Universiteit Leiden
The Netherlands

'Ubi amor, ibi oculus est': Ethiek en literaire vorm in J.M. Coetzee

Liebregts, P.T.M.G.

Citation
Liebregts, P. T. M. G. (2007). '*Ubi amor, ibi oculus est*': *Ethiek en literaire vorm in J.M. Coetzee*. Leiden: Universiteit Leiden. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/12643

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Leiden University Non-exclusive license
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/12643

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Prof.dr. P.Th.M.G. Liebregts

“Ubi amor, ibi oculus est”: Ethiek en literaire vorm in J.M. Coetzee

Universiteit Leiden

Universiteit Leiden. Universiteit om te ontdekken.

“Ubi amor, ibi oculus est”: Ethiek en literaire vorm in J.M. Coetzee

Rede uitgesproken door

Prof.dr. P.Th.M.G. Liebregts

bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar

op het gebied van de

Moderne Engelstalige letterkunde in mondiaal perspectief

aan de universiteit Leiden

op vrijdag 30 november 2007

Universiteit Leiden

Mijnheer de rector magnificus, zeer gewaarde toehoorders,

In 2002 publiceerde de uit Zuid-Afrika afkomstige schrijver J.M. Coetzee, winnaar van de Nobelprijs voor Literatuur in 2003 en tweevoudig winnaar van de prestigieuze Booker Prize (voor *Life & Times of Michael K* [1983] en *Disgrace* [1999]), de autobiografische tekst *Youth*.[1] Ik citeer hieruit een passage waarin de verteller de colleges van zijn professor literatuur leent:

The lectures, which are typed in faint ribbon on crisp, yellowing paper, come out of a cabinet in which there seems to be a file on every English-language author from Austen to Yeats. Is that what one has to do to become a professor of English: read the established authors and write a lecture on each? How many years of one's life does that eat up? What does it do to one's spirit?[2]

Over de mogelijke persoonlijke implicaties van deze passage wil ik hier niet spreken. Vandaag wil ik het hebben over de levensloop en 'spirit' van een andere hoogleraar literatuur, en wel David Lurie, het hoofdpersonage in Coetzees roman *Disgrace*. Deze kwam uit in 1999, drie jaar vóór *Youth,* en zoals ik hoop te laten zien, zijn beide teksten op meerdere wijzen met elkaar verbonden. Om uw geheugen op te frissen, zal ik de roman kort samenvatten.

De in Kaapstad werkzame David Lurie was Hoogleraar Moderne Talen maar nadat de afdelingen Klassieke Talen en Moderne Talen zijn gesloten in het kader van doelmatigheid, is hij werkzaam als toegevoegd "professor of communications". Om hem tevreden te houden, mag Lurie nog ieder jaar een literatuurcursus aanbieden. Met één van de daaraan deelnemende studentes, Melanie Isaacs, heeft Lurie een korte affaire. Niet veel later wordt hij aangeklaagd voor "sexual harassment", en moet hij verschijnen voor een facultaire onderzoekscommissie. Wanneer David Lurie schuld bekent maar weigert toe te geven dat hij een fout heeft begaan en berouw te tonen, dreigt ontslag. Lurie houdt echter de eer aan zichzelf en stapt op.

Hij gaat bij zijn dochter Lucy wonen, die een boerderij heeft nabij het plaatsje Salem aan de Oost Kaap. Tijdens zijn verblijf probeert David zich aan te passen aan het harde leven op het platteland. Hij maakt kennis met Lucys zwarte buurman Petrus, aanvankelijk haar assistent, die het land naast haar heeft toegewezen gekregen, en met Bev Shaw die een dierenkliniek leidt waar ze tevens honden afmaakt waar niemand meer naar omkijkt. Dit rustige bestaan wordt wreed verstoord wanneer op een dag drie zwarte mannen de boerderij van Lucy overvallen, haar verkrachten en David in brand steken. David is verbijsterd wanneer Lucy bij de aangifte aan de politie de verkrachting verzwijgt, en hem vertelt dat dit misschien de prijs is die men als blanke in het nieuwe Zuid-Afrika moet betalen ter vergoeding voor wat hun voorouders hebben misdaan. Wanneer ook nog blijkt dat Petrus familie is van één van de drie mannen, kent Davids verbijstering geen grenzen. Deze wordt nog versterkt wanneer Lucy zwanger blijkt te zijn, het kind wil houden, en Petrus' aanbod om met hem te trouwen aanvaardt. In het laatste hoofdstuk zien we David in de dierenkliniek waar hij Bev Shaw helpt de honden te laten inslapen, ook die waaraan hij zich het meest heeft gehecht. De roman eindigt met deze scène:

Bearing him in his arms like a lamb, he re-enters the surgery. "I thought you would save him for another week", says Bev

Shaw. "Are you giving him up?"
"Yes, I am giving him up."[3]

Waar de meeste romans van Coetzee vóór *Disgrace* meer allegorische teksten waren die in meer of mindere mate waren geënt op het verleden of een imaginaire nabije toekomst van Zuid-Afrika (in *Dusklands* [1974], *The Heart of the Country* [1977], en *Life and Times of Michael K* [1983]), of daartoe herleid konden worden (*Waiting for the Barbarian*s [1980]), of teksten waren die een complex literair spel aangingen met de literaire canon (zoals in *Foe* [1986] en *The Master of Petersburg* [1994]), was *Disgrace* voor Coetzees doen een vrij directe reactie op de meest recente ontwikkelingen in Zuid-Afrika, iets wat hij slechts in één eerdere roman (*Age of Iron* [1990]) had gedaan. De ontvangst van de roman in Zuid-Afrika, waarbij nogal de nadruk lag op dit specifieke politiek-sociale element, was vrij scherp omdat Coetzee in *Disgrace* een niet erg rooskleurig beeld schetst van het land na de ontmanteling van de Apartheid. Zijn beschrijving van de verkrachting van Lucy door drie zwarte mannen zorgde er zelfs voor dat hij uit diverse hoeken, zoals die van de African National Congress, werd beschuldigd van racisme.[4]
Gegeven zijn actuele en realistische beschrijvingen, lag en ligt het voor de hand om *Disgrace* in de eerste plaats te lezen in de literaire en historische context van Zuid-Afrika. Dan valt vooral op te merken dat Coetzee het typisch Zuid-Afrikaanse genre van de zgn. 'plaasroman' deconstrueert, zoals hij ook al had gedaan in zijn tweede roman *In the Heart of the Country*. Dit genre kende een grote bloei in de jaren 1930 en 1940, en idealiseert de 'plaas' of boerderij als een autonome en idyllische plek, waarbij de verbondenheid tussen bewoner en land wordt benadrukt.[5] Het is een genre waarover Coetzee zich in meerdere essays, gebundeld in *White Writing* (1988), kritisch heeft uitgelaten omdat het vaak werd ingezet om de nationalistische Afrikaner ideologie van het blanke kolonialisme literair te ondersteunen.[6] In dit opzicht is *Disgrace* een anti-pastorale of omgekeerde 'plaasroman', waarbij het ook de actuele kwestie van de landverdeling aansnijdt.[7] In de figuren van Petrus en Lucy (en de van oorsprong Duitse buurman Ettinger) schetst Coetzee de spanningen en veranderde verhoudingen die zijn ontstaan tussen zwart en blank door toedoen van bijvoorbeeld de Restitution of Land Rights Act uit 1994, waarmee de leiders van de ANC beloofden om binnen 15 jaar 30% van het in blanke handen zijnde cultiveerbare land over te dragen aan niet-blanken.[8]
In dit historische kader is het ook evident dat het onderzoek naar Davids gedrag door de onderzoekscommissie Coetzees kritische weergave is van het werk van de zgn. Waarheid- en Verzoeningscommissie (Truth and Reconciliation Commission) die onder het voorzitterschap van Aartsbisschop Tutu in 1995 werd ingesteld. Een ieder die slachtoffer was geweest van geweld kon zijn of haar verhaal doen bij de TRC, en amnestie zou toegekend worden aan wie zou bekennen zich schuldig te hebben gemaakt aan het plagen van geweld (beroving, verkrachting, en moord). Door velen werd de TRC gezien als een belangrijk element in de overgang naar een nieuw en democratisch Zuid-Afrika, omdat het tegemoet zou komen aan de gevoelens van gerechtigheid en het verlangen naar verzoening. Over het succes ervan zijn de meningen verdeeld. In zijn *Concise History of South Africa* (1999) beweert Robert Ross dat het werk van de TRC zorgde voor "intangible but genuine satisfaction".[9] Daarentegen stelt R.W. Johnson in zijn *South Africa: The First Man, The Last Nation* (2004) dat in de ogen van sommige blanken de commissieleden bevooroordeeld waren.[10] Zij werden hierin gesterkt door het herhaaldelijk aandringen van Tutu aan het adres van de

blanken om berouw te tonen voor hun aandeel in de Apartheid, en vaak kregen de verhoren door hun nadruk op bekentenis, berouw, en vergeving een semi-religieuze lading. Dit zien we ook in het proces van David Lurie in *Disgrace*, en in dit licht is het niet toevallig dat David na zijn proces naar het plaatsje Salem gaat, een echt bestaande plaats aan de Oost Kaap. Maar het is ook de naam van het stadje in Amerika waar in 1692 beruchte heksenprocessen plaatsvonden, door Arthur Miller in zijn toneelstuk *The Crucible* uit 1952 gebruikt om een allegorisch commentaar te schrijven op senator Joseph McCarthys communistenjacht. En deze intertekstuele verwijzing brengt me op het volgende punt.

De criticus David Atwell heeft er herhaaldelijk terecht op gewezen dat, zonder de Zuid-Afrikaanse dimensie te veronachtzamen, geschiedenis of het historische bewustzijn in het werk van Coetzee minder belangrijk zijn dan de combinatie van het ethische en het esthetische.[11] Ook Derek Attridge in zijn *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading* (2004) ziet Coetzee als een schrijver wiens interesse vooral ligt in literaire vormen en ethische dilemmas, en met name het verband daartussen.[12] Coetzees werk kan in dit opzicht vergeleken worden met dat van een schrijver als Ian McEwan, die ook zijn romans gebruikt als weergaven van "ethics in action", waarbij zijn personages geconfronteerd worden met een volkomen onverwacht incident, een soort morele test, waardoor zij gedwongen worden hun identiteit in termen van hun morele wezen te bezien, zonder dat de auteur zelf hierover een auctoriële uitspraak doet. In dit opzicht is hun fictionele werk gelijk opgegaan met de ontwikkeling van de zogenoemde "narrative ethics" in de jaren 1980 en 1990, waarin literatuur en moraalfilosofie met elkaar worden verbonden. Aanhangers van "narrative ethics" zien de roman als een medium waarin morele kwesties en dilemma's getoond kunnen worden zonder dat de schrijver noodzakelijkerwijs de lezer een expliciete conclusie of evaluatie opdringt. Vaak moeten de personages in de moderne roman, op postmoderne wijze bevrijd van de grote sturende geloofssystemen, voortdurend, haast improviserend, hun identiteit in relatie tot de ander en tot het publieke domein construeren of herzien. Deze hernieuwde aandacht voor het ethische, de zgn. 'ethical turn', vinden we bijvoorbeeld in het werk van Wayne C. Booth en zijn *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (1988), en Martha Nussbaum die in een boek als *Love's Knowledge* (1990) romans van Henry James en Charles Dickens analyseert, en hierbij niet alleen oog heeft voor de concrete morele handelingen van personages in bepaalde situaties, maar zeker ook voor de wijze waarop deze worden gepresenteerd. Kortom: stijl en vorm zijn essentieel in de weergave van morele situaties, die kan leiden tot een grotere morele perceptie in de lezer, zonder dat dit resulteert in de formulering van universeel geldende morele waarden op stenen tafelen, zogezegd.[13]

De concrete situatie waarin David Lurie zich bevindt in *Disgrace* opent dan ook de deur naar een meer algemene lezing van de roman als een tekst over de betekenis van begrippen als schuld en boete, liefde en vergiffenis, genade en schaamte in een door Coetzee zelf in zijn roman als expliciet "post-religious" (4) en "Post-Christian" (32) bestempeld tijdperk. Het is opvallend hoe Coetzee in *Disgrace*, meer nog dan in zijn andere romans, gebruik maakt van een religieus discours met woorden als "salvation" en "repentance", en met verwijzingen naar Kerkvaders en naar door het Christendom geïnspireerde teksten. Collega Goedegebuure betoogde vorig jaar in zijn oratie terecht dat intertekstualiteit een middel is om dieper door te dringen in een tekst en een instrument van zingeving kan zijn.[14] Vandaag wil ik *Disgrace* onderwerpen aan een intertekstuele lezing om te laten zien dat deze tekst enkele

begrippen van onze Westerse filosofische en christelijke tradities nader onderzoekt.

Het meest in het oog springende Christelijk te noemen kader is het verhaal van David als exemplarisch voor de mens na de zondeval en diens pogingen om het verloren paradijs terug te vinden. Coetzee geeft Davids verhaal zelfs een grotere reikwijdte, want hij laat David zelf middels een lezing van Lord Byrons gedicht "Lara" zich vereenzelvigen met Lucifer (*Disgrace*, 31-34), volgens de vroege kerkvaders de oorspronkelijke naam van Satan vóórdat hij als engel in opstand kwam tegen God en verbannen werd uit de hemel. Ook op andere manieren wordt David met Satan/Lucifer verbonden. Zo kunnen we in het begin van de roman lezen dat David, als hij een totem zou moeten kiezen, hij de slang zou nemen (2), en ten opzichte van Melanie ziet hij zichzelf als de worm in de appel (37). Het zal niemand verbazen dat we in *Disgrace* ook verwijzingen aantreffen naar dé Engelstalige tekst waarin de val van Lucifer en de zondeval van de mens centraal staan, John Miltons *Paradise Lost,* een tekst die net als *Disgrace* de nadruk legt op de psychologische aantrekkingskracht en het najagen van het verbodene als uiting van mogelijke zelfbeschikking en individuele vrijheid, zij het tegen een hoge prijs.
Een sleutelwoord in dit Christelijk perspectief is uiteraard het titelwoord van de roman, 'disgrace', en het daarin vervatte woord 'grace'. 'Grace' of genade is een complex begrip, maar kan omschreven worden als de liefde of genade van God die de mens verlost van zonde, indien deze in een 'state of grace' openstaat voor het ontvangen ervan. 'Grace' is echter niet het simpele tegenovergestelde van 'disgrace', wat immers meer een synoniem is voor 'schande'. Het is een woord dat een link heeft met wat men het publieke domein kan noemen, omdat 'schande' en 'schandelijk' etiketten zijn die worden gegeven aan gedrag dat in de ogen van anderen niet door de beugel kan. 'Genade' daarentegen is bij uitstek een innerlijke en persoonlijke staat.
Deze begrippen kunnen gekoppeld worden aan de tweedeling schaamtecultuur en schuldcultuur die vooral dankzij het gebruik door de classicus Eric Dodds in zijn *The Greeks and the Irrational* (1951) gemeengoed is geworden, en die door Andreas Kinneging in zijn *Geografie van goed en kwaad* (2005) weer is opgepakt.[15] Dodds gebruikt het begrip schaamtecultuur ter omschrijving van de naar buiten gerichte ethiek van de Grieks-Romeinse oudheid waarin het idee van eer en respect, en de angst voor verlies ervan (wat tot schaamte leidt) centraal stond. Daarentegen is het Christendom een naar binnen gerichte schuldcultuur, omdat hierin de notie van het geweten en van het besef van schuld een centrale rol speelt. Kinneging spreekt liever van 'eerethiek' en 'gewetensethiek', en stelt dat "een schuldgevoel primair gericht is op een ander en een schaamtegevoel op de eigen persoon", omdat men iemand tekort heeft gedaan, respectievelijk zelf te kort is geschoten.[16] Deze tweedeling is bruikbaar om het gebruik van het woord '*disgrace*' in Coetzees roman nader te analyseren. Immers, David Lurie weigert aan zijn 'state of *disgrace*' te ontsnappen door publiekelijk berouw te tonen, in het besef dat zijn eigen voortdurend zelfbewuste gevoel van gebrek aan schuld in morele zin elk publiek gebaar zinloos zou maken. Bovendien heeft de commissie in zijn ogen slechts de juridische bevoegdheid om Davids publieke 'state of *disgrace*' op te heffen, maar niet de spirituele macht om over zijn geweten te oordelen en een innerlijke 'state of grace' te verlenen.

Davids proces is niet alleen een centrale episode in *Disgrace*, maar ook een variatie op een terugkerend motief in Coetzees oeuvre, dat van de 'confession', dat ik hier vanwege bepaalde

associaties niet zou willen vertalen met 'biecht' of 'bekentenis', maar liever met 'getuigenis'. In wat Coetzee zelf heeft beschouwd als één van zijn belangrijkste essays, "Confession and Double Thoughts" (1985) analyseert hij het wezenlijke verschil tussen de getuigenis in een sacrale en in een seculiere context.[17] Hij beschrijft hoe Augustinus in zijn *Confessiones* vertelt hoe hij eens als klein jongetje peren stal uit de tuin van de buren, niet vanwege de peren zelf, maar vanwege het kunnen ervaren van het overtreden van wat geoorloofd was en daarover schaamte te kunnen voelen. Augustinus leerde echter zijn diepere motief pas later inzien toen hij de genade van God had ontvangen, waardoor Augustinus' ontdekking van dit duistere deel van zichzelf tevens direct gekoppeld was aan de vergeving van de zonde en zijn innerlijke verlossing. Het was de genade van God die de getuigenis herkende en erkende als waar en oprecht, en daardoor kon laten leiden tot innerlijke verlossing. In zijn essay stelt Coetzee de vraag of in een seculiere wereld vergeving en verlossing ooit mogelijk is. Door de afwezigheid van een alles doorziende en niet te misleiden God, kan men zelf of kan de ander ooit zeker weten dat de afgelegde getuigenis de zuivere waarheid is en niets anders dan de waarheid, en dat tevens de motivatie voor de getuigenis zuiver is? Hoe kan men zeker weten dat het publiekelijk laten zien van schaamte waarachtig correspondeert met een oprecht innerlijk gevoel van schuld? Het is dit zelfbewuste besef van deze twijfel, deze epistemologische impasse die elke poging tot zekerheid ondermijnt, waardoor in *Disgrace* Davids houding tegenover de onderzoekscommissie mede wordt bepaald.
Een poging van David zelf om te komen tot een meer oprechte getuigenis is zijn bezoek aan de familie Isaacs, waar hij aan de Christelijk-gelovige vader van Melanie zijn excuses aanbiedt en om vergiffenis vraagt. Wanneer Isaacs zegt dat David zich zou moeten afvragen wat God zou willen, verklaart David dat hij niet in God gelooft, en dat hij slechts zijn publieke schande kan accepteren als zijn terechte straf, en of dat voor God voldoende is. Isaacs kan daarop niets anders zeggen dan dat God zelf op zijn eigen wijze zal laten weten of dat voldoende is. Maar in de seculiere wereld van David is dat uiteraard een onbevredigend antwoord.
Het einde van de roman brengt in die zin ook niet het verlossende einde, omdat de tekst zelf in het midden laat of David zoiets als goddelijke genade vindt of verkrijgt. De titel van de roman versterkt deze ambiguïteit omdat "*disgrace*" naast zijn gewone betekenis ook gelezen kan worden als 'de genade van Dis', waarbij Dis niet alleen de Romeinse benaming is voor Hades, de Griekse god van de onderwereld, maar ook de naam die in Dantes *Inferno* door Vergilius herhaaldelijk gebruikt wordt om Satan aan te duiden.[18] Betekent '*disgrace*' dan dat er voor David in zijn ongelovige staat geen genade mogelijk is? Of betekent het dat in de helse wereld geschetst in de roman alleen de genade van Dis kan worden verkregen? Of betekent het dat alleen David zelf, in de identificatie met Lucifer, zichzelf kan vergeven en verlossen indien hij erin zou slagen de eindeloze neiging tot ondermijnend zelfbewustzijn voor even te overwinnen?
Een antwoord op deze vragen zou kunnen liggen in een reconstructie van de mogelijke want niet expliciet gegeven inhoud van de drie boeken die David tijdens zijn academische carrière publiceerde, en de opera Byron in Italy waaraan hij in de loop van de roman werkt:

The first one on opera (*Boito and the Faust Legend: The Genesis of Mefistofele*), the second on vision as eros (*The Vision of Richard of St Victor*), the third on Wordsworth and history (*Wordsworth and the Burden of the Past)* (4).

Een nadere beschouwing van de vier aan David toegeschreven werken laat zien hoe Coetzee zijn roman inpast in een stelsel van literaire en filosofische patronen en begrippen waarnaar middels die titels slechts indirect wordt verwezen.
De eerste boektitel slaat op Arrigo Boito (1842-1918), niet alleen bekend als de librettist van Giuseppe Verdi's meesterwerken van zijn laatste jaren, *Otello* en *Falstaff*, maar ook vanwege zijn enige voltooide opera *Mefistofele,* gebaseerd op Goethes Faust.[19] Het libretto fungeert als een soort mise en abyme in *Disgrace*. In de proloog van de opera besluit *Mefistofele Faust* in verleiding te brengen, omdat hij weet dat Faust gefrustreerd is in zijn obsessieve speurtocht naar de zin van het leven. Mefistofele stelt zich voor aan Faust met de woorden: "Son lo spirito che nega/ sempre tutto",[20] een letterlijke vertaling van Goethes "Ich bin der Geist, der stets verneint". Mefistofele belooft Faust dat hij zijn ziel pas zal verliezen wanneer hij zijn moment van ultiem geluk voor eeuwig zal willen vasthouden met de woorden "Arrestati, sei bello" ("Blijf, want je bent mooi").[21] Het moge duidelijk zijn dat Coetzee in de persoon van David Lurie de essentie van beide figuren heeft verenigd en het spanningsveld tussen een zoekend positivisme en een eindeloos relativerend negativisme heeft verinnerlijkt.
In de loop van de opera heeft Faust een liefdesrelatie met Margherita, die door machinaties van Mefistofele in de gevangenis belandt. Faust heeft medelijden met haar, en voor het eerst bekommert de zelfzuchtige Faust zich daadwerkelijk om een ander, maar Margherita beseft dat zijn liefde voor haar bezoedeld is met het kwade. Ze wijst hem af en vraagt God om vergiffenis, waarna het hemelse koor haar verlossing verkondigt. Hier mogen we een parallel trekken tussen David en Melanie Isaacs. Na zijn vele amoreuze escapades, beseft David dat Melanie een diepere snaar in hem heeft beroerd. Door de hele roman heen blijft juist zij in zijn gedachten, maar net als Margherita voor Faust onbereikbaar is geworden, is Melanie dat voor David.
In de vierde akte van de opera bevinden we ons in het oude Griekenland waar Faust, verrukt dat hij zich in deze bakermat van de westerse cultuur bevindt, een liefdesrelatie heeft met Helena van Troje, de ultieme personificatie van schoonheid. In *Disgrace* zien we een ironische omwerking van deze parallel: in plaats van in het idyllische Griekenland, bevindt David zich op het barre platteland van de Oost Kaap, en zijn Helena wordt vertegenwoordigd door Bev Shaw, die op grond van de beschrijving in de tekst haar tegenpool genoemd kan worden.
In de epiloog van Boito's opera zien we de oud geworden Faust mijmeren over de leegte van zijn ervaringen, en zich vastklampen aan zijn laatste droom, nl. om over een welvarend volk in vrede en in harmonie met de natuur te heersen. Ook hier is de ironie van de parallel met *Disgrace* evident. Wanneer Mefistofele verschijnt om Faust opnieuw aan zich te binden, hoort Faust, die zijn droom ziet als de mogelijke zin van zijn bestaan, het hemelse koor het lied van de goddelijke liefde zingen. Hierop antwoordt hij met de woorden "Arrestati, sei bello", waarna zijn ziel welkom wordt geheten in de hemel.
Zoals we hebben gezien, is het einde van *Disgrace* veel meer ambigu. Waar Boito's Faust verlossing en Gods genade verkrijgt door zijn aardse en zelfzuchtige verlangens om te buigen in een spirituele en onbaatzuchtige houding ten opzichte van zijn medemens, laat Coetzee zijn personage dezelfde weg afleggen, maar misschien zonder die beloning van verlossing op het eind. Ik kom hier nog op terug.
Het tweede aan Lurie toegeschreven boek, *The Vision of Richard of St Victor* met zijn "vision as eros", is zo mogelijk nog interessanter voor de intertekstuele speurder. De naam Richard of St Victor zal waarschijnlijk weinig bellen laten rinkelen, en u zult hem tevergeefs opzoeken in de vele overzichtswerken van

de geschiedenis van de filosofie. In het meest veelomvattende standaardwerk, het meer dan 5000 pagina's tellende *A History of Philosophy* (1946-1975) van Frederic Copleston, vinden we slechts 4 pagina's gewijd aan Richard.[22] Die bespreking is echter voornamelijk gewijd aan zijn poging om het bestaan van God rationeel aan te tonen, en we vinden geen aanwijzing dat zoiets als een "visioen als eros" een element van zijn filosofie is. Een relatief obscure filosoof dus, en een zo mogelijke nog meer obscure interpretatie, behalve dan voor diegenen die zich ooit verdiept hebben in één van de meest invloedrijke epen van de 20e eeuw, *The Cantos* van Ezra Pound.
Het leidt voor mij geen twijfel dat Pound voor Coetzee de bron was voor het aan Lurie toegeschreven boek. We weten uit interviews en essays, uit *Youth* en uit het recentelijk verschenen *Diary of a Bad Year*, dat Coetzee *The Cantos* diepgaand heeft bestudeerd en eraan verslingerd was.[23] Pounds proza en poëzie zette Coetzee op het spoor van vele andere schrijvers waaronder de troubadours van de Provence, zoals Arnaut Daniel, en de Toscaanse dichters Dante en Guido Cavalcanti, schrijvers die allen hun diepe sporen in het werk van Pound hebben nagelaten. Hun opvattingen over de liefde vormen een rode draad door het oeuvre van Pound,[24] en we zien hoe diens literaire idealisering van de vrouw als muze en als erotisch medium tot een hogere werkelijkheid ook het liefdesleven van de jonge verteller van *Youth* bepaalt:

Through the blinding ecstasy of sex, said the poets, one is transported into brightness beyond compare, into the heart of silence; one becomes at one with the elemental forces of the universe. (*Youth*, 79)
Dit is in Coetzees imitatie van Pounds stijl een goede samenvatting van diens mystiek-esthetische opvatingen over de relatie tussen sex en creativiteit die we in het vroege werk van Pound en de eerste afdelingen van *The Cantos* terugvinden, en die de jonge "Coetzee" in *Youth* een tijd lang tot zijn credo van leven en werk verheft:

Of all the writers he follows, he trusts Pound the most. There is passion aplenty in Pound - the ache of longing, the fire of consummation - but it is passion untroubled, without a darker side. (133)

Dit is uiteraard een geïdealiseerde, literair-esthetische passie die de verteller van *Youth*, die men Davids 'Portrait of the Artist as Young Man' zou kunnen noemen, tevergeefs zoekt in de harde realiteit van Zuid-Afrika en Londen. Men kan stellen dat Coetzee in *Disgrace* met zijn deconstructie van de Romantische obsessie met het eigen ik definitief afrekent met de zelfzuchtige houding die de verteller van *Youth* en David Lurie vóór zijn vertrek uit Kaapstad gemeen hebben.

Na deze uitweiding rest de vraag: hoe zit het dan met de "vision as eros" en Richard of St Victor in Pound en *Disgrace*? Pound beschouwde de 12e-eeuwse Christelijke Schotse mysticus Ricardus, bijgenaamd Victorinus omdat hij zijn leven sleet in het klooster van de Heilige Victor in Parijs, als een halve neo-Platonist, en zoals ik enkele jaren geleden in een uitgebreide studie heb betoogd is het Neoplatonisme misschien wel het meest essentiële element van Pounds oeuvre.[25] In veel van zijn adaptaties van het werk van filosofen en theologen zien we hem een nadruk leggen op een patroon van de contemplatie van het hogere dat in veel gevallen zijn oorsprong vindt in Plato's *Symposium*. In deze dialoog over Eros (een woord dat zowel 'liefde' of 'verlangen' betekent als ook de naam van de god van de liefde is) vertelt Socrates hoe de priesteres Diotima hem leerde dat eros een reactie is op onze ervaring

met schoonheid waarmee we zoveel mogelijk in contact willen komen. Schoonheid is te vinden in vele materiële zaken en in mensen, maar de ware filosoof leert inzien dat de schoonheid van al het zintuiglijke slechts een afschaduwing is van de Idee van Schoonheid, en dat we daarom aan het zintuiglijke en materiële voorbij moeten gaan op een steeds hoger niveau tot we de Idee van de Schoonheid zelf bereiken. Dit patroon zien we ook in het werk van Ricardus die leerde dat de mens via een aantal stadia vanuit de contemplatie van de materiële werkelijkheid kan opstijgen naar de pure contemplatie van God zelf. Dit is waarom Pound hem een prominente plaats gaf in de afdeling *Section: Rock Drill*, oftewel Cantos 85-95 van *The Cantos*, het paradiso-gedeelte van zijn moderne Commedia, waarin Pound zich concentreert op de mogelijkheid van het opbouwen van een *paradiso terrestre* op basis van een mystiek visioen van Liefde en Gerechtigheid.[26] (En hier dringt zich de parallel met Boito's Faust op.)
Belangrijk voor ons betoog is dat Pound in zijn *Cantos* de nadruk legt op Richards verbinding tussen contemplatie en eros, met name in Canto XC waarin Pound een uitspraak van Richard als epigraaf gebruikt:

Animus humanus amor non est,
Sed ab ipso amor procedit, et
Ideo seipso non diligit, sed amore
Qui seipso procedit.[27]

Deze uitspraak betekent: 'De menselijke ziel is niet de liefde, maar liefde komt uit haar voort, en daarom heeft de ziel niet zichzelf lief, maar de liefde die uit haar voortkomt'. Door *The Cantos* heen, en ook hier in zijn gebruik van Richard, benadrukt Pound dat de mens pas echt goed is wanneer hij onbaatzuchtig een juiste handeling verricht. Deze goede daad is het in praktijk brengen van wat de mens door zijn contemplatie van het goddelijke heeft geleerd, en door deze daad komt de ziel dichter bij God. In dit opzicht benadrukt Pound ook het begrip 'vision', en citeert herhaaldelijk Richards uitspraak "Ubi amor ibi oculus est",[28] 'waar liefde is, is het oog', m.a.w. het is de eros die ons in staat stelt een visioen van het goddelijke te hebben. In de ogen van Pound, leeft de menselijke ziel pas echt in zijn liefde voor het goede en de vertaling daarvan in een praktische vorm ter wille van anderen, wat ook weer een vorm van liefde is. Het is deze "vision as eros" die duidelijk maakt dat Pounds *Cantos* met zijn specifieke interpretatie van Richard of St Victor een sleuteltekst in *Disgrace* vormt.

Veel van wat ik gezegd heb over de parallel tussen de ontwikkeling van Faust en David van egocentrisch tot onbaatzuchtig, kan hier weer toegepast worden. Davids affaire met Melanie Isaacs begint met lust en lichamelijke aantrekkingskracht, of, zoals David verklaart tegenover de commissie: "I became a servant of Eros"(52). Daarna transformeert deze Eros als god van de zinnelijke en in zekere zin egoïstische liefde in de loop van de roman langzaam in het altruïstische verlangen om niet zichzelf maar de ander lief te hebben. Met andere woorden, de klassieke *eros* transformeert langzaam in wat in het Christelijk denken wordt aangeduid met het Griekse woord *agapè*. Het scharniermoment in deze transformatie in *Disgrace* is uiteraard de overval, waarna David steeds meer inzicht krijgt in de leegte in zijn bestaan.[29] Dit leidt zelfs tot een visioen van de vele vrouwen in zijn leven, maar Davids vraag "what does it explain? If he is being led, then what god is doing the leading?" krijgt geen expliciet antwoord in de roman. Ook hier kom ik nog op terug.

Dan de derde titel, *Wordsworth and the Burden of the Past*. De frase 'the burden of the past' slaat op het eerste oog op de last van het verleden die zowel David als zijn land met zich mee torsen. De verwijzing naar de dichter William Wordsworth (1770-1850) sluit ook aan bij de al eerder genoemde titels omdat in Wordsworths visie een contemplatie van de natuur kan leiden tot een dieper bewustzijn van onze verbondenheid met de wereld om ons heen en met onze medemens, wat dan weer kan leiden tot een verbondenheid met het hogere. Het is zeker geen toeval dat de dochter van David of 'Lucifer' de naam Lucy heeft. In Wordsworths oeuvre nemen de vijf zgn. 'Lucy poems' een belangrijke plaats in, en men zou kunnen zeggen dat de Lucy-figuur, die in de gedichten wordt voorgesteld als zijnde één met de natuur, haar pendant vindt in de Lucy in *Disgrace* die in de ogen van David zichzelf opoffert om deel te kunnen blijven uitmaken van haar land.

Het belangrijkste gebruik van Wordsworth in *Disgrace* is de passage waarin David met zijn studenten een aantal regels uit het lange autobiografische gedicht *The Prelude* (1805, rev. 1850) bespreekt, waarin Wordsworth volgens eigen zeggen de "Growth of a Poet's Mind" schetst, en deze groei schetst met behulp van wat we epifanieën kunnen noemen, openbaringen of kort optredende momenten waarin men een verstrekkend, dieper inzicht verwerft in zichzelf en het bestaan. In Davids bespreking van deze passage legt hij uit dat er een voortdurend spanningsveld bestaat tussen onze verbeelding enerzijds en de werkelijkheid van onze zintuiglijke waarnemingen anderzijds - iets wat de jonge verteller van *Youth* al had ervaren - en dat Wordsworth ons leert een balans te vinden d.m.v. de epifanie. Deze vindt niet meteen plaats tijdens de zintuiglijke ervaring waaruit zij voortkomt, maar vaak pas later wanneer de oorspronkelijke ervaring in de herinnering naar boven wordt gehaald. Dit is dan een tweede verklaring voor de frase 'the burden of the past'. Een voorbeeld hiervan vinden we op het einde van de roman, wanneer David denkt aan Dantes concept van de *contrapasso* in zijn *Inferno*, oftewel "A punishment fitted to the crime" (210). Hier wordt geïmpliceerd dat David zijn letterlijk in brand gestoken worden tijdens de overval verbindt met zijn eerdere eigen beschrijving van verliefdheid op Melanie als een vorm van in brand worden gezet, oftewel, dit is een epifanie waardoor hij een dieper inzicht verwerft in zichzelf en zijn bestaan.

En dit brengt me op de laatste titel, *Byron in Italy,* een opera waarvan we de compositie en inhoud gaandeweg *Disgrace* zien veranderen. Aanvankelijk wil David schrijven over de gepassioneerde affaire tussen Byron en Teresa Guiccioli, Byrons laatste grote liefde vóór hij de dood vindt in Griekenland. Uiteraard identificeert David zich met Byron, maar naarmate hij langer verblijft aan de Oost Kaap, verandert de opera steeds meer van karakter. Zo besluit hij de opera te centreren rond Teresa op middelbare leeftijd, terwijl Byron al gestorven is. Wel vraagt David zich af of hij wel genoeg van de oud en minder aantrekkelijk geworden Teresa kan houden om muziek voor haar te schrijven, maar dan begint op een dag plots de muziek te komen, wat men kan zien als een teken van Davids afnemende egocentrisme. David slaagt er echter niet in de opera te voltooien, en op het laatst zien we hem fragmenten spelen voor zijn lievelingshond die hij ook een rol in het stuk wil geven.

Al deze vier aan David toegeschreven werken laten een patroon zien van het zoeken naar het hogere door middel van liefde en contemplatie, een patroon van ervaring, inzicht en loutering, waarbij de notie van de realiteit van het goddelijke als een objectieve existent die zich kan openbaren, geleidelijk plaatsmaakt voor een besef van een wederzijdse afhankelijkheid van het hogere en het menselijke, totdat in

Davids opera het goddelijke alleen lijkt te bestaan in het erkennen van de waarachtigheid van wat Emmanuel Levinas de 'Ander' noemt. We zien ook een patroon van een transformatie van *eros* naar *agapè,* de naastenliefde, in het Christendom de hoogste theologische deugd, wat niet wil zeggen dat de rechtvaardigheid als klassieke kardinale deugd is verdwenen. Ook hier kan de tweedeling tussen publiek en persoonlijk domein worden toegepast, waarbij *agapè* en rechtvaardigheid de deugden van de persoonlijke respectievelijk maatschappelijke sfeer zijn. In *Disgrace* zien we hoe David, de aanvankelijk gewetenloze slaaf van *eros*, welke in de oudheid niet als een deugd werd beschouwd, door zijn confrontatie met de rechtvaardigheid van de publieke eerethiek wordt teruggeworpen op zichzelf en van daaruit op het spoor wordt gezet van *agapè*. En zoals David de kunst heeft gebruikt om greep te krijgen op zijn bestaan, zo kan de lezer diens fictieve werken gebruiken om greep te krijgen op het kunstwerk dat *Disgrace* heet waarin het patroon van Davids leven door Coetzee wordt weergegeven met behulp van de kunst.

En dit brengt me op het open einde van de roman, dat niet los gezien kan worden van het vertelperspectief, omdat hier duidelijk wordt hoezeer Coetzees interesse in literaire vorm wordt verbonden aan een ethisch dilemma waarvan de oplossing aan de lezer wordt overgelaten. *Disgrace* wordt verteld door middel van wat Henry James een 'center of consciousness' noemde, waarbij personen en gebeurtenissen weergegeven worden zoals een bepaald personage ze zou zien. De 'center of consciousness' of focalisator is David, die afstand schept door over zichzelf te spreken in de derde persoon, en daarbij geen ruimte laat voor een auctoriële en oordelende verteller - zoals Coetzee dat ook doet in zijn autobiografische teksten *Boyhood* en *Youth*. Daarnaast schakelt het gebruik van de tegenwoordige tijd in *Disgrace* de mogelijkheid tot zelfreflectie en morele evaluatie achteraf van de kant van de verteller uit. *Disgrace* is in die zin een soort getuigenisroman, waarbij de lezer, zonder ooit helemaal zeker te weten in hoeverre de waarheid wordt verteld, niet alleen voortdurend een ethisch oordeel moet vellen over Davids gedrag, maar ook, zonder morele sturing van de verteller, moet bepalen wat er uiteindelijk met David gebeurt.

Deze interpretatie moet ook rekening houden met een subtiel metafictioneel element op de allerlaatste bladzijde. In het laatste hoofdstuk van *Disgrace*, Hoofdstuk nummer 24, laat David samen met Bev 23 honden inslapen, totdat zijn lievelingshond overblijft, het beest waarmee hij zich identificeert. (De hond heet 'Driepoot', onmiskenbaar een verwijzing naar het beroemde raadsel van de Sfinx aan Oedipus: "Wat loopt 's ochtends op vier benen, 's middags op twee, en 's avonds op drie?". Hiermee sluit de cirkel zich want op p. 2 van de roman werd al verwezen naar het slotkoor van Sophocles' *Oedipus Rex:* "Call no man happy until he is dead."). Wanneer David dan in het 24e hoofdstuk de 24e hond opgeeft, en met de woorden "Yes, I am giving him up" de roman eindigt, wat beduidt dit einde dan? Is het David die uit liefde voor de hond hem een zacht levenseinde gunt? Is dit het moment waarop een uitspraak van Coetzee van toepassing is, namelijk, dat "a measure of charity … is, I suppose, the way in which grace allegorizes itself in the world"?[30] Of is het David zelf die in zijn laatste symbolische uur zichzelf opgeeft, en zo ja, wie geeft hij op: is het de vroegere David die tot inzicht moest komen, of de David voor wie in het nieuwe systeem geen plaats meer is? Of is het de David die poogde een patroon te zien in zijn bestaan, en besluit hij voortaan het leven te laten komen zoals het is?

Als een goede leermeester laat Coetzee ons de vragen stellen zonder zelf de antwoorden te geven, en ik zal zijn voorbeeld hier volgen. Wat ik middels mijn verhaal over *Disgrace* vandaag heb willen betogen is niet alleen dat Coetzees werk zich bij uitstek leent voor de toepassing van "narrative ethics" en een intertekstuele analyse, maar ook dat een zo goed mogelijk begrip van de tekst als *literaire* tekst, als instrument van zingeving én als weergave van onze neiging tot het zoeken naar zingeving, sterk afhangt van de belezenheid van de lezer. Deze belezenheid zou ik willen omschrijven als een diepgaande vertrouwdheid met zowel de specifiek literair-historische en taalgebonden context waaruit de tekst voortkomt alsmede de vele andere mogelijke contexten waarmee de tekst zich verbindt. Hiertoe reken ik naast de literaire traditie in zijn synchrone en diachrone vormen ook de filosofische en religieus-spirituele tradities alsmede die van andere mediale vormen zoals film, muziek of schilderkunst. Ik benadruk dit punt omdat we in een tijd leven waarin aan de universiteiten door studieduurverkorting en toenemende nadruk op praktische vakken met het oog op de arbeidsmarkt studenten steeds minder tijd ter beschikking hebben voor brede oriëntering en verdieping, terwijl een academische carrière binnen de literatuur steeds meer een kwestie van overspecialisatie lijkt te zijn geworden. Maar bij dit alles moet voorkomen worden dat na de dood van de auteur nu die van de algemeen ontwikkelde lezer zal volgen. Ik besef terdege dat zeker nu de canon is uitgebreid, en kennis van de Bijbel en de klassieken, al dan niet in vertaling, niet meer vanzelfsprekend is, maar nu ook globalisering en internationalisering hun effect hebben op het werk van vele auteurs en de bestudering ervan, waardoor we ook verder zullen moeten kijken dan onze Westerse traditie, dat de uitdaging gesteld aan de diepte en breedte van belezenheid enorm is en groter dan ooit. Wat mijn eigen vak betreft kunnen kennisoverdracht van en onderzoek naar de relatie tussen de literatuur en zijn vele contexten in tijd en ruimte zich nog minder dan voorheen beperken tot de nationale, culturele, literaire of taalkundige grenzen van wat men kan aanduiden als de 'zuivere' Anglistiek of Amerikanistiek. Maar we zullen deze uitdaging moeten aannemen, en ik denk dat er hier in Leiden, met zijn rijke veelvormigheid van kennis van zovele tradities vanaf de oudheid tot nu, in zowel westerse als niet-westerse contexten, bij uitstek een vruchtbare voedingsbodem bestaat waarop de studie van letterkunde, en dus zeker ook die van de Engelstalige in een mondiaal perspectief, in onderwijs en onderzoek uitstekend kan gedijen.

Zeer gewaarde toehoorders, op het eind van deze rede wil ik graag mijn dank uitspreken aan diegenen die ervoor hebben gezorgd dat ik hier vandaag voor u op het spreekgestoelte kan en mag staan. Allereerst dank ik het College van Bestuur en het Bestuur van de Faculteit der Letteren, oud en nieuw, voor het in mij gestelde vertrouwen.
Zoals sommigen van u weten is mijn achtergrond een tweestromenland, waarvan de eerste stroom gevormd wordt door de jaren die ik heb doorgebracht op het helaas ter ziele gegane Klassiek Instituut van de Universiteit Utrecht. Als belangrijkste leermeesters van mijn klassieke vorming wil ik de namen noemen van Jan den Boeft, die voor mij altijd hét model van de ideale docent zal blijven; van Sytze Wiersma, die al interesse had in Nachleben-onderzoek in een tijd dat dat nog niet gangbaar was; en van Ton Kessels, die mij leerde wat een Homerisch gelach is, en mij toestond mijn doctoraalscriptie te schrijven over W.B. Yeats en Homerus. Als medebegeleider trad toen Bram Verhoeff op, die ik nog steeds dankbaar ben voor zijn suggestie om een promotie-aanvraag in te dienen, en

daarvoor mij en Ton als beoogde co-promotor in contact bracht met Theo D'haen hier in Leiden.

Dat betekende mijn onderdompeling in de tweede stroom, die van de Anglistiek, en ik dank allen van de Opleiding Engelse Taal en Cultuur die mij hierin in korte tijd hebben leren zwemmen. In het bijzonder wil ik hier vermelden Valeria Tinkler en Bart Westerweel om meer redenen dan ik nu kan noemen, maar die zij inmiddels wel weten. Ik dank hier met name Peter van de Kamp, niet alleen voor zijn niet aflatende steun en vriendschap maar zeker ook omdat hij nog weet wat het woord 'scholarship' betekent. Maar bovenal dank ik Theo d'Haen, omdat hij indertijd als promotor de gok nam om een classicus binnenboord te halen. Helaas kon Theo hier vandaag niet aanwezig zijn, maar ik wil hier toch publiekelijk gezegd hebben dat ik trots ben dat ik na zijn vertrek naar Leuven het roer van hem mag overnemen. Ik dank ook mijn huidige collega's van de Opleiding Engels voor de motiverende en vriendschappelijke sfeer waarin ons onderwijs en onderzoek kan plaatsvinden. Als laatste specifieke naam zou ik die van Karin van der Zeeuw willen noemen, wier inzet voor de Opleiding altijd van grote waarde is geweest, en in wier naam ik alle ondersteuners dank zonder wie wij wetenschappers nooit vaste grond onder onze voeten zouden hebben.

Maar uiteindelijk berust de zin van een Opleiding op een constante instroom van gemotiveerde studenten en de uitstroom van afgestudeerden die dankzij een Leidse bul hun plek op de arbeidsmarkt vinden. Onderwijs is, met alle pogingen om het karakter en de doelmatigheid ervan te veranderen, voor mij nog steeds een drijfveer en inspiratiebron, en zonder het regelmatige contact met studenten zouden mijn onderzoeksactiviteiten zielloos en mijn bestuurswerk zinloos zijn. Na meer dan 20 jaar blijft het bespreken van een tekst met jullie de kurk waarop ik nog steeds drijf, en ik hoop dat het eind daarvan nog lang niet in zicht is.

Mijn laatste dankwoord geldt mijn dierbaren. Met grote dankbaarheid draag ik deze oratie op aan mijn ouders: aan mijn moeder, die helaas een half jaar vóórdat ik in 1988 naar Leiden kwam, is overleden; en aan mijn vader die enkele maanden geleden is overleden, maar die nog wel het nieuws van mijn benoeming mocht meemaken. En tot slot weet ik zeker dat ik zonder mijn twee vrouwen hier in de zaal, Annie en Niki, hier vandaag niet had gestaan, want hoe mooi het reizen door mijn vele hoofd- en zijstromen ook is, zonder de door jullie gebouwde liefdevolle thuishaven zou ik geen perspectief hebben, mondiaal of anderszins.

Getrouw aan mijn achtergrond, en om de verbondenheid van onzer beider leerstoelen te onderstrepen, wil ik eindigen met hetzelfde woord waarmee mijn *collega proximus* Richard Todd indertijd zijn oratie afsloot: het Latijnse woord voor 'ik heb gezegd', oftewel, dixi.

Noten

1 Ik spreek hier bewust niet van de Zuid-Afrikaanse schrijver Coetzee, aangezien hij in 2002 verhuisde naar Adelaide, Australië, waar hij in 2006 het staatsburgerschap verwierf, wat de vraag opwerpt of we dan niet zouden moeten spreken van de Australische auteur Coetzee, een verwarring op basis van nationaliteit die hij deelt met bijvoorbeeld T.S. Eliot, Henry James, W.H. Auden en Joseph Brodsky.

2 J.M. Coetzee, *Youth*, London: Secker & Warburg, 2002, p. 27. Alle verdere verwijzingen in de hoofdtekst zijn naar deze editie.

3 J.M. Coetzee, *Disgrace*, London: Secker & Warburg, 1999, p. 220. Alle verdere verwijzingen in de hoofdtekst zijn naar deze editie.

4 Zie David Attwell, "Race in *Disgrace*", en Peter D. McDonald, "*Disgrace* Effects", in Derek Attridge en Peter D. McDonald, eds, "J.M. Coetzee's *Disgrace*", Special issue of *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 4/3 (2002), resp. pp. 331-41 en 321-30.

5 Zie Ampie Coetzee, *'n Hele Os vir 'n ou broodmes – Grond en plaasnarratief sedert* 1595, Pretoria: Van Schaik, 2000.

6 J.M. Coetzee, *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*, New Haven/London: Yale University Press, 1988, s.v. 'Farm novel'; pp. 82-114 ("The Farm Novels of C.M. van den Heever").

7 Vgl. Eep Francken en Luc Renders, *Skrywers in die strydperk: Krachtlijnen in de Zuid-Afrikaanse letterkunde*, Amsterdam: Bert Bakker, 2005, p. 155: "[Coetzees] boek is met meer recht in verband gebracht met de grondproblematiek, in Zuidelijk Afrika een kwestie van acuut belang. Hoe krijgen zwarte staatsburgers de beschikking over grond die door blanke kolonisten in bezit is genomen?"

8 Zie Jennifer Wenzel, "The Pastoral Promise and the Political Imperative: The Plaasroman Tradition in an Era of Land Reform", *Modern Fiction Studies*, 46/1 (Spring 2000), pp. 90-113.

9 Robert Ross, *A Concise History of South Africa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 199.

10 R.W. Johnson, *South Africa: The First Man, The Last Nation*, London: Phoenix, 2004, p. 216.

11 Zie David Attwell, *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1993; "The Problem of History in the Fiction of J.M. Coetzee."in Martin Trump, ed., *Rendering Things Visible: Essays on South African Literary Culture*, Athens: Ohio University Press, 1990, pp. 94-133.

12 Derek Attridge, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2004.

13 Voor "narrative ethics", zie bijvoorbeeld Wayne C. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1988; David Parker, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995; Robert Eaglestone, *Ethical Criticism: Reading After Levinas*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997; J. Levinson, ed., *Aesthetics & Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998; Jane Adamson, Richard Freadman en David Parker (eds), *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998 (dat ook een goed overzicht bevat in David Parker's "Introduction: The Turn to Ethics in the 1990s", pp. 1-17); voor Martha Nussbaum zie vooral haar *Love's Knowledge*, 1990; "Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism", *Philosophy and Literature*, Vol. 22/2, 1998, pp. 343-65; en *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Van belang zijn ook N. Carroll, "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research," *Ethics*, Vol. 110, 2000, pp. 350-387; M. Kieran., "In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 41/1, 2001, pp. 26-38; Geoffrey Galt Harpham, "Ethics and Literary Criticism", in Christa Knellwolf and Christopher Norris (eds), *The Cambridge History of Literary Criticism: Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, Vol. IX, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 371-85.

14 Zie J.L. Goedegebuure, "Het mythisch substraat: verhaalpatronen in de Nederlandse literatuur van de 20e eeuw", oratie uitgesproken op 30 mei 2006; zie http://www.nieuws.leidenuniv.nl/content_docs/060530_het_mythische_substraat.pdf.

15 E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1951, p. 17 en Hoofdstuk II; Andreas Kinneging, *Geografie van goed en kwaad*, Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum, 2005, pp. 85-99.

16 Kinneging, op. cit., p. 94. In het verlengde hiervan stelt Kinneging dat in de klassieke oudheid de kardinale deugd die van de rechtvaardigheid was, van het *suum cuique tribuere*, 'ieder het zijne te geven' (104), terwijl de hoogste morele norm in het Christendom die van de vergeving is voor het kwaad dat door of aan ons is aangedaan, waarbij vergeving berust op oprecht berouw.

17 J.M. Coetzee, "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky.", in David Attwell, ed., *Doubling the Point: J.M. Coetzee, Essays and Interviews*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, pp. 251-93.

18 Zie Dante Alighieri, *The Divine Comedy: Inferno*, edn Charles S. Singleton, Princeton: Princeton University Press, 1980, VIII.68; XI.65; XII.39; XXXIV.20, waar Vergilius de duivel aanduidt met de klassieke naam Dis, terwijl Dante als een Christen naar hem refereert als Beelzebub (XXXIV.27) of Lucifer (XXXI.143; XXXIV.89).

19 *Mefistofele* beleefde zijn première in 1868, maar kreeg pas zijn definitieve vorm in 1876 na twee revisies; zie Julian Budden, "Boito: Mefistofele", p. 20, libretto behorende bij de 1984 uitvoering o.l.v. Oliviero de Fabritiis (Decca 410 175-2).

20 Ibid., p. 80.

21 Ibid., p. 84.

22 Frederick Copleston, S.J., *A History of Philosophy, Vol. II: Augustine to Scotus*, New York/ London: Doubleday, 1962, pp. 178-82.

23 Zie *Doubling the Point*, p. 393; *Youth*, pp. 19-29, 52-53, 133-34; *Inner Workings*: *Essays* 2000-2005, London: Harvill Secker, 2007, p. 61; *Diary of a Bad Year*, London: Harvill Secker, 2007, pp. 139-42.

24 Zie Stuart McDougal, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1972; Peter Makin, *Provence and Pound*, Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1978; Kevin Oderman, *Ezra Pound and the Erotic Medium*, Durham: Duke University Press, 1986.

25 Peter Liebregts, *Ezra Pound and Neoplatonism*, Madison/Teaneck: Fairleigh Dickenson University Press, 2004.

26 Ibid., pp. 291-328.

27 Ezra Pound, *The Cantos*, New York: New Directions, 1998, p. 625. Het citaat is afkomstig uit J.P. Migne, *Patrologia Latina*, Tomus 196: *Opera Omnia Richardi A Sancto Victore: Quomodo Spiritus Sanctus est amor Patris et Filii* [Migne, 1012B].

28 Zie Canto XC, p. 626 en p. 629; Canto CXIV, p. 813.

29 Het is in dit verband opvallend dat na de overval David, op symbolische wijze, tijdelijk slechts één oog kan gebruiken omdat het andere door een brandwond dicht zit, en dat hij, naarmate het oog heelt, visioenen en dromen heeft.

30 *Doubling the Point*, p. 249.

In deze reeks verschijnen teksten van oraties en afscheidscolleges.

Meer informatie over Leidse hoogleraren:
Leidsewetenschappers.Leidenuniv.nl

Prof.dr. P.Th.M.G. Liebregts

1986-1988	Leraar Klassieke Talen in het voortgezet onderwijs
1993	Promotie cum laude op het proefschrift Centaurs in the Twilight: W.B. Yeats's Use of the Classical Tradition
1999	Winnaar Premio Letterario Internazionale 'I Siracusani'
2005	Winnaar Ezra Pound Society Prize voor Ezra Pound and Neoplatonism (2004)
2008-2009	Fellow aan het Netherlands Institute voor Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences te Wassenaar in het kader van het internationale onderzoeksproject "After Augustine"

J.M. Coetzees *Disgrace* (1999) is in het oeuvre van deze schrijver de meest expliciet over Zuid-Afrika handelende roman, maar tegelijkertijd is het ook een tekst waarin meer nog dan in zijn andere fictionele werken Coetzee gebruik maakt van een religieus discours, en begrippen als vergeving, genade, getuigenis en verlossing onderzoekt in een door de roman zelf als "post-religious"and "post-Christian" bestempeld tijdperk. Door middel van een intertekstuele analyse, waarin de roman gelezen wordt in zowel de specifieke cultuur-historische context van Zuid-Afrika als ook gerelateerd wordt aan het werk van Dante, Byron, Richard of St Victor, Ezra Pound, Sophocles, Arrigo Boito en Willliam Wordsworth, wordt getoond dat voor Coetzee in *Disgrace* literaire vorm en ethiek onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. De daadwerkelijke invulling van de betekenis van de genoemde begrippen wordt door de literaire vorm aan de lezer overgelaten, waardoor tekst en lezer voor elkaar opereren als instrument van zingeving.

Universiteit Leiden