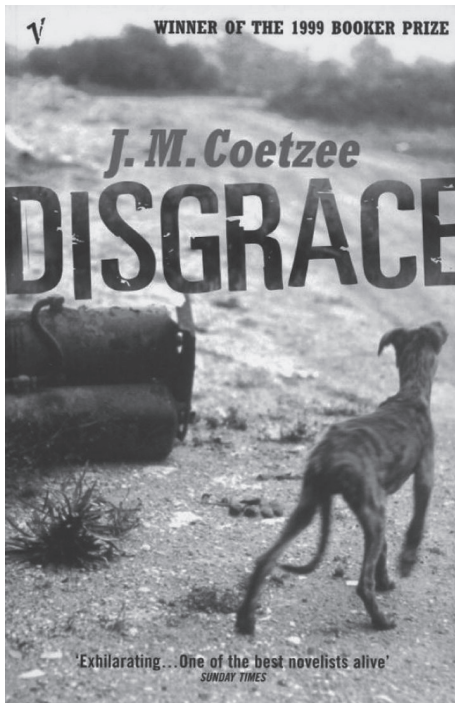
Nu is de vraag van Lurie al lastig genoeg. Doch de vraag die een complexere lectuur van *Disgrace* schraagt dan de vraag die Lurie zich stelt, is een radicaal andere: hoe is het *voor de anderen* (Melanie, zijn dochter Lucy, Bev, Petrus) om geconfronteerd te worden met mij, David Lurie?

Deze vraag opent een lectuur die veel *afgrondelijker* is dan de wat rechtlijnige allegorische lectuur van *Disgrace* waartoe de eerste vraag uitnodigt (“bleak comment”). Die *andere* lectuur poogt zichtbaar te maken wat de *anderen* wellicht denken en ondergaan wier stem en perspectief ontbreken in de officiële geschiedenis. Die *andere* lectuur kan beginnen bij het overweldigende gevoel van Lurie dat zijn land “is going to the dogs”, zoals de frase luidt die vele blanken in Zuid-Afrika gebruiken als ze spreken over de nieuwe situatie. Het spreekwoordelijke “going to the dogs” wordt in de roman en op de wijze van de roman *letterlijk* genomen: in het slotdeel van de roman gaat David Lurie inderdaad *naar de honden*. Wat betekent het eigenlijk in deze roman dat Lurie *letterlijk* “is going to the dogs”? Betekent dit dat Lurie (of zijn land) *geruïneerd worden*, zoals het gezegde wil? Dat is zeker niet zonder meer het geval. Het procédé van het letterlijk nemen van dit welbekende gezegde is een vorm van concretisering die het gezegde, dat door herhaald gebruik een schijn van waarheid heeft verworven, zijn metaforische betekenis ontnemt en zodoende van zijn waarheidsaanspraken ontdoet. Door deze vorm van concretisering wordt de overdrachtelijke betekenis van “going to the dogs” ongrijpbaar en het gezegde zelf wordt dubbelzinnig: zowel concrete realiteit als voormalige abstracte waarheid. Hierna zal ik beargumenteren dat de daadwerkelijke aanwezigheid van Lurie bij de honden in *Disgrace* indruist tegen een allegorische lectuur ervan die eenzijdig op de constructie en productie van overdrachtelijke betekenissen gericht is. In tweede instantie zal ik dit procédé analyseren als een vorm van *rabaissenment* in de zin van Michael Bachtins *Rabelais and his World*.

5. “Going to the dogs”

Er zit een onmiskenbare neerwaartse beweging in de tweede helft van de roman, waarin het leven van David Lurie ontspoot. Hij is uit de gratie, zijn gezag is hem ontnomen, hij is vernederd. Hij is verwijderd uit de officiële academische cultuur en verbannen naar een positie in de marge, in de Karoo, waar hij verblijft bij zijn dochter Lucy en later bij haar vriendin Bev Shaw, die hij in gedachten steeds “poor Bev” noemt, tot hij erkent dat hijzelf niet minder meelijwekkend is dan zij. De regie over zijn leven is hij kwijt en uiteindelijk verzet hij zich er niet meer tegen, maar schikt hij zich in zijn nieuwe maatschappelijke rol en gaat hij dagelijks *naar de honden*, letterlijk. Wil dit zeggen dat hij, in deze nieuwe fase in zijn leven, totaal “geruïneerd” is? Niet ondubbelzinnig. Er zit immers ook een radicaal ironische beweging in de tweede helft van de roman. Men kan weliswaar met enig recht verdedigen dat het leven van David Lurie in deze roman

ontspoort en men kan zijn *Werdegang* desgewenst op allegorische wijze lezen als een weerspiegeling van de tragische geschiedenis van zijn leven en zijn land – maar dan miskent men dat deze roman geen opera geworden is maar een operette.



(fig. 1) Cover van *Disgrace*

Tot de meest in het oog springende radicale veranderingen die Lurie ondergaat behoort zijn “carrièreswitch” van toegewijd rokkenjager en academisch bewonderaar van Byron in de eerste helft van de roman tot minnaar van “poor Bev” en schrijver van een opera over zijn grote romantische held Byron in de tweede helft. Het zal de meeste lezers niet zijn ontgaan dat niet alles lukt en dat niet alles loopt zoals gepland. Ook het door David Lurie beoogde, grootse, romantische en tragische meesterwerk over Byron neemt niet de grootse vorm aan die hij beoogde. Anders dan gehoopt wordt de gedroomde grootse opera over Lurie’s grote romantische held maar een karig stuk, begeleid door hemzelf op een gammele banjo: *plok plok plok*. Ook de tragedie van zijn eigen val heeft een hoog operettegehalte. Zijn onttakeling is navrant maar ook amusant en hoogst ironisch. Vanaf het begin bestaat er een radicaal ironische discrepantie tussen het beeld dat de parmantige David Lurie heeft van zichzelf als Byron-bewonderaar en minnaar (“a servant of Eros”) en de manier waarop hij zich intussen alleen met geld of geweld toegang tot vrouwen (“minnaressen”) weet te verschaffen.

Neemt iedere lezer deze ironische discrepantie waar? Dat is nog maar de vraag.

Coetzee heeft in *Disgrace* immers zorgvuldig vermeden om een ander perspectief dan dat van Lurie te laten oplichten. Met een wat ouderwetse term, ontleend aan de Oostenrijkse literatuurwetenschapper Stanzel, kan van een verkapt ik-perspectief worden gesproken. Lezers van *Disgrace* worden opgesloten in het perspectief van Lurie, maar zijn kijk op zichzelf en de wereld is door en door onbetrouwbaar. Het vergaat de lezers van *Disgrace* al gauw als die van *Lolita* van Nabokov, die de onbetrouwbare hoofdpersoon Humbert Humbert schiep, wiens zelfbedrog zo krachtig was, dat hij hele generaties van lezers oprecht kon doen geloven dat *hij* het eigenlijke slachtoffer was van de onverkwikkelijke geschiedenis (“onmogelijke liefdesgeschiedenis”) met het kindmeisje Lolita. Generaties van lezers heeft deze onbetrouwbare verteller kunnen doen vergeten dat zij nog een kwetsbaar, minderjarig meisje was, eigenlijk een kind nog, dat uitgeleverd was aan de perverse zorgen van haar stiefvader.

Als Nabokov zijn lezers *en masse* kon laten geloven in het zelfbedrog van Humbert Humbert, hoewel de schrijver in een voorwoord de interpretatie van Humbert Humbert als pedofiel wel degelijk al aan hen voorlegt, waarom zouden grote groepen lezers dan niet ook David Lurie op zijn woord geloven? Waarom zouden zij niet geloven dat David Lurie een min of meer verstandige academicus is, wat ouderwets Byron-achtig misschien, en een man wiens leven na een “faux pas” weliswaar onmiskenbaar op drift is geraakt, maar toch altijd nog een intellectueel die een scherpe en niets ontziende blik werpt op het nieuwe Zuid-Afrika, een land dat, volgens velen, als hijzelf, in een vrije val is geraakt, en dat, in de woorden van velen, “is going to the dogs”? De vraag is dan ook: hoe verhoudt deze roman zich eigenlijk tot deze man en zijn oordelen over dit land en tot de snelle en radicale wendingen die het ondergaat?

Pas laat in de roman, tijdens een wandelingetje waarbij zij de honden uitlaten, in een gesprek met zijn dochter (die niet op dit soort ontboezemingen van haar vader zit te wachten) vergelijkt David Lurie zichzelf met een hond die voortdurend opgewonden rondloopt, en onhandelbaar wordt wanneer er een wijfje in de buurt komt, maar omdat hij door zijn baasjes met Pavloviaanse regelmaat wordt geslagen, gaat hij reageren als een geslagen hond die jankend rondsluip als hij een wijfje ruikt. Lurie argumenteert dat de hond niet voor zijn instinct gestraft zou mogen worden. Dan kun je hem beter doodmaken, oordeelt hij. Zijn dochter laat de redenering niet zomaar over haar kant gaan:

“So males must be allowed to follow their instincts unchecked? Is that moral?”

“No, that is not moral. What was ignoble about the Kenilworth spectacle was that the poor dog had begun to hate its own nature. It no longer needed to be beaten. It was ready to punish itself. At that point it would have been better to shoot it.”

“Or to have it fixed.”

“Perhaps. But at the deepest level I think it might have preferred being shot. It might have preferred that to the options it was offered: on the one hand, to deny its nature, on the other, to spend

the rest of its days padding about the living-room, sighing and sniffing the cat and getting portly.”

“Have you always felt this way, David?”

“No, not always. Sometimes I have felt just the opposite. That desire is a burden we could well do without.”

“I must say,” says Lucy, “that is a view I incline toward myself.”

He waits for her to go on, but she does not.(...) (90-91)

Direct hierna benoemt Lurie de radicale omslag die zijn leven heeft ondergaan – en de ironie van de situatie ontgaat hem niet:

(...)“Anyway,” he concludes, “having said farewell to the city, what do I find myself doing in the wilderness? Doctoring dogs. Playing right-hand man to a woman who specializes in sterilization and euthanasia.”

Lucy laughs. “Bev? You think Bev is part of the repressive apparatus? Bev is in awe of you! You are a professor. She has never met an old-fashioned professor before. She is frightened of making grammar mistakes in front of you.” (91)

Is de ironie van de beschreven situatie al navrant, nog aanmerkelijk navranter is het directe vervolg in de roman: terwijl Lurie and Lucy terug komen wandelen, komen ook drie mannen het erf op lopen, of eigenlijk “two men and a boy” en zij molesteren David Lurie en verkrachten zijn dochter. Op het moment dat dit gebeurt hangt de vergelijking met de hond die een wijfje ruikt nog in de lucht. Het was de beschrijving van de verkrachting van Lucy en het geweld tegen Lurie die zoveel stof deed opwaaien in de ontvangst van *Disgrace*. De opwinding maakte nog eens duidelijk dat de roman werd gelezen als een parabel over het nieuwe Zuid-Afrika: een parabel die nihilistisch en racistisch was en die niet kon worden geaccepteerd.

Aan het slot van het boek zien we David Lurie aan het werk in de Karoo, dicht bij het kleine huishoudentje van zijn dochter, die inmiddels een “boervrouw” is. Ook hijzelf levert een bescheiden bijdrage aan zijn land: hij heeft zich het lot aangetrokken van de deerniswekkende, zieke honden die door Lucy’s vriendin Bev worden opgevangen en uit hun lijden worden verlost:

Sunday has come again. He and Bev Shaw are engaged in one of their sessions of Lösung. One by one he brings in the cats, then the dogs: the old, the blind, the halt, the crippled, the maimed, but also the young, the sound – all those whose term has come. One by one Bev touches them, speaks to them, comforts them, and puts them away, then stands back and watches while he seals up the remains in a black plastic shroud.

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 difficulty in calling by its proper name: love.

He ties the last bag and takes it to the door. Twenty-three. There is only the young dog left (...) (218-219)

David Lurie benoemt hier zijn omgang met de honden als *liefde* ... Is hij dan bevrijd en verlicht geraakt door zijn werken met de honden? Heeft Lurie uiteindelijk de diepten van de liefde gevonden, zij het niet als een “servant of Eros” maar aan de zijde van “poor Bev”, als de verzorger van haar “poor dogs”? Is *Disgrace* dan toch een verhaal over loutering, genade en verlossing - en niet over schande en ongenade? Of dit deze omslag in het leven van Lurie door en door ironisch? Hoe dit ook zij, Lurie verlost de honden uit hun lijden, op wat hijzelf begrijpt als een liefdevolle manier, zoals hij het heeft geleerd van Bev. Eén bepaalde jonge hond spaart hij bij iedere nieuwe ronde. In de laatste alinea van de roman geeft hij echter ook die op:

Bearing him (the dog) in his arms like a lamb, he re-enters the surgery.

“I thought you would save him for another week,” says Bev Shaw. “Are you giving him up?”

“Yes, I am giving him up.” (220)

Hoe deze slotzinnen te interpreteren? Gaat het hier over ware liefde, door Lurie *uiteindelijk* gevonden nadat hij zijn lusten in een moeizaam louteringsproces heeft overwonnen? Of moeten we dit slotbeeld in een veel bredere, politieke context plaatsen, er een veel bredere, historische betekenis aan toekennen? Moeten we deze slotalinea op het nieuwe Zuid-Afrika betrekken? En indien we dit doen: waar staat de jonge hond dan voor? En waarvoor staat de houding van Lurie? Is David Lurie, met die hond in zijn armen, een beeld voor het moeizaam verworven mededogen met de vele kwetsbaren in dit getraumatiseerde land? Gaat het misschien ook over die oneindige, half en half verzwegen stroom uitgemergelde, lijdende en stervende aids-patiënten, die op verzachting van hun lot wachten en uit hun lijden verlost willen worden, als de honden? Staat het beeld, bij verdere uitbreiding, ook voor de toekomstige, verarmde blanken, aan hun lot overgelaten, van hun privileges beroofd? Moeten ook zij uiteindelijk uit hun lijden worden verlost?

Ik stel deze vragen om aan te geven dat het geen klein probleem is om een afgeronde *allegorische* interpretatie van deze roman te formuleren. Het gevaar is dat men met een dergelijke lectuur hardnekkig iets wil verhelderen (de houding van Coetzee en *Disgrace* tot het nieuwe Zuid-Afrika) dat bij nader inzien niet zo helder is. De beelden en verwickelingen in deze roman zijn dubbelzinnig en de antwoorden op de vragen zijn allesbehalve duidelijk of eenduidig. Overigens is dit mijns inziens niet eens het grootste probleem. Problematischer is naar mijn smaak dat het welbekende gezegde dat Zuid-Afrika “is going to the dogs” – het gezegde dat door Coetzee letterlijk is genomen in zijn roman en concreet is gemaakt – in een allegorische lectuur van *Disgrace* door critici en lezers *tegen de geste van de schrijver* in eenzijdig metaforisch wordt geïnterpreteerd: de man die “naar de honden gaat” wordt tegen de geste van de schrijver in, die deze woorden immers *de*-symboliseert, door de lezers opnieuw, getranscendeerd in een symbolisch-allegorische lezing, om nieuwe, universele, bovenhistorische en mythische betekenissen aan dit verhaalelement te ontlokken. Een dergelijke lectuur miskent naar

mijn oordeel wat Coetzee als romanschrijver in zijn roman in gang heeft gezet door het met betekenis overladen “(the land is) going tot the dogs” juist *letterlijk* te nemen, *tegen* de keer in van deze vermeende, bovenhistorische waarheid over Zuid-Afrika. Een volgehouden allegorische lectuur van *Disgrace* gaat echter tegen de keer van de roman zelf in en is, lijkt me, een ontkenning van de *Rabeleske* en romaneske technieken die Coetzee in *Disgrace* heeft gebruikt.

6. Twee sleutelbegrippen van M. Bachtin: “rabaissement” en “ambiguïsering”

Voor een goed begrip van de techniek die Coetzee in *Disgrace* gebruikt is het van belang te weten dat het terugplooiën van het spreekwoordelijke, figuurlijke en abstracte op het concrete, lichamelijke en letterlijke een bekend procédé is in de kunsten. Zoals Bachtin in zijn studie van Rabelais heeft laten zien, is de “carnavaleske” terugplooiing van universele waarheden op het lichamelijke (en vooral het laaglichamelijke) een procédé dat deze universele waarheden in een radicaal nieuw, carnavalesk of grotesk perspectief plaatst. Al wat soeverein en voor eeuwig boven het historische en alledaagse verheven lijkt en met een zekere plechtigheid is omgeven, behoort tot wat Bachtin de “agelastische” of “niet-lachende” of *officiële* cultuur noemt. Die cultuur wordt tijdens het carnaval door toepassing van het zogeheten procédé van de *rabaissement* bespottelijk, lachwekkend, onserieus gemaakt. Bachtin spreekt van “rabaissement” ofwel “verlaging” of “vernedering”, omdat al het verhevene door toepassing van deze kunstgreep ineens “laag” en “nederig” wordt gemaakt.¹¹

Bachtin’s sleutelwoorden zijn *rabaissement* en *ambiguïsering*. Ter illustratie van die eerste term noemt hij de nar in de hofcultuur: dat is een edelman die op zijn kop staat. Zijn muts, met die twee lange punten en die belletjes aan de uiteinden: dat is zijn broek met broekspijpen en het blotebillengezicht in de muts is zijn achterwerk.¹² In een handomdraai veranderen “hoge” en “plechtige” zaken als het gelaat in iets “laaglichamelijks” en lachwekkends als een achterwerk. In de officiële of “hogere” cultuur is het gelaat “verheven”, verbonden als het is met de identiteit. Bij de nar ziet het gelaat er echter uit als een blote kont (een zogeheten “blote kont-gezicht”, met vlezige wangen en een samengeknepen mondje). De lachende en spottende nar, hikt, boert en proest en doorspekt zijn geschater met allusies op de laaglichamelijke functies. Door de toepassing van het procédé van de *rabaissement* zijn de edelman/nar en zijn hoed/broek en zijn mond/kont ineens fundamenteel ambigu ofwel *dubbelzinnig*:

1. de *eerste* betekenis is een *bovenlichamelijke*: het gelaat “staat voor” de identiteit, de ziel, het karakter, de psyche; het straalt ook het gezag, de maatschappelijke functie, het aanzien van de persoon uit;
2. de *tweede* betekenis is de min of meer verborgen, *laaglichamelijke* bijbetekenis. Deze tweede betekenis of bijbetekenis treedt niet zonder meer aan het licht in de officiële cultuur: op de bijbetekenis rust een taboe als *obscene* betekenis (letterlijk: niet aanwezig op de scène ofwel *off*

scène); deze tweede betekenis wordt alleen in bepaalde rituelen (b.v. het carnaval of het saterspel), in bepaalde vormen of genres (roman, groteske) en door middel van bepaalde technieken “geënceneerd” en concreet, hoorbaar, voelbaar of zichtbaar gemaakt, b.v. door de techniek van de *rabaissement* ofwel verlaging, door de techniek van de pervertering ofwel omkering, of door de techniek van de ambiguïsering.

Het proces van *ambiguïsering*, een tweede sleutelterm van Bachtin, wordt door hem uitgelegd onder verwijzing naar de speelkaart, die twee gestalten toont, spiegelbeeldig, eentje boven en, een tweede, omgekeerd, onder. De figuren gaan ter hoogte van het middenrif naadloos in elkaar over en de ene is niet los van die tweede te zien. Dit dubbele beeld illustreert tevens treffend de *dubbele* geste die aan de betekenisconstituerende processen in de cultuur ten grondslag liggen. De fundamentele geste die aan de *rabaissement* ten grondslag ligt is die van de “down-ward swing”: wat verheven is, wordt verlaagd. Deze geste vormt een reactie op en de tegenhanger van de “up-ward swing”, die de dingen eerder heeft opgetild uit het alledaagse en van een verheven, universele betekenis heeft voorzien. Deze opwaartse, verheffende geste schiept en schraagt de (officiële) cultuur. De constituerende procédés die aan de productie van betekenis in de (officiële) cultuur ten grondslag liggen, zijn ook in de kunsten welbekend: symboliseren en transcenderen. Het concrete en singuliere worden getranscendeerd (en verheven) tot het abstracte en universele. Dit geschiedt ook in de *hogere* kunsten en in de *belles lettres*. In alle gevallen is sprake van betekenisoverdracht van het concrete en materiële, historische, en singuliere op het abstracte, symbolische, metaforische, allegorische en mythische. Dat de *belles lettres* daarom over het algemeen een allegorische lectuur uitlokken en dat de welbekende strategie van het produceren van een allegorische lectuur, althans in antwoord op de *belles lettres*, over het algemeen een voor de hand liggend antwoord is, is dan ook een standpunt dat binnen dit bredere culturele kader heel goed te verdedigen is.

Tegenover de funderende en constituerende, fundamenteel transcenderende geste van het symboliseren staat de secundaire en tegendraadse techniek van de *rabaissement*. Het ondermijnende karakter ervan schuilt erin dat de symbolen waarop de (officiële) cultuur rust, tegen de keer van de “upward swing” in, concreet worden gemaakt, letterlijk worden genomen. Concretisering bewerkstelligt desymbolisering en ambiguïsering. De groteske symbolen die in dit tegendraadse proces ontstaan (zoals de nar/koning, de kont/mond of de broek/hoed) zijn dubbelzinnig, grotesk en ongerijmd. Ze werken op de lachspieren. Dit lachen spot met wat Bachtin niet voor niets de “agelastische” of “niet-lachende” cultuur heeft genoemd. Daarin is de potentiële betekenisrijkdom van de symbolen immers doelbewust teruggesnoeid tot een enkelvoudige, *overdrachtelijke* betekenis, die men, zonder dat men erom moet lachen, serieus en met volle ernst kan bezien. Tijdens het carnaval viert men echter het onserieuze. Men heft de regels van het plechtige op en beeldt uit wat anders *off scène* is: niet uitgebeeld wordt, ongezegd blijft. Concretisering en ambiguïsering bevrijden die “obscene” bijbetekenissen alsnog: zichtbaar worden dan die betekenissen, die in

een plechtige, eenzijdige, overdrachtelijke, symbolische of allegorische lectuur niet geënceneerd of geactiveerd worden. Die lectuur is niet allegorisch maar subversief. Het subversieve lachen is, aldus Bachtin, de inzet van het carnavaleske volksfeest en de techniek van de verlaging is vooral een middel om de vitale en ondermijnende lach van het volk tegen het “officiële gezag” op te wekken.

We moeten hierbij niet vergeten dat Bachtin zijn studie over Rabelais (waaraan ik hier de kernwoorden ontleen) schreef onder het regime van Stalin. In zijn studie van het volks-carnavaleske in Rabelais en de vroegmoderne tijd legt Bachtin sterk de nadruk op het lachen dat met de “verlaging” gepaard gaat als een belangrijk volks-vitaal effect van de *rabaissement*. Mogelijk deed Bachtin met zijn studie een poging om de spoken van de Stalin-terreur te verjagen. In het licht van mijn beschouwing van de weerbarstige verhouding van Coetzee's *Disgrace* tot het nieuwe Zuid-Afrika moet hier direct aan worden toegevoegd dat bij Coetzee, anders dan bij Rabelais in de interpretatie van Bachtin, van een heimelijk en buitengewoon perfide gebruik van de technieken van *desymbolisering* en *ambiguïsering* gebruik is gemaakt. Het gezegde “(the country is) *going to the dogs*” letterlijk nemen: dat schept in de roman een dubbelheid; er is een mogelijkheid om de roman allegorisch te lezen en er wordt een tweede mogelijkheid geïntroduceerd om alles min of meer letterlijk te nemen.

Deze tweede mogelijkheid ondermijnt de eerste: de letterlijke betekenissen gaan in tegen de allegorische lezing. David Lurie die in *Disgrace* letterlijke *naar de honden gaat*: dat is geen eenvoudige grap. Coetzee's concretiserende, “verlagende” geste wekt niet simpelweg de lachlust op. Verrassing, verwarring en een aanzienlijke mate van desoriëntatie bij de lezers zijn het gevolg: zij worden helemaal geen grap¹³ gewaar, maar een afgrond aan onvermoede, ongerijmde en incompatibele, aanvankelijk verborgen, *nieuwe* betekenissen, die vóór *Disgrace* nog *off scène* waren.¹⁴

7. De dubbele en tegenstrijdige lectuur van *Disgrace*

Ik heb eigenlijk maar één kritiek gevonden die de tegendraadse en dubbelzinnige samenvoeging van tegengestelden in *Disgrace* expliciet benoemt en dat is de kritiek van Adam Mars-Jones (Mars-Jones: 1999) . Hij spreekt van “JM Coetzee's quietly deceptive new novel”. Mars-Jones is zich ervan bewust dat:

(a)ny novel set in post-apartheid South Africa is fated to be read as a political portrait, but the fascination of *Disgrace* is the way it both encourages and contests such a reading by holding extreme alternatives in tension, salvation, ruin. (Mars-Jones, 1999)

De roman anticipeert zodoende vernuftig en heimelijk op de reflexen van de lezers:

The novel may not inherently be a dialectical form, but readers are so used to a synthesising process that they may detect one without help from the author. JM Coetzee (...) exploits this reflex, with a

narrative that belongs to two opposite types simultaneously, revealing its true allegiance only on the last page - in fact the last sentence. (Mars-Jones, 1999)

De synopsis van de roman is bedrieglijk eenvoudig en is eigenlijk in een enkele zin samen te vatten: “David Lurie, a divorced university professor in his fifties, leaves Cape Town in disgrace to stay with his daughter Lucy on her smallholding in the Eastern Cape”.

Het vernuftige is nu dat deze ogenschijnlijk eenvoudige synopsis op een dubbelzinnige manier twee diametraal tegengestelde interpretaties oproept:

What follows is somehow simultaneously a story of redemption and of collapse, just as a famous optical illusion is simultaneously a *duck and a rabbit*, but can only be seen at any one moment as one or the other. The reading mind responds to the possibilities in disconcerting alternation. (*my emphasis*) (Mars-Jones, 1999)

Een volgehouden allegorische lectuur van dit boek kan mijns inziens ook worden begrepen als een reactie op de desoriëntatie die deze roman als *dubbele* structuur welhaast onvermijdelijk oproept in de lezers. Het paradigmatische voorbeeld van (optische) ambigüiteit is de uit de filosofie welbekende dubbelfiguur van de duck/rabbit en onder verwijzing naar deze figuur herinnert Mars-Jones ons eraan dat lezers, uitgenodigd tot een dubbele en tegenstrijdige lectuur, deze weliswaar in opeenvolgende sessies kunnen realiseren, maar niet simultaan, in één enkele lezing. De roman opent echter een afgrond aan betekenissen. Een hardnekkig volgehouden allegorische lezing kanaliseert naar alle waarschijnlijkheid de verwarring en gêne die erdoor worden opgeroepen – maar deze lectuur reduceert ook de betekenisrijkdom van deze roman en ook de navrante humor die in *Disgrace* zo'n grote rol speelt.

De geschiedenis van de man die *letterlijk* “naar de honden gaat” is welbeschouwd ten diepste ambigu en in allerlei opzichten ook *antiallegorisch*. Het lijkt me dan ook dat het nieuwe Zuid-Afrika de schrijver heeft verguisd die in het oog van de storm geen gebruik wenste te maken van zijn gezag als schrijver. Coetzee was op dat cruciale moment niet beschikbaar om, op afroep, soevereine en onbetwistbare nieuwe waarheden over het nieuwe Zuid-Afrika te verkondigen. Voor de regering die naar snelle uitbreiding van politiek gezag zocht was dit al onaangenaam genoeg. De schrijver liet zich echter niet toe-eigenen door het nieuwe gezag. Hij was wel beschikbaar *als romanschrijver*, dat wil zeggen: als de schepper van een aantal ambigue, niet zonder meer aangename beelden, opgeroepen door het nieuwe Zuid-Afrika en op een tegendraadse manier ingezet in *Disgrace*, een roman die vele lezers (niet in de laatste plaats de professionele lezers) in verwarring bracht. In de geschiedenis van de roman is *Disgrace* dan ook in die zin exemplarisch voor het genre dat deze roman opnieuw laat zien dat dit genre weerstand biedt aan interpretatie en aan de pogingen tot toe-eigening door de lezers. Emblematisch voor de onbepaaldheid van betekenis van *Disgrace* lijkt me het onbestemde beeld van een hond op het omslag van de Engelse pocket (fig.1): een onaantrekkelijke foto van een

opgejaagde, uitgemergelde hond in een dor, verlaten, schraal, vaalgeel landschap, een landschap dat overigens doet denken aan de Karoo, maar waarvan niet met zekerheid te zeggen is of het de Karoo ook is en wat dit voor het boek dan zou betekenen.

8. Epiloog

De houding van Coetzee tegenover de kritiek die poogde zich de roman en de romanschrijver geheel en al toe te eigenen is altijd onverzoenlijk geweest. Al vanaf zijn oratie in 1984 heeft hij zich in scherpe bewoordingen verzet tegen de arrogantie van beschouwers die tussen de schrijver en de lezers in gaan staan om de verborgen waarheid van de roman te openbaren. Op basis van welk privilege claimt de kritiek die waarheid te *kunnen* openbaren, “the truth that literature cannot tell itself”? Waarom willen beschouwers altijd van de literaire tekst “to stand there in all its ignorance, side by side with the radiant truth of the text supplied by criticism”? (Coetzee, 2006: 79) Coetzee verzet zich hier tegen verschillende aannames omtrent de roman: dat romanschrijvers waarheden verkondigen in hun romans; dat zij dat op een onbeholpen en onvoldoende heldere manier doen; dat deze waarheden daarom nadere explicatie behoeven; dat de literaire kritiek in staat is de waarheid te destilleren uit de roman (en de romanschrijvers niet).

Het is in het licht van deze inadequate veronderstellingen ten aanzien van de roman dat Coetzee de romanlezers dwingt zich de vraag te stellen hoe het verkondigen van waarheden zich verhoudt tot dit specifieke genre, de roman. Naar mijn idee staat hij met zijn romanopvatting dicht bij die van de Praagse romanschrijver Milan Kundera, die evenals hijzelf een groot deel van zijn schrijversleven onder staatscensuur te lijden heeft gehad. Kundera’s romanbeschouwingen zijn geschreven in het licht van de politieke situatie waaronder hij te leiden heeft gehad in zijn geboorteland, dat hem feitelijk in een onmogelijk situatie dwong als romanschrijver. Aan de ene kant verbood het communistische regiem hem vrijuit te spreken, aan de andere kant eisten zijn dissidente collega’s van hem dat hij in zijn literaire werk alsnog de waarheid zou verkondigen die de staat hem verbood te uiten. Het lijkt vooral in het licht van dit dilemma te zijn dat Kundera over de roman heeft geschreven als een genre dat hij waardeert als een van de grote “vondsten” of “ontdekkingen” van de moderne tijd, zoals de humor en de dubbelzinnigheid. Hij beschouwt de roman, de humor en de dubbelzinnigheid als drie grote, moderne “vondsten”, die zich in hun specifieke, moderne (westerse) gedaante in dezelfde tijd aandienden, op het breukvlak van middeleeuwen en moderne tijd. Het genre is niet voor niets “geboren” in de vroegmoderne tijd. Blijkens zijn romanbeschouwingen – en in het bijzonder zijn beschouwingen van Rabelais, Cervantes, Diderot en Kafka¹⁵ – is voor Kundera de roman een fundamenteel *dubbelzinnig* genre, als de ironie: de roman is een genre dat, anders dan de preek of de les, (retorische) eenvormigheid en eenduidigheid mist. De roman heeft eerder de structuur van een goede grap. Romans zijn immers alleen al dubbelzinnig door de manier waarop zij de lezers bedwelmen met

de waarheden van hun personages en tegelijkertijd van diezelfde lezers eisen dat zij dit spreken niet al te serieus nemen, en vooral: dat zij dit spreken niet met het denken van de schrijver zelf verwarren. Op een dubbelzinnige manier verleidt en verbiedt de roman dat het verkondigen van waarheden in de roman met het verkondigen van de waarheid erbuiten wordt verward. *Disgrace* is geen rede of preek. Coetzee preekt niet of beleert niet in zijn romans. Met *Disgrace* schreef hij een roman waarin hij de eigentijdse beleving van het nieuwe Zuid-Afrika van een aantal personages aftastte en voorstelde. Dit riep in het nieuwe Zuid-Afrika zowel bijval als weerstand op – vooral weerstand. Op een urgente manier wist Coetzee zo opnieuw de vraag op te werpen naar de aard van de roman en naar de relatie van de literatuur tot het echte leven. In de kern draait het hierbij om de vraag naar het pragmatische statuut waarop de roman rust als vorm van spreken over de wereld. Opnieuw was de vraag: Wat voor vorm van spreken is dit eigenlijk? Waaraan ontleent deze betekenis? Waaraan legitimiteit? Hoe moeten zijn lezers op de onaangename waarheden in *Disgrace* eigenlijk reageren?

Coetzee is een romanschrijver die, als Milan Kundera, de kaders waarbinnen de roman zich heeft ontwikkeld als geen ander kent en die diepgaand heeft nagedacht over wat de roman en alleen de roman vermag. “Coetzee does his most distinctive thinking through the mode of literature”, schreef Michael Bell. (2006: 173) In *Dagboek van een slecht jaar* liggen deze vraag naar de status van de roman en het statuut van de romanschrijver ineens expliciet ter tafel: kan/mag/moet de romanschrijver politieke of morele waarheden verkondigen? Bij machte van welk privilege? Op grond van welk speciaal statuut?

Het zijn vragen die al impliciet waren in *Disgrace* en de oudere romans – maar die in *Dagboek van een slecht jaar* tot hoofdzaak zijn geworden. Dit “dagboek” is een soort essayroman, een generische hybride van het type waarop Coetzee als romanschrijver c.q. literatuurwetenschapper c.q. romancriticus het patent heeft. De verraderlijkheid van de generische mengvorm die hij met zijn *Dagboek* scheidt, schuilt niet in Coetzee's taal – wederom schonkig, helder, frugaal, minimalistisch – maar in die perfide vermenging van vertelvormen, met wisselende aan- en toespreekvormen, die aan de lezers telkens andere lezersrollen en snelle rolwisselingen dicteren. Iedere tekstsoort kent een eigen statuut, eigen vormen van aan- en toespreken, eigen aanspraken op de waarheid. In *Dagboek van een slecht jaar* gebruikt Coetzee afwisselend monologische en typisch dialogische vormen, en adresseert hij zijn lezers pseudo-persoonlijk. Hierdoor maakt hij, verwarrend genoeg, ineens weer de ontologische kloof voelbaar tussen romanschrijvers en romanlezers. Om het in de woorden van de met tegenzin de colleges Communications 101 en Communications 201 docerende David Lurie te zeggen: Is er in het dubbelzinnige genre van de roman nu wel of niet sprake van een *dialogue* en van *communicatie* tussen schrijvers en lezers? Ja, er is dialoog, want de schrijver adresseert immers zijn lezers. Neen, er is geen dialoog, want de schrijver staat het woord immers af aan zijn personages, en zij hebben geen emailadres waarop lezers hun reacties kwijt kunnen. De vraag is dus opnieuw: Hoe moet hetgeen zich toch evident voltrekt tussen deze schrijver en zijn lezers dan worden begrepen? Wat

is welbeschouwd het statuut waarvan hij hier als romanschrijver gebruikmaakt? Wat is het statuut van zijn lezers? Wat is hun rol? Hoe onredelijk zijn de fans die zich door deze schrijver geadresseerd voelen wanneer zij hem op hun beurt per email met persoonlijke vragen en interpretaties benaderen (dit is een vraag die in *Dagboek van een slecht jaar* expliciet wordt gemaakt)? Het lijkt erop dat Coetzee in dit dagboek, na de onstuimige ontvangst van *Disgrace* waarin hij de weerstand van zijn lezers zozeer had opgezocht, nogmaals het probleem van de ongrijpbaarheid van betekenis van de roman heeft afgetast: door te kijken naar het merkwaardige, dubbelzinnige statuut waarop het spreken in de roman rust, wat inderdaad een probleem van de roman van de eerste orde is.

Universiteit van Groningen

Bronnelys

- Attridge, Derek.** 2006. *Against Allegory: Waiting for the Barbarians, Life & Times of Michael K and the Question of Literary Reading.* In: Jane Poyner (ed.), *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual.* Athens/Ohio: Ohio University Press.
- Auerbach, Erich.** 2004. *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur.* Vertaald door Wilfred Oranje. Amsterdam: Olympus.
- Bachtin, Michaël M.** 1968. *Rabelais and his world.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, Michael.** 2006. What Is It Like to Be a Nonracist? Costello and Coetzee on the Lives of Animals and Men. In: Jane Poyner (ed.), *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual.* Athens/Ohio: Ohio University Press.
- Buikema, Rosemarie.** 2006. *Kunst en vliegwerk. Coalities in de Cultuurwetenschappen.* Utrecht: Universiteit Utrecht, (oratie).
- Coetzee, J. M.** 1984. Truth in Autobiography (Inaugural Lecture). Cape Town: University of Cape Town. Geciteerd in: Attridge, Derek. 2006. *Against Allegory: Waiting for the Barbarians, Life & Times of Michael K, and the Question of Literary Reading.* In: Jane Poyner (ed.), *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual.* Athens/Ohio: Ohio University Press.
- Coetzee, J.M.** 1999. *Disgrace.* London: Vintage.
- De Montaigne, M.** 1993. *Essays. Een proeve van zeven.* Vertaald door H. van Pinxteren. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep.
- Harpham, Geoffrey Halt.** 2006. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature.* Aurora: The Davies Group.
- Liebrechts, Prof. dr. P. Th. M. G.** 2007. “*Ubi amor, ibi oculus est*”: *Ethiek en literaire vorm in J. M. Coetzee.* (oratie) Leiden: Universiteit Leiden.
- Lowry, Elizabeth.** 1999. Like a Dog. *London review of Books*, Vol. 21, No. 20, 14 October. <http://www.lrb.co.uk/v21/n20/elizabeth-lowry/like-a-dog>
- Mars-Jones, Adam.** 1999. Lesbians are like that because they're fat. Stands to

- reason: *Disgrace* by JM Coetzee. *The Observer*, Sunday 18 July.
<http://www.complete-review.com/reviews/coetzeej/disgrace.htm>
- Simons, Anton.** 1990. *Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin*. Amsterdam: Sua.
- Simons, Anton.** 1996. *Carnaval en terreur. De ethische betekenis van Bachtins "Rable"*. Enschede: Eigen uitgave.
- Van den Oever, Annie.** 2003. *<Fritzi> en het groteske*. Amsterdam: De Bezige Bij
- Van Niekerk, Marlene.** 2008. *The Fellow Traveller (A True Story)*. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Zwart, Hub.** 1998. The truth of laughter. Rereading Luther as a contemporary of Rabelais. *Dialogism. An International Journal of Bakhtin Studies*, 1 (3), 52-77.

Noten

1. "Any novel set in post-apartheid South Africa is fated to be read as a political portrait, but the fascination of *Disgrace* - a somewhat perverse fascination, as some will feel - is the way it both encourages and contests such a reading by holding extreme alternatives in tension." (Mars-Jones, 1999)
2. Auerbach (2004) wijst in zijn hoofdstuk over Montaigne in *Mimesis* op het zelfbewust karakter van diens zelfspot.
3. De Montaigne, 1993. Zie ook het interessante nawoord van Van Pinxteren in deze bundel, waarin deze voorbeelden worden aangehaald.
4. Het woord "romanesk" ontleen ik aan de essays over de roman van Milan Kundera. Kundera schreef drie boeken over de roman: *De kunst van de roman* (2002), *Verraden testamenten* (1994) en *Le rideau. Essai en sept parties* (2005). Hij spreekt vooral over de roman als een kunstvorm die in het teken staat van de "ontmythologisering" en laat de ontwikkeling van de roman als een van de grote epische, synthetiserende vormen (zoals beschreven door Boris Ejchenbaum en de Russisch Formalisten) op de achtergrond. Zie Boris Ejchenbaum, 'Wie Gogol's *Mantel* gemacht is'. In: J. Striedter (ed.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München, 1981, 123-159. B. Ejchenbaum, 'Die Illusion des 'Skaz''. In: *Russischer Formalismus*, 161-167; B. Ejchenbaum, 'Leskov und die moderne Prosa'. In: *Russischer Formalismus*, 209-243.
5. Over Luther als vader van de reformatie is veel geschreven. Veel minder is geschreven over zijn *Tischreden*, die een vergelijking met Rabelais uitlokken. Zie voor een buitengewoon interessante vergelijking: Hub Zwart, 1998: 52-77.
6. Verschillende biografen van Luther hebben er aandacht aan besteed. Zie voor een interessante behandeling ervan Hub Zwart, hier al aangehaald.
7. In zijn romanbeschouwingen heeft Milan Kundera het interessante standpunt verdedigd dat de roman geen toevallige of willekeurige vorm is, maar een ontologische of antropologische "vinding" en zelfs één van de grote ontdekkingen van de moderne tijd, als de humor, die in die moderne zin ongeveer tegelijkertijd ontstond. Voorzover de moderne tijd als tijdvak een Europese signatuur heeft, is, volgens Kundera, ook de roman in de kern Europees. Zijn argumentatie sluit (overigens niet expliciet) aan bij de uiteenzetting van Erich Auerbach in zijn *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*.

8. Zie Bell, 2007: 172. Het gaat hier om een combinatie van weerstand en belang, d.w.z.: een belang voor het debat over de roman en het overdenken van de aard, de positie, het belang en de toekomst van de roman in onze cultuur. De kritische aandacht die Coetzee toenemend heeft uitgelokt onder zijn collegae literatuurwetenschappers is mede terug te voeren op het sterke appèl dat uitgaat van zijn (vooral latere) romans om te reflecteren op de fundamentele vragen van de roman als een speciale vorm van schrijven, met een specifiek pragmatisch statuut. Ik denk o.m. aan oraties van verschillende hoogleraren bij het aanvaarden van hun ambt als hoogleraar op het terrein van de literatuurwetenschap, de letterkunde, *cultural studies*; in ons land o.m. Rosemarie Buikema, *Kunst en vliegwerk. Coalities in de Cultuurwetenschappen*. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2006. Ik denk ook aan de oratie van de Leidse hoogleraar Liebrechts: Prof. dr. P. Th. M. G. Liebrechts, "*Ubi amor, ibi oculus est*": *Ethiek en literaire vorm in J. M. Coetzee*. Leiden: Universiteit Leiden, 2007. Ik denk niet in de laatste plaats aan de oratie van de Zuid-Afrikaanse romanschrijver en hoogleraar Marlene van Niekerk: Marlene van Niekerk, *The Fellow Traveller (A True Story)*. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2008.
9. Attridge, 2006: 79. Dat de allegorische lectuur van deze roman direct ter hand werd genomen, mede in het kielzog van een allegorische lectuur van Coetzee's gehele oeuvre – een benadering waarbij Derek Attridge terecht vraagtekens zet – wordt duidelijk voor wie de kritieken erop bestudeerd. Uit dit verhaal destilleert men de visie van Coetzee op het nieuwe Zuid-Afrika. Een treffend voorbeeld hiervan is: "*Disgrace* offers an apocalyptic vision of contemporary South Africa. (...) What transforms *Disgrace* from a good, compelling book into a work of brilliance is its allegorical reach." – Daniel Davies, *The Lancet*, 18-1-2000. Subtieler, maar niet ongelijk aan het eerste voorbeeld is een kritiek op *Disgrace* als een "deceptively simple story of family life. Half campus novel, half anti-pastoral, it begins quietly enough in Cape Town. (...) As so often in Coetzee's fiction, the characters in *Disgrace* have a metonymic or symbolic function." – Elizabeth Lowry, *London Review of Books*. Voor een online overzicht van de kritieken op *Disgrace*, zie: <http://www.complete-review.com/reviews/coetzeej/disgrace.htm>
10. In nietsontziendheid zijn deze zelfanalyses binnen ons taalgebied te vergelijken met b.v. de sterk autobiografische bekentenisromans van Gerard Reve en met autobiografische verhalen en novellen van Willem Frederik Hermans, in het bijzonder met 'Het grote medelijden' en andere verhalen uit *Een wonderkind of een total loss*.
11. Zie ook: Bachtin, 1968. Voor een uitvoerige analyse van Bachtins heuristiek en zijn sleuteltermen, zie: Van den Oever, 2003: hoofdstuk 6.
12. Zie ook: Simons, 1990 en 1996.
13. Het Italiaanse woord voor grap is *burla*, dat de kern vormt van de term "burlesk", die soms als synoniem met "carnavalesk" wordt gebruikt en er vaak het (laag-)lichamelijke en concrete en soms het "laag-komische" mee deelt. Het groteske en het lachwekkende onderhouden een duurzame band, zoals duidelijk wordt in de standaardwerken over het groteske; zie, behalve de studies van Bachtin en Harpham, hier aangehaald, ook die van Wolfgang Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*.
14. Harpham (2006: 35) spreekt in zijn standaardwerk over het groteske over het "ont-dekken" van wat (in de officiële cultuur) "bedekt" was (i.e., *cover*; *uncover*; *dis-cover*). De idee van het ont-dekken van wat normaal gesproken toegedekt is, staat centraal in Hoofdstuk 2.
15. Zie in het bijzonder Kundera's *Verraden testamenten* uit 1994 voor een behandeling van de roman in deze termen; zie ook de noten 7 en 10.