

# MESTEREN FRA CAPE TOWN

Liv Lundberg

## Det empatiske menneske

Den sør-afrikanske forfatteren John Maxwell Coetzee (1940) ble i oktober 2003 tildelt Nobelprisen i Litteratur. Coetzees romaner er beundrende omtalt som unike kombinasjoner av skarp refleksjon, stilistisk finesse, historisk visjon og etisk dybde, eller man kan sitere fra Nobelkomiteens begrunnelse: "Han er en samvittighetsfull tviler, hensynsløs i sin kritikk av den vestlige sivilisasjonens hjerterå rasjonalisme og kosmetiske moral."

Foran deltakelse på den store festivalen Faultlines (forkasningslinjer) i Cape Town 1996, som var sørafrikanske forfatters og kunstners bidrag til sannhet og forsoning, leste jeg flere av Coetzees romaner: *Age of Iron* (1990), *Waiting for the Barbarians* (1980), Bookerpris-vinneren *Life and Times of Michael K* (1983) og *The Master of Petersburg* (1994). Jeg ble både berørt og litt rystet over disse ubarmhjertige og flotte fortellingene.

I Cape Town spurte jeg om denne Coetzee bodde i Sør-Afrika? Han står der, pekte de, og jeg fikk uttrykt min beundring. Seinere hadde vi en liten passiar om begrepet *multiple identities* som var nevnt i presentasjonen av meg, et uttrykk jeg hadde adoptert på konferansen *Living on borders* i Tallin året før, som et våpen mot alt etnisk rent og entydig og med referanse til den historisk grenseløse circumpolare verden. Mente jeg *merely role play?* spurte Coetzee, noe jeg fikk svart et ettertrykkelig Nei til! Men identitet er selvfølgelig et infløkt tema både i det gamle og det nye Sør-Afrika som nå har elleve offisielle språk. På mitt spørsmål om et intervju ristet Coetzee på hodet, men jeg fikk lift med ham og kjæresten til hotellet i Mowbray.

Da Coetzee som den første i historien fikk Bookerprisen for andre gang i 1999 for *Disgrace*, skrev jeg en helsides omtale av romanen i Morgenbladet. Da hadde jeg allerede brukt religionsforskeren Ledbetters *etiske* lesning av *Jernalder* som mønster for min egen lesning av to norske romaner, i essayet *Tekstens etiske øyeblikk* (Vinduets nettsider, 2000).

Sommeren 2003 begynte jeg igjen å lese Coetzees verk i den hensikt å utvide eller forbinde de to Coetzee-tekstene jeg hadde skrevet, og for å tenke over hvorfor hans tekster berørte meg så sterkt. Jeg fant noen klare berøringspunkter som kanskje dekkes av begreper som modernitet og marginalitet, grenser og forskjeller, maktens og kroppens orientering i og organisering av rommet. ("Grenser er det alle steder / der en forskjell blir synlig / det er et forhold som oppstår" (Liv Lundberg: *Språkets hus har åpninger*, 1982). Og forbundet med dette en klar vilje til å overskride eller i det minste forstyrre forenklende kategoriseringer av etnisitet, rase og kjønn.

Flere av Coetzees hovedpersoner er kvinner og hans sentrale personer er aldri enkle eller karikerte. Gjennom deres prøvelser og lidelser utforsker han menneskelig avmakt og nederlag, deres deltakelse som ofre og medskyldige i historiens overgrep. Han både utleverer personene nådeløst og behandler dem barmhjertig i utpreget *litterære* verk som tar sin virkelighetsforankring alvorlig. Han har sagt i et intervju (i en parentes) at han som person blir overveldet, og hans tanker forvirrede og hjelpeløse foran verdens faktiske lidelser. De fiktive konstruksjonene er hans usle og latterlige forsvar mot å bli så overveldet. (DP, s. 248)

Jeg leste om igjen de romanene jeg før hadde lest og nyleste Coetzees to erindringsbøker *Boyhood* (1997) og *Youth* (2002), hans to første romaner *Dusklands* (1973) og *In the Heart of the Country* (1977). Jeg skummet gjennom den mønstergyldig dekonstruerte, postkoloniale robinsonaden *Foe* (1986) og leste den filosofiske dyrevern-pamfletten *The Lives of Animals* (1999) med en viss distanse. Jeg bladde i *White Writing* (1988) og leste deler av *Giving Offence. Essays on Censorship* (1996), der Coetzee drøfter om den liberale toleransen er en dypt sivilisert dyd, eller en selvgod, hyklerisk og patroniserende holdning? Jeg vil dessuten referere til to bøker om Coetzees forfatterskap: *The Writings of J. M. Coetzee* (ed) Michael Valdez Moses (1994) og *Doubling The Point*, en samling essayer og intervuer (ed) David Attwell (1992), heretter forkortet (W of JMC) og (DP).

Det sier seg selv at jeg her bare evner å presentere dette i bredde og dybde så rike forfatterskapet, i skisseaktige strøk i det håp å vekke andres interesse for Coetzees spennende fiksjonsunivers.

### Romanen versus historien.

Man må gå et par tre tiår tilbake i tiden for å plassere Coetzees forfatterskap i den historiske virkeligheten, slik det kommer til uttrykk både i romanene og i hans refleksjoner om forholdet mellom fiksjon og virkelighet (eller romanen og historien), samt dette forholdets etiske implikasjoner. Han har fra første bok gått i nærkamp med de voldelige kreftene som har vært styrende for hans liv og identitetsdannelse – og for hans kunst.

Selv om Coetzee har vært oppfattet som (post)modernistisk, har han i alt han har skrevet, konfrontert den litterære og lingvistiske modernismen med kolonialisme og apartheid. Han har utrettelig stilt spørsmål om hva det vil si å dikte i et land som Sør-Afrika? Hvilken autoritet romanen kan mobilisere under slike samfunnsforhold? Han har etterforsket den modernistiske lammelsen stilt overfor denne historiske virkeligheten, ikke for å arrestere og forhøre den, men for å frigjøre seg fra den - etablere en ny posisjon som fiksjonen kan tenke og snakke politisk ut fra - på egne premisser. En slik posisjon må ha et etisk fundament, være i stand til å forholde seg til den politiske virkeligheten og kanskje i enda større grad til *maktens* kontekst. (DP, s. 11)

Sør-Afrika på 70-80-tallet var et samfunn i opprør. Mot denne bakgrunn ble John M. Coetzee oppfattet som en kontroversiell talsmann for romanens autonomi og tegnenes frie spill. Hans mest celebre opposent og den litterære *author-ity* framfor noen var Nadine Gordimer. Disse to dikternes ulike resepsjoner, selv-presentasjoner og kreative strategier, blir av Ian Glenn utlagt med refereranse til Bourdieu, som en strid om symbolsk makt. (W of JMC). Jeg mener begge er fremragende litterære autoriteter med noe ulike syn på kunstens og litteraturens posisjon – om den kan spille en primær eller sekundær rolle i samfunnsformasjonen. Om den ikke nettopp gjennom sin autonomi er et uttrykk for menneskets edleste egenskap, evnen til også å organisere samfunn, som ikke kan tenkes uten språk. I dette bildet framstår Gordimer som den etablerte kvinnelige dikteren, og Coetzee som en mannlig outsider. Nobelprisen kan saktens endre bildet, men siden Coetzee ikke er lettvinnet eller behagelig, lar han seg ikke behendig innlemme i noen kategori og kan nok fortsatt framstå som en tvetydig skikkelse.

Nadine Gordimer uttalte seg første gang offentlig om Coetzees verk i omtalen av *Life and Times of Michael K* i "The Idea of Gardening" (*New York Reviews of Books*, 2. februar 1984). Hennes synspunkt er at dette verket, etter Coetzees tidligere allegoriske romaner, representerer "et dykk ned i historien" og er et forsøk på å ta opp de reelle livsbetingelser i dagens Sør-Afrika, men sier hun, i et tonefall preget av både beundring og *forundring*, romanens figurer ignorerer historien heller enn å engasjere seg i å skape den:

J. M. Coetzee har skapt et storartet verk som ikke lar noe stå usagt – og ikke kunne bli bedre sagt – om hva mennesker gjør mot medmennesker i Sør- Afrika; men han anerkjenner ikke hva ofrene, som ikke lenger oppfatter seg som ofre, har gjort, gjør og innser de *må* gjøre for sin sak. Hindrer det boken fra å være en stor roman? Instinktivt vil jeg si et ettertrykkelig "Nei". (W of JMC, s 15)

Men med referanse til Lukacs konkluderer hun likevel med at forholdet mellom individ og samfunn er så fordreid i romanen at det ikke kan bortforklares med forfatterens subjektivitet. Utelatelsen (av ofrene som ikke lenger er ofre) er så sentral at den truer med å rive ut selve hjertet på verkets enhet av kunst og liv.

Coetzees ga sin respons i forbindelse med den såkalte Rushdie-saken i 1988; COSAW (Congress of South African Writers) med Gordimer i styret, trakk tilbake en invitasjon til Salman Rushdie etter trusler fra muslimske miljøer, med den begrunnelse at de ikke kunne garantere hans sikkerhet). I en offentlig tale til forsvar for ytringsfriheten (som han aldri lot trykke) tematiserte Coetzee det han kalte fiendskapen mellom historien og romanen. Imot the *author* satte han the *writer* som er forpliktet av romanen som form og kunst. Han ser forfatteren - billedlig talt - som medlem av en stamme truet av kolonisering; flere av stammens medlemmer har altfor godvillig gitt avkall på sine buer og piler og stråhytter i bushen for å søke ly under det romslige taket til de store historiske eller religiøse mytene. Han retter også et kraftig angrep mot alle former for fundamentalisme som bare anerkjenner *en* grunnleggende bok hvis sannhet er skrevet i ild eller hugget i stein, og som truer alle rivaliserende bøker på livet.

Han taler om historiens grådige forsøk på å tilrane seg eiendomsforholdet til virkeligheten, og dens krav om at alle andre representasjonsformer skal bøye seg for historiens autoritet. Coetzees

syn er at historien bare er en av flere diskurser, et produkt av sosial konsensus som er tredd ned over virkeligheten. Det finnes ikke bare *en* historie, men uendelig mange historier som krysser hverandre og aldri kan gjøre krav på noen endelig sannhet. Han innrømmer at disse synspunktene hviler på et skrøpelig metaspråk med svært liten kropp sammenlignet med det fysisk lidende sør-afrikanske samfunnslegemet, men går barskt videre til å erklære at kamphandlinger pågår, og at han prøver å etterspore noen av maktens linjer over slagmarken (dette i en tid med daglige gatekamper i de svarte bydelene).

### **Kroppens lengsel og lidelse.**

Coetzees holdning gjør ham ikke til noen post-strukturalistisk virkelighetsfornekter, en som undergraver kunstens og litteraturens fysiske forankring. Tvert imot. Han uttrykker seg kritisk om "representasjonens avmektighet overfor skeptisismen i en endeløs tekstualiseringsprosess." Han sier at de som blir framstilt i en tekst uten virkelighetsreferanse blir maktesløse. Han sier at han i sin egen fiksjon; finner etablert en enkel (enfoldig) standard. Standarden er kroppen, (så grovkornet kan man være i fiksjonen, sier han, om ikke i filosofien). Beviset for at kroppen *er*, er at den kan kjenne smerte. Kroppens smerte er sluttpunktet for tvilens selvforsterkende kjede av (bort)forklaringer. Han tror ikke det finnes noen guddommelig nåde eller tro vi kan støtte oss til, men vi har i det minste kroppen, ikke bare som en levende organisme med smertefornemmelser, men også med sin definitive plassering i rom og tid.

I den tiden Sør-Afrika gjennomlever, er det ikke mulig å fornekte fysisk lidelse, ikke av logiske eller moralske grunner (smerte er ikke mer høyverdig enn nytelse), men av maktpolitiske årsaker. Det er heller ikke slik at man *gir* autoritet til den lidende kroppen, det er kroppen som *tar* autoritet. *Det* er dens makt. Denne makten kan ikke fornektes. (DP, s. 248) Kroppen kan ikke glemmes eller gjemmes bort, slett ikke i Sør-Afrika der det er forsøkt gjennomført i en skala som er monstrøs.

Hvis folk sulter, la dem sulte langt unna i bushen, der de tynne kroppene ikke kan bebreide noen. Hvis de ikke har arbeid, hvis de trekker inn til byene, la det bli satt opp veisperringer, innført portforbud, vedtatt lover mot løsgjengeri, tigging og

husokkupasjon, la lovbrøtterne sperres inne så alle slipper å se eller høre dem. Står de svarte bydelene i flammer, la det bli forbudt å filme dem... Det er atskillige land som anvender fengsler som avfalls plass for folk som lukter ille, ikke er noe syn for øyet og ikke har skamvett nok til å holde seg skjult. I Sør-Afrika prøver lovene å sørge for at ikke bare sånne typer, men også fengslene de sitter i blir usynlige. (W of JMC, s. 35 )

I takketalen for Jerusalem litteraturpris 1987 erklærer Coetzee: "I et samfunn basert på hersker og trell, er ingen fri". Han hevder at i kjernen av all ufrihet ligger et kjærlighetssvik; det å elske andre mennesker er å tilkjenne dem lik verdi med seg selv, anerkjenne at alle er av samme jordiske stoff, grunnstoffet for all symboldannelse. Lovhjemlene som på 50-tallet forbød seksuelle relasjoner mellom svarte og hvite i Sør-Afrika, hadde symbolske røtter i den tabubelagte lysten til å hengi seg, la seg favne av Afrikas legeme, parret med skrekken for å bli elsket tilbake. De hvite sørafrikanerne har elsket landskapets fjell og ørkner, fugler, dyr og blomster. Nå lider de av en smertefull lengsel etter å forenes med landets innbyggere i menneskelig fellesskap, men mangler vilje eller evne til å betale kjærlighetens pris:

De vanskapte og avstumpede mellommenneskelige relasjonene som oppsto under kolonialismen og ble forverret under det som går under navnet apartheid, har sine psykiske avtrykk i et vanskapt og avstumpet indre liv. Alle uttrykk for dette indre livet, uansett hvor lidenskapelige de er, uansett hvor gjennomsyret av jubel eller fortvilelse, lider av den samme avstumping og vanskapning. Jeg slår dette fast med fullt overlegg og i full bevissthet om at det gjelder meg selv og min egen skriving like mye som noen andre. (DP, s. 98)

Sør-afrikansk litteratur er i følge Coetzee en litteratur i lenker, gjennomsyret av hjemløshet og lengsel etter en navnløs frigjøring, typisk for bøker skrevet i fengsel, påfallende opptatt av maktens ulike former, ute av stand til å bevege seg vekk fra relasjoner preget av konkurranse, dominans og underkastelse. Det som hindrer forfatteren:

er den makten verden som kroppen hans lever i, har til å invadere ham og i siste instans hans forestillingsevne, som enten han liker det eller ikke, befinner seg i kroppen.- Livets brutalitet i Sør-Afrika, de nakne kreftene i dette livets appell, ikke bare på fysisk men også på moralsk nivå, ufølsomheten og brutaliteten,

sulten og raseriet, grådigheten og løgnene, gjør dette livet like uimotståelig - som umulig å elske. [...] Vi har kunst, sa Nietzsche, for at vi ikke skal dø av sannheten. I Sør-Afrika er det nå for mye sannhet til at kunsten kan holde den ut, sannhet i bølgevis, sannhet som overvelder og oversvømmer ethvert framstøt av forestillingsevnen. (DP, s. 99)

### Rommets organisering.

Coetzees romaner belyser dette uimotståelige og avstumpede livets framtrekkesformer gjennom ulike estetiske prizmer, romanmønstre hentet fra tradisjonens litterære former, anvendt strategisk til å overskride tidens og stedets begrensninger, kroppens binding til den konkrete verden som omgir ham. Slik får Coetzee bevege seg, om ikke fullstendig fritt, så likevel uten å bli satt fast, fra sted til sted i sin fiksjonsverden. Tony Morphet argumenterer i *World Literature Today* (winter-96) for at Coetzee åpner rommet både geografisk, historisk og romanteknisk, mens Gordimers romaner beveger seg langs en historisk linje fram og tilbake i *tiden*.

Titlene på de to første bøkene *Dusklands* og *In the Heart of the Country* gir assosiasjoner til steder som både er unnaglidende og tiltrekkende. Kanskje har Coetzees skolering i strukturmodeller også en viss betydning for bøkernes utpreget romlige organisering, hans interesse for topografiske sjangre som oppdagelsesreisen og pastoralen, og for grenseområder som imperiets festningsverk mot barbari og villskap, og grenseerfaringer forbundet med interneringsleire og torturkamre. Den geografiske organiseringen demonstrerer også at maktens forhold til det marginale og forholdet mellom herre og trell, i afrikansk sammenheng er et romforhold.

Fra ytterkanten av horisonten nærmer han seg, modnes til manndom under mitt blikk, til han når fram til kanten av den prekære sonen der jeg, usårlig for hans våpen, bestemmer over hans liv [...] På lang sikt betyr han ingenting for meg og jeg sannsynligvis ingenting for ham. På nært hold vil gjensidig frykt drive oss inn i små komediespill mann mot mann; som gullgraver og guide, velgjører og begunstiget, offer og drapsmann, lærer og elev, far og sønn. Det er likevel ikke som en av disse karakterene han krysser høysletten, men som en representant for *det* der ute som mine øyne engang omsluttet og slukte, og som nå gir løfte om å omslutte, sluke og fortære meg, som et støvfnugg på den sletten vi kan kalle tilintetgjørelse,

alternativt historie. Han truer med å ha sin egen historie der jeg bare vil være en term. (*Dusklands*, s. 80)

### **Distanseringens kunst.**

I sine to erindringsbøker forteller Coetzee åpenhjertig, men distansert i tredjeperson og sikkert med fiksjonens valgfrihet, om sin barndom og ungdom. Det er også i høy grad en historie om å distansere seg, fjerne seg, rive opp røttene, for å vinne friheten – til å bli dikter, kan man i ettertid litt spekulativt foreslå. I *Boyhood* med undertittelen "Scener fra livet i provinsen", skildrer han oppveksten i Worchester som engelskspråklig minoritet i boerland i "en unaturlig and skammelig familie" som gikk i sko og ikke deltok i den alminnelige hverdagsbrutaliteten, med raseskille og fargede tjenere som ramme om livet. De er vant til det, smiler moren, men gutten kjenner det er dypt pinlig å bli tiltalt som *die kleinbaas* av tjenerskapet.

Han dras mellom moren, begavet med språklig fantasi og motsetningsfylte holdninger, og faren med afrikaaner-bakgrunn, advokatutdanning og krigsmedalje, som riktignok stemte på United Party (ikke Nasjonalistpartiet), men i alle fall endte opp som en dundrende økonomisk fiasko. Likevel er det farsslektens farm som står for det gutten bare kan betegne med det hemmelige og hellige ordet *Heartland*. Et tilhørsforhold han må bryte ut av, slik han også må bryte alle regler (han holder med russerne heller enn amerikanerne). Han er lystløgner. Han leser romaner, ikke oppslagsverk. Han liker matematikk og hater historiske årstall. Han spiller cricket, ikke rugby. Han avviser den kjærlige moren brutalt, han må kvitte seg med henne. "Hjertet hans er gammelt, det er mørkt og hardt, et hjerte av stein. Det er hans foraktelige hemmelighet." (s. 123) Bokens siste linjer lyder: "Det ligger på ham alene å stå for tenkingen. Hvordan skal han bevare dem alle i hodet sitt, alle bøkene, alle folkene, alle historiene? Og hvis ikke han husker dem, hvem vil?" (s 166).

Hans løsrivelse fra moren, familien, hjembyen, hjemlandet, beskrives inngående i *Youth*. Han reiser til London som 20-åring ved inngangen til 60-tallet og lever et traurig liv i total ensomhet, bare brutt av sporadiske kvinneeventyr og selvhøytidelige poetiske bestrebelsler. Boka er en nådeløs selvutlevering, glitrende av mistrøstig humor og beisk ironi:



Hadde han vært en varmere person ville sikkert alt virket enklere: livet, kjærligheten, poesien. Men varme er ikke en del av hans natur. Poesi er dessuten ikke skrevet med varme. Rimbaud var ikke varm. Baudelaire var ikke varm. HET, JAVISST, OM NØDVENDIG – HET I LIVET, HET i kjærligheten – men ikke varm. Han er også i stand til å være het, han har ikke opphørt å tro det. Men for øyeblikket, dette evigvarende øyeblikket, er han kald: kald, frossen. (s 168)

Med bakgrunn i formalistiske disipliner som matematikk og lingvistikk, jobbet Coetzee to-tre år i London som data-programmatør, deretter ti år med litteraturstudier og undervisning i USA. Han skrev kritikk i *New York Times* og *New York Review of Books*. Hele tiden følte han seg først og fremst som en *alien*. Etter protestaksjoner mot Vietnamkrigen fikk han ikke fornyet sin oppholdstillatelse i USA, og vendte tilbake fra sitt selvvalgte eksil, til åstedet for forbrytelser både på individ- og samfunnsnivå: hjemlandets forsøk på å fryse fast historien og hans egne forsøk på å slippe unna. Der utga han sin første roman.

### **I hjertet av landet.**

*Dusklands* forteller to parallelle historier: om på den ene siden en av de amerikanske *guttene på bakrommet* (oppkalt av Chomsky under Vietnam-krigen) som skriver rapport om propagandametoder for Forsvarsdepartementet, på den andre siden om en av sine aner, en Coetzee som på 1700-tallet etter en reise opp kysten til Namaqualand, skriver en utredning for myndighetene i Kapprovinsen om naturressurser og deres utnyttelsesmuligheter, uten å finne det verdt å nevne at han i en hevnaksjon massakrerte en landsby med ulydige og illeluktende buskmenn.

Denne Coetzee er en opplyst person, rasjonalistisk skolert med evne til selvransakelse. Han spør seg til og med "om han kan ha drept noe av uvurderlig verdi?", men er klippefast i troen på at hans mål som oppdagelsesreisende er å åpne det stengte, opplyse det formørkede. Selv om hottentottenes verden skulle være uendelig frydefull, er den utilgjengelig for menn som ham. Han må enten styre utenom den (i strid mot hans misjon) eller utrydde den.

Jeg liker ikke å drepe mer enn andre gjør; men jeg har påtatt meg å være den som trykker på avtrekkeren, jeg gjør det på vegne av

meg selv og mine like [...] jeg utfører drapet på det mørke folket som vi alle har ønsket. Vi er alle, uten unntak, skyldige, inkludert hottentottene selv. Hvem vet hvilken ufattelig åndelig ugjerning som er skyld i deres død, for min hånd? Guds dom er rettferdig, uklanderlig og uransakelig. [...] Jeg er et redskap i hendene på historien. (*Dusklands*, s. 106)

Hvis man mishandler landet, kan man ikke vente å bli elsket tilbake.

*I det mørke landet (In the Heart of the Country)* er den franske nyromanen et stilistisk bakteppe, men sjangermessig er boken heller en parodi på pastoralen, henlagt til en patologisk innestengt sørafrikansk farm. Gammeljomfruen Magda har drept sin far som forførte gårdsarbeiderens unge hustru, og har selv sex med den motvillige arbeideren. Hun inviterer ekteparet til å bo i huset og deler husarbeidet med dem, en situasjon de opplever som så abnorm og truende at de rømmer gården. Den forlatte Magda lever videre utenfor tiden, uten menneskelig kontakt, og henvender seg kun til *kimeriske* himmelguder (flyene som krysser himmelen). Bokens sluttavsnitt illustrerer kjærlighetens dilemma: kan man elske et land som ikke elsker sine mennesker:

Denne forlatte verden har en skjønnhet som har tæret meg inn til beinet. Når sant skal sies, hadde jeg aldri lyst å fly bort med himmelgudene. Mitt håp var alltid at de ville komme ned og leve sammen med meg i paradiset her; med sin ambrosiske ånde kunne de erstattet alt jeg mistet da de brune gjenferdene av de siste mennesker jeg kjente snek seg bort i nattemørket. Jeg har aldri følt meg som en annens trell (her kommer de klangfulle sluttakkordene), jeg har uttrykt mitt liv helt og holdent med min egen stemme (hvilken trøst), hvert øyeblikk har jeg selv valgt min skjebne, jeg skal dø her i den forstenede hagen, bak låste porter, ved min fars levninger, i et rom som gjenlyder av hymner jeg kunne ha skrevet, men lot være fordi (jeg syntes) det var for lett. (*I det mørke landet*, s 160)

### **Grenseerfaringer.**

*Før barbarene kommer* er Coetzees allegoriske grensefabel *par excellence*. En velmenende kommandant på en av Imperiets festninger langs grensen mot nordvest, et geografisk ubestemt sted med vinter og snøfall fire måneder i året, bruker mye av sin tid på arkeologiske utgravinger, for å lære og forstå historien, inntil han får besøk av imperiets utsendte terroristjeger og torturist, oberst Joll, med mørke

solbriller og et slogan: "Smerte er sannhet; alt annet er offer for tvil."  
Da erkjenner han at:

Det beste ville være raskest mulig å få en slutt på dette mørke kapitlet i verdens historie, fjerne disse hetslige menneskene fra jordens overflate, love å begynne på et nytt blad og bygge et imperium hvor det ikke lenger skal finnes urettferdighet og lidelse. Det ville koste så lite å føre dem ut i ørkenen (etter et måltid mat, kanskje, for å sette dem i stand til å gå), la dem bruke sine siste krefter på å grave en grop stor nok til at alle kan ligge i den (eller vi kunne grave den for dem!), og etter å ha begravet dem for all evighet kunne vi vende tilbake til festningsbyen med nye forsetter, nye beslutninger. (*Før barbarene kommer*, s. 33)

Kommandanten ender selv opp som torturoffer anklaget for høyforæderi og innser at han selv ikke er vesensforskjellig fra den brutale obersten. Han representerer løgneren som Imperiet forteller seg selv i gode tider, mens obersten er sannheten som kommer for dagen når det stormer som verst.

Romanen ender som den begynner med synet, beskrivelsen av øynene som (ikke) kan se.

Noe har hele tiden stirret meg i ansiktet, men jeg ser det ennå ikke. Han føler seg dum, "som en mann som gikk seg vill for lenge siden men ufortrødent fortsetter på en vei som kanskje ikke fører noe sted. (s. 183)

*Michael K: hans liv og tid* har trekk fra 1700-tallets pikareskroman i tillegg til tittelens klare allusjon til Kafka. Teksten bryter ut av sin historiske og geografiske ramme, slik Michael K bryter seg ut av leirene han blir sperret inne i. "Ditt opphold i leiren var en ren allegori [...] et bilde på hvor frekt og krenkende en betydning kan bosette seg i et system uten å bli et ledd i det." (s. 171)

K er en enfoldig sjel som gjennomlever en grenseerfaring uten direkte berøring med Imperiets grenser eller torturkammeret (selv om det hersker en tilstand av borgerkrig). Satt i bevegelse, streifer han omkring i landet, revet mellom impulsen til å dyrke jorden og en selvdestruktiv tendens til ikke å ta til seg næring. Han finner et tilfluktssted ved en demning i en bekk, planter gresskarfrø, vanner dem omsorgsfullt og oppdager naturen og sin sanne natur – som

gartner: "Når det kommer mat opp av jorden her, sa han til seg selv, får jeg matlysten tilbake, for den kommer til å smake godt.." (s. 106)

Elleve geriljakrigere slår en natt leir ved demningen. Han er fristet til å slå følge med dem, men lar det være:

fordi det var nok av dem som hadde dradd i krigen og sagt at hagedyrking fikk vente til krigen var slutt; noen måtte bli igjen og holde hagebruket ved like, ideen om det i allefall, for hvis den tråden ble klippet over, ville jorden bli hard og glemme sine barn. (s. 114 )

K blir arrestert mistenkt for å dyrke mat til geriljaen. Når de forhører ham i leiren, svarer han: "Jeg er ikke med i krigen." Når de spør hvem grønnsakene var til, svarer han: "De var ikke mine. De kom fra jorden". K tenker at de vil ha sannheten om hans liv, de vil at han skal åpne hjertet og fortelle dem historien om et liv i bur. Men han har aldri lært å fortelle.

Jeg er snarere en metemark, tenkte han. Som også er en slags gartner. Eller en muldvarp, også en gartner, som ikke forteller historier fordi den lever i stillhet. [...] Sannheten er kanskje den at det er tilstrekkelig å være ute av leirene, utenfor alle leirene på en gang. Det er kanskje en stor nok prestasjon inntil videre. Hvor mange er det igjen, som verken er sperret inne eller står vakt ved porten? (s. 185)

Coetzee ble kritisert fordi han ikke lot K slutte seg til geriljaen og heller ofre livet i frigjøringskampen enn sulte seg til døde. Han har innrømmet at Ks valg kan virke som en protest og en provokasjon: "jeg antar dette er det mest politisk nakne øyeblikket i romanen." (DP, s. 207). K *kunne* valgt å følge geriljaen, og det ville blitt en annen roman. Coetzee understreker at man skriver de bøkene man ønsker å skrive og at man ikke kan kjenne de dypeste grunner til de valgene man gjør... det hjelper ikke at man gjerne skulle ha skrevet en bok som man ikke kunne ha skrevet...

Romanen *Jernalder* har jeg omtalt grundigere om i "Tekstens etiske øyeblikk". Handlingen er flyttet fra grenseområdenes utkantstrøk til byen, begivenhetenes sentrum. Tiden krever heltemot. ("Et ord som idet jeg uttaler det, lyder fremmed på mine lepper" (s. 151)). "Hvilke tider dette er da det å være et godt menneske ikke er nok?" spør den hvite liberale, pensjonerte, litterære klassisist Elizabeth Curren som

har fått vite at hun skal dø. Hennes kreftrammede legeme er (også) en metafor for apartheid-regimet i ferd med å råtne opp innenfra; det samfunnslegemet (the body of politics) som omgir henne som en stor fortvilelse. Hennes kropp og hennes død blir satt i grell kontrast til de svarte skoleguttene som faller for politiets kuler. De representerer to atskilte verdener (apartheid); den gamle hvite og den nye svarte, og begge må ofre liv for at en uviss framtid skal oppstå. "Disse barna tror ikke på ord... De er som jern". Det råjernet som ligger under jordas overflate og venter på å utvinnes. "Jernalderen som venter på å vende tilbake".

Mr. Vercueil blir den viktigste personen i Ms Currens liv de siste ukene hun lever, fordi han *er* der, slår seg til i hennes bakhage samme dag Ms Curren får sitt dødsbudskap. Den fordrukne løsgjengeren med franskklingende navn er en *moderne litterær* outsider: et utskudd fra utkantene av det sør-afrikanske samfunnet, som lever i gråsonen mellom de svarte og de hvite. Han er arret eller sårskorpen som er falt av samfunnslegemet.

Romanen tematiserer gjennom Ms Currens avmektige skikkelse en trassig tillit til framtiden som åpen mulighet. Den reiser det sentrale spørsmålet om hva tillit *er*? Mr Vercueil framstår som den siste person å stole på. "Fordi jeg ikke kan stole på Vercueil, må jeg stole på ham", skriver Ms Curren i brevet til datteren, som Mr Vercueil har lovt å sende etter at hun er død (men vil han gjøre det?) Det finnes bare *en* slags tillit som fortjener navnet, det er tilliten til *den andre*, den som er tilstede, den eneste andre. "Man må elske det som er for hånden".

*Mesteren fra Petersburg* er den eneste av Coetzees romaner med handling fjernt fra den sørafrikanske virkeligheten – også i tid. Synsvinkelen ligger hos Dostojevski som vender hjem fra sitt eksil i Dresden for å etterforske sønnens døds-fall fra en høy bygning. Coetzees motiv kan ha vært behov for distanse til det faktum at hans egen sønn døde etter et fall. Avstanden gir imidlertid også anledning til inngående refleksjoner om autoritet og makt, fedre og sønner, mål og midler, de unge nihilistenes gjensidige beskyldninger om konspirasjon og overvåking, gjennom Dostojevskis avdekking av det innfløkte nettverk sønnen var viklet inn i.

På den andre side får forfatteren diskutere sannhetsgehalten i en påstått bekjennelse som kan føre til endeløs regresjon av selverkjennelse og tvil på egen oppriktighet. I siste kapittel med

tittelen STAVROGIN begynner Dostojevski selv å skrive, og som Stavrogin i *De besatte* bekjenner han sin forbrytelse, som er å utnytte *alt* i sin egen diktning.

Jeg skriver perversjoner av sannheten. Jeg velger krokveien og tar barn med inn på mørke steder. Jeg følger pennens dans. (225) [...] I skriften utøver han vold mot et barns uskyld. Det er en handling han ikke kan vente tilgivelse for. Med den har han gått over terskelen. Nå må Gud snakke, nå tør ikke Gud tie lenger. Å demoralisere et barn er å presse Gud. Innretningen han har laget spenner seg og smeller igjen som en felle, en felle til å fange Gud. [...] *Jeg har mistet mitt feste i sjelen*, tenker han. [...] Han har sveket alle; og hans svik kunne ikke gått dypere, det han kan se. Skulle han noen gang ønske å vite om svik smakte mer eddik enn galle, er anledningen der nå [...] Han synes det er en høy pris å betale. *De betaler ham massevis av penger for å skrive bøker*, sa barnet, for det hadde det døde barnet sagt. Det de lot være å si var at han til gjengjeld måtte gi avkall på sin sjel.

Nå begynner han å kjenne smaken. Det smaker galle. (s. 239)

Med dyp beundring for Dostojevski konkluderer kanskje Coetzee med at ingen tilståelse, kun tilgivelse basert på medfølelse, menneskelig empati, kan redde sjelen.

Romanen *Vanære* er skrevet post-apartheid, i en tid som krever en annen form for heltemot, som riktignok tilhører handlingens verden med tanke på utholdenhet, små skritt, praktisk sans, evne til å tåle nedverdiggelse, tåle å leve sammen med mennesker man ikke har valgt.

Boken utforsker ulike former for *disgrace* – hvis semantiske betydning strekker seg fra det milde sosiale fall i unåde til den dypeste skjensel og vanære – for så ved slutten av denne undersøkende bevegelsen å nærme seg den motsatte muligheten for *grace* (nåde, ynde).

Hovedpersonen David Lurie får avskjed fra sin stilling etter klage om seksuell trakassering fra en student ("ikke voldtekt, ikke helt, men ikke desto mindre uønsket, tvers igjennom uønsket"), og reiser på besøk til datteren Lucy som lever et enkelt liv i arbeid med jorda. Far

og datter står mot hverandre i alder, kjønn, i syn på livet og på begjæret. Han med sine poetiske sitater: ("Heller drepe et barn i vuggen enn nære undertrykt begjær" (Blake)). Hun med enkle krav til livet: ("Det holder for meg. Det fins ikke noe annet liv enn dette som vi deler med dyrene"). *Sammen* blir de utsatt for den hardeste prøven: et dagligdags sør-afrikansk voldelig overfall av tre svarte menn. Lucy gjennomlever den dypeste fornedrelse: gruppevoldtekt, men nekter å anmelde voldtekten.

Lucys tidligere gårdsarbeider, nå kompanjong, Petrus ("Jeg er hundemannen"), representerer framtiden til Sør-Afrikas svarte flertall. Han har fått skjøte på en del av Lucys jord og feirer eiendomsoverdragelsen med en stor fest ("Jeg er ikke lenger hundemannen [...] Lucy er vår velgjører [...] Lucy ser framover, ikke tilbake [...] Lucy er trygg her"). Petrus er en hederlig arbeidskar, men også slu og kløktig som folk *er* på landet, der *jorda* er begjærs-objektet framfor noe. Han er uforklarlig fraværende under overfallet og hans rolle i det forblir uavklart ("det var fælt, men det er over nå").

En av overfallsmennene dukker opp på festen og viser seg å tilhøre Petrus' familie; en mentalt forvirret guttunge, som *kan* være faren til barnet som det etter hvert blir klart at Lucy går svanger med og ikke vil abortere. David, blind av raseri, vil gå løs på gutten som skriker tilbake: "Vi skal drepe dere alle sammen".

Petrus tilbyr Lucy ekteskap: en handel, en allianse. Hennes medgift vil være jorden, til gjengjeld får hun beskyttelse. David er opprørt. ("noe så ydmykende"). Lucy er pragmatisk talskvinne for å akseptere "facts of life".

Barnet vil bli en del av Petrus' familie. Hun vil beholde huset og arbeide på Petrus' jord. Kanskje ydmykhet er et bra punkt å starte fra grunnen av. Med ingenting. Ingen kort på hånden, ingen våpen, ingen eiendom, ingen rettigheter, ingen verdighet. - Som en hund. - Ja, som en hund.

Hunden er en sentral figur i teksten, både bokstavelig og metaforisk. De raserene vakthundene i kennelen, dressert til å knurre ved lukten av svart hud, blir massakrert av overfallsmennene. David som blir værende på landet for å vente på fødselen til barnet - skapt i hat for å skjende Lucy ("med hundepiss"), begynner å hjelpe naboen Bev Shaw som driver klinikk for områdets elendige, lidende dyr. Hun kan i liten

grad kurere de syke, men tilbyr barmhjertig dødshjelp injisert gjennom sprøytespisser. Hver søndag ettermiddag "løser de hundespørsmålet". De dødsdømte hundene kan sniffe hva som foregår, kjenne lukten av skam; vanæren ved å dø. Verst er de som prøver å slikke Davids hånd. Hvordan kan han foregi å være deres venn når han er deres morder? Han pakker likene i søppelsekker og frakter dem hver mandag morgen til sykehusets forbrenningsanlegg.

*David* er blitt *hundemann* nå. Han spør seg selv hvordan en mann så selvopptatt kan tjene døde hunder? Han som verken hadde ønske om eller evne til å endre seg, forstår ikke hva som skjer med ham. "Han redder døde dyrs ære fordi ingen andre er dumme nok til å gjøre det. Det er det han er i ferd med å bli: dum, skrulle, abnorm".

Teksten synes å stille spørsmålet: Hva er verst: å leve som en hund eller dø som en hund? Petrus opphøyes fra *hundemann* til jordas herre. Lucy vil heller leve som en hund enn løpe fra sin tilhørighet til jorda (landet og historien). Kanskje handler hun feil, men forlater hun nå, vil hun leve med nederlaget resten av livet. Leseren kan spørre: Hva er et hundeliv verdt? Hva er en hund? I *Boyhood* forteller Coetzee at hans aller første minne er synet av en hund som ble påkjørt.

Er en hund æreløs? Er ære et relativt begrep? Eller et absolutt begrep som gjelder alle levende skapninger inkludert hunden, denne underdanige og avhengige dyrearten? Er det innlysende at det finnes faktiske forhold vi ikke kan flykte fra, så barske de enn måtte være? Er begjæret like flyktig som brutalt, og like nødvendig for å bringe livet videre - hundeliv eller ikke? Lucy er "fast bestemt på å bli en god mor og et godt menneske. [...] Et godt menneske. Ikke noen dårlig beslutning å ta, i en mørketid."

Teksten krever ingen tolkningsdykk, meningen ligger åpen i dagen. Virkeligheten får presentere seg i realistisk klartekst. David blir først nådeløst avslørt deretter vist barmhjertighet, han nærmer seg virkeligheten på bekostning av sine romantiske syner.

Coetzees romaner refererer ikke lenger til kjente romanmønstre, han har etablert sitt eget mønster, like enkelt som dyptloddende. Mellom meningsnivåene - det individuelle, kulturelle, universelle - er ingen skott, men en transparent hinne, en membran der de innerste følelser møter trykket fra et samfunn i omveltning. Det oppstår vibrasjoner som danner en spinkel, men intens melodilinje som sprer svingninger gjennom verdens og menneskets sjel som, viser det seg,



kan fylles med ny mening. David betrakter sin gravide datter blant blomstene:

Vinden spakner. Det er et øyeblikk av total stillhet som han skulle ønske varte evig; den milde solen, ettermiddagsstillheten, travle bier i en blomstereng, og midt i bildet en ung kvinne, das ewig Weibliche, lett gravid i stråhatt mot solen. (s. 218)

Teksten uttrykker en pinefull medfølelse med og nesten nådeløs tillit til mennesket, skrøpelig som det er, eller konstaterer det faktum at mennesker er hva vi *er* og dermed det eneste vi *kan* vise tillit, og uten tillit er vi fortapt. Man kan (jeg kan) velge å lese dette som Coetzees *budskap* – eller hans testamente etter tretti års virksomhet som skjønnlitterær forfatter – eller som hans *patriotiske* gave til et elsket og avskydd *Heartland* som han i 2003, samme år han mottar verdens høyeste litterære utmerkelse, velger å forlate for andre og – får man tro – siste gang.

#### **Utgivelser av John M. Coetzee:**

*Dusklands*, 1973

*In the Heart of the Country*, 1977

*Waiting for the Barbarians*, 1980

*Life and Times of Michael K*, 1983

*Foe*, 1986

*White Writing*, 1988

*Age of Iron*, 1990

*The Master of Petersburg*, 1994

*Giving Offence. Essays on cencurship*, 1996

*Boyhood*, 1997

*Disgrace*, 1999

*The Lives of Animals*, 1999

*Youth*, 2002

*Stranger shores, essays 1986-1999*, 2002

*Elisabeth Costello*, 2003