

Deiktiese patrone in die verfilming van J.M. Coetzee se *Disgrace* (2008). Deel 1

Deictical patterns in the film version of J.M. Coetzee's Disgrace (2008). Part 1

H.P. VAN COLLER

Skool vir Tale

Noordwes-Universiteit

E-pos: vcollerh@ufs.ac.za



Hennie van Coller Anthea van Jaarsveld

ANTHEA VAN JAARSVELD

Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans

Universiteit van die Vrystaat

E-pos: vjaarsa@ufs.ac.za

HENDRIK PETRUS (HENNIE) VAN COLLER, navorsingsgenoot van die Universiteit van die Vrystaat en die Noordwes-Universiteit is redakteur van die nuwe driedelige *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Hy is 'n poësie-vertaler (*Bandelose gedigte* van Luuk Gruwez, 2007) en 'n gepubliseerde digter (*Soom*, 2012). Sy belangrikste publikasies is die bundels opstelle, *Tussenkoms* en *Tussenstand*. Hy publiseer veral oor literêre geskiedenis, o.a. 'n hoofstuk in die *Cambridge South African Literary History*. Hy is tans voorsitter van die Letterkundekommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, 'n vorige voorsitter van dié akademie en ook lid van ASSAf.

HENDRIK PETRUS (HENNIE) VAN COLLER, a research fellow of the University of the Free State and the Northwest University is the editor of *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. He is a translator of poetry (*Bandelose gedigte* by Luuk Gruwez, 2007) and a published poet (*Soom*, 2012). His most important publications are two compilations of literary criticism, *Tussenkoms* and *Tussenstand*. His numerous publications on literary history include a chapter in the *Cambridge South African Literary History*. Currently he chairs the literary commission of the Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns and is a former president of this academy. He is also a member of ASSAf.

ANTHEA VAN JAARSVELD is senior lektor in die Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans aan die Universiteit van die Vrystaat. Haar Magistergraad en proefskrif handel oor referensialiteit. Sy doseer en publiseer veral oor drama en film en is besig met 'n groter projek oor die indeksering van Afrikaanse speelfilms.

ANTHEA VAN JAARSVELD is senior lecturer in the Department of Afrikaans and Dutch, French and German at the University of the Free State. Her Master's degree and dissertation are about referentialism. She lectures and publishes especially on drama and film and is busy with a bigger project on the indexing of Afrikaans films.

ABSTRACT

Deictical patterns in the film version of J.M. Coetzee's Disgrace (2008). Part 1

In this two part article J.M. Coetzee's eponymous novel, Disgrace (1999) and the 2008-film version thereof will be briefly discussed with a focus on its use of and reference to the Afrikaans farm novel. In White Writing (1988) Coetzee wrote authoritatively on the Afrikaans farm novel and in particular on the novels of C.M. van den Heever, one of the seminal figures in this sub-genre. Core

aspects of this sub-genre are lineal consciousness (the farm as an inalienable space and the importance of hereditary succession), the farm as space imbued with patriarchal values and the biblical primogeniture and the preponderance of patriarchy (as can be seen in graves, portraits and heirlooms). Further central concepts are the hierarchical structure of the farm (the owner being the landlord surrounded by vassals: “bywoners” and labourers alike) and the farm as idyllic space in contrast to the town and especially the city which is usually depicted as a latter-day Sodom and Gomorrah and the epitome of all the seven cardinal sins in different forms of debauchery. Whilst the farm is usually represented as a form of a bastion, in *Disgrace* in particular this aspect is meticulously dismantled. One of our central hypotheses in this study is that Coetzee’s novel is in fact a parody of the traditional Afrikaans farm novel (like so many important Afrikaans novels by Etienne Leroux, Marlene van Niekerk, Etienne van Heerden, etc.). This film works with many of these fixed topoi of the farm novel genre, but then clearly in a parodical fashion: patriarchy, succession, social stratification (of specific owner and foreigners), the opposition, place/city, and the importance of the spatial. Another important hypothesis underlying this study is that the South African reader of the novel (and the spectator of the film) responds differently than the international reader and spectator. International critics initially did not even mention the (Afrikaans) farm novel as a field of allusion and as an important intertextual “reference”. To explain this theoretically, we use Stuart Hall’s definition of culture as a shared body of knowledge and also allude to several theoretical constructs (inter alia habitus, Bourdieu; repertoire, Even-Zohar and discursive formations, Foucault) which are all deterministic in nature and imply that certain knowledge, attitudes and perspectives are internalized on an unconscious level and determine one’s decoding of signs or messages. The term we use is deictical patterns because deixis presupposes a shared context and even contextual precognition. In this first part of the study we briefly outline core aspects of film narratology (especially the importance of semiosis) because the interpretation of a film also requires a familiarity with the language of film.

KEY WORDS: Afrikaans farm novel, deictical patterns, film as narrative, film semiotics, representation

TREFWOORDE: Afrikaanse plaasroman, deiktiese patrone, film as narratief, film-semiotiek, representasie

OPSOMMING

In hierdie artikel word J.M. Coetzee se bekende roman *Disgrace* (1999) eerstens ontleed en daarna word ook die verfilming daarvan in 2008, onder die loep geneem. Coetzee self het in sy werk uit 1988, *White Writing*, gesaghebbend geskryf oor die Afrikaanse plaasroman en ook oor die romans van C.M. van den Heever, ’n seminale skrywer binne hierdie sub-genre. Sentrale begrippe binne die Afrikaanse plaasroman is *erfopvolging*, wat daarvan uitgaan dat die plaas ’n *onvervreembare ruimte* is wat deur erfopvolging oorgaan van vader na seun (Coetzee praat van *lineal consciousness*), die oorheersing van *patriargale waardes* en die plaas as *idilliese ruimte*, maar ook as *hiërargies* gestruktureerd met die eenaar as Middeleeuse lyfheer en al die lyfeienes op feodale wyse as onderhoriges: bywoners én arbeiders. Daar word in hierdie studie uitgegaan van verskeie hipotetiese aannames: dat Coetzee in sy roman voorkennis verwag van sy leser (ook van die aard van die Afrikaanse plaasroman) en dat sy roman inderwaarheid ’n parodie van hierdie sub-genre is. Dit word teoreties verduidelik aan die hand van teorieë van onder meer Hall, Bourdieu en Even-Zohar. Voorts word die kinematografiese narratief teoreties belig en aangevoer dat kommunikasie deikties van aard is deurdat semiotiese tekens nie gedekodeer kan word sonder bepaalde voorkennis asook

kontekstuele kennis nie. Vervolgens word die film *Disgrace* (2008) ontleed, maar veral dan as persiflage/parodie van die plaasnarratief. Hierdie film werk met vaste topoi van die plaasroman-genre: die patriargie, erfopvolging, sosiale stratifikasie (van spesifiek eienaar en bywoners), die opposisie: plaas/stad, en die belang van die ruimtelike, maar op duidelik parodiërende wyse.

1. INLEIDENDE OPMERKINGS: DIE FILMNARRATIEF

Die filmbedryf is 'n relatief jong industrie en dagteken uit die negentiende eeu. In Bordwell en Thompson (2010:34) word uitgebreid verwys na die ontstaan en ontwikkeling van hierdie industrie. Die film het ontstaan uit 'n veelheid van tegnologiese ontwikkelings onder andere meganika, fotografie en optiese manipulasie tesame met die mens se universele behoefte aan vermaak, en het as medium ontwikkel tot een van die gewildste vorms van vermaak, kuns, opvoeding en selfs propaganda.

Die Filmstudie of die Filmwetenskap ontwikkel veel later en begin soos enige ander nuwe studieveld ook nie van nuuts af aan as outonome veld nie. Dit leen belangrike konsepte uit die Filosofie, Sosiale wetenskappe, Kultuurstudie, die Sielkunde, en kuns- en literêre teorieë. Filmteorie soos ons dit vandag ken, het eers in die sestigerjare van die twintigste eeu 'n noemenswaardige opbloeie beleef en word sedertdien gedomineer deur psigoanalitiese idees en 'n fokus op semiotiese prosesse (Murphy 2005:10). Dit was eers teen die einde van die Eerste Wêreldoorlog dat twee prominente skole in filmkritiek hul verskyning gemaak het. Die eerste was dié van Sergei Eisenstein, wat die film primêr as estetiese kommunikasie gesien het. Volgens Eisenstein, was die film se estetiese waarde afhanklik van 'n vermoë om die realiteit te kan transformeer. In kontras met die teorie van Eisenstein was daar die impressionistiese en surrealistiese skool wat ook geglo het dat die filmnarratief nie net esteties was nie, dat die kamera selfgenoegsaam was en in staat om gewone voorwerpe te sublimeer. Hulle fokus op die film as visuele medium, het derhalwe beteken dat hulle die narratief in baie gevalle as 'n hindernis gesien het wat oorkom moes word ten gunste van die visuele (Murphy 2005:11). Die Eisensteinskool het egter alle ander skole en teorieë oorskadu en dit was eers na die Tweede Wêreldoorlog dat 'n radikale ontwikkeling binne die filmwetenskap plaasgevind het. Hierdie ontwikkeling was waarskynlik te danke aan die invloed van André Bazin wat alle teoretisering oor die filmwetenskap tot in daardie stadium bevrage het, deur sy uitspraak dat die eintlike doel van die film in der waarheid 'n objektiewe representasie van die werklikheid behoort te wees (Ray 2001:7). Alhoewel die impak van Bazin se teorie van korte duur was, het dit tog die weg gebaan vir 'n algehele fokusverandering in filmstudie. Die filmstudie het soos die literatuurstudie begin steun op fundamentele literêre-teoretiese benaderings. So het die Filmstudie reeds vanaf die vroeë sewentigerjare staatgemaak op beginsels binne die Strukturalisme asook die Saussuriaanse linguïstiese model vir sogenaamde beeldanalise (Murphy 2005:4). In 1984 begin filmteoretici soos Andrew (1984:4) opnuut met wetenskaplike besinning oor die posisie van die Filmstudie binne die Geesteswetenskappe. Die vrae wat hom boei hou almal verband met die bepaalde sosiale domein waarbinne die filmstudie sou tuishoort. Om uiteindelik hierdie vrae te kan antwoord, behoort daar in sy eenvoudigste vorm na die film as *teks* gekyk te word. Films word beskou as "leesbare" teks met die ooglopende implikasie dat die "lees" ook sekere semiotiese prosesse van dekodering aktiveer (Prince 1993:16).

Die Semiotiek of tekenleer is volgens Eco (1976:7, 69), die studie van betekenistoekening, die studie van tekensisteme en sinvolle kommunikasie. Dit sluit die studie van die tekens en tekensisteme, aanduiding, benaming, gelykenis, analogie, metafoor, simboliek, klank, en kommunikasie in. Die Semiotiek sien 'n teken as iets wat verwys na iets anders, dit wat in die plek van iets anders staan. Die teken het dus 'n verteenwoordigende of representatiewe karakter.

Die semiotiek bestudeer alle kulturele prosesse as prosesse van kommunikasie.¹ Elkeen van hierdie prosesse word vergesel van 'n onderliggende sisteem of "signification". 'n Kommunikatiewe proses is die weg waarlangs 'n sein (nie noodwendig 'n teken nie) vanaf 'n bron (deur 'n sender en 'n kanaal) na 'n eindbestemming geneem word. Wanneer die eindbestemming 'n persoon is (in hierdie geval die kyker), het 'n mens te make met 'n proses van betekenis aanduiding, op voorwaarde dat die sein nie bloot 'n stimulus is nie, maar 'n interpretatiewe reaksie by die ontvanger tot gevolg het op basis van 'n gedeelde kode (Eco 1976:7).

Die Semiotiek vertoon ook dikwels 'n belangrike antropologiese dimensie. Hierdie benadering impliseer dat senders en ontvangers min of meer dieselfde kulturele kodes moet deel en dat hulle in staat moet wees om visuele beelde te lees op byna dieselfde manier. Daarom kan hierdie kommunikatiewe proses slegs moontlik gemaak word deur die bestaan van kodes. 'n Kode is 'n sisteem van betekenis aanduiding, in soverre dit huidige entiteite asook eenhede wat nie aanwesig is nie, aan mekaar verbind. Wanneer iets aan die ontvanger voorgehou word en in die plek staan van iets anders, is daar sprake van betekenis aanduiding. Die kode moet dus 'n bestaande korrespondensie voorsien tussen dit waarvoor dit staan en sy korrelate (Eco 1976:8).

Volgens Eco is "A signification system [...] an autonomous semiotic construct that has an abstract mode of existence independent of any possible communicative act it makes possible. On the contrary, every act of communication to or between human beings – or any other intelligent biological or mechanical apparatus – presupposes a signification system as its necessary condition" (Eco 1976:9). Binne so 'n semiotiek van kommunikasie is dit dus noodsaaklik om te verwys na die hele kwessie rondom 'n kode-sisteem. Daarom kan die semiotiek ook verduidelik word aan die hand van Jakobson se kommunikatiewe model. Aan die een kant is daar enkoderings deur 'n sender en aan die ander kant dekoderings deur 'n ontvanger. In 'n poging om hierdie koderings te laat realiseer is daar egter ook ander elemente betrokke: 'n gedeelde konteks tussen sender en ontvanger, maar ook begrip vir die kodes of tekensisteme wat gebruik word om die boodskap oor te dra (Jakobson 1960:350-377. Kyk ook: Hérbert 2011). Binne hierdie model kry ons ook te make met aspekte soos *ikonisiteit*, *indeksikaliteit* en *simboliek* betrokke by betekenis toekenning. Ikonisiteit impliseer dat daar 'n gelykenis bestaan tussen die teken en die objek waarna dit verwys, soos byvoorbeeld 'n foto. Ikonisiteit is in 'n mate meer bevestigend van aard as indeksikaliteit. Indeksikaliteit veronderstel 'n geïndekseerde gegewe wat 'n konstante verskaf op grond waarvan 'n kyker in hierdie geval, eie afleidings en interpretasies sou kon maak, soos in die geval van enige indeks. Dit skep dus 'n vryer evalueringsmodus (Stathi 2014:140-143. Kyk ook: Peirce 1931, volume 2: 227-229).

Simboliek is weer eens meer beperkend van aard, omdat dit fokus op die aanvaarde sinnebeeldige voorstellings van objekte wat min of meer algemeen bekend is, soos die kruis (Whitehead 1958: 2,3,5. Kyk ook: Peirce 1931, volume 2: 227-229).

Volgens Prince (1991), het die studie van die film veral in die negentigerjare daarom juis die fokus geplaas op die arbitrêre aard van verhoudings in die teks, die sogenaamde simboliese aspekte van tekens. Hierdie klem op semiotiese enkoderings het 'n groot invloed gehad op hoe visuele betekenis en kommunikasie in die film aan bod gekom het. Prince (1991:16) het reeds in 1991 gepleit dat die ikoniese en mimetiese aard van visuele tekens opnuut aandag behoort te ontvang in 'n poging om filmstudie meer sensitief te maak vir die unieke dualistiese aard van die visuele beeld teenoor die linguïstiese kommunikatiewe model. Volgens Wollen (1976:116-54) is die ikoniese en indeksikale aspekte van die filmmedium veel kragtiger as die simboliese, wat soos reeds genoem interpretatief meer beperkend is.

¹ Kyk ook: Saussure (1983); Peirce (1931); Goriée (1994); Chatman (1978); Culler (1988); Pratt (1977); Segers (1978).

Die kognitiewe benadering in die literatuurstudie het ook, as gevolg van bogenoemde fokus in filmstudies, gelei tot die herbesinning van die verhouding tussen die narratologie en die kognitiewe wetenskap. Binne hierdie benadering word die narratologie en die linguistiek bestudeerbaar binne die groter kognitiewe wetenskap (Prince 1991:32). Op hierdie manier word taal en die narratief tekensisteme binne groter enkoderingsprosesse. Die prosesse binne die kognitiewe narratologie steun dus uiteindelik die argument vir 'n nuwe waardering van die filmgenre binne die groter literêre sisteem. Dit impliseer dat die invloed van linguistiese uitinge, maar ook ander tekensisteme op die finale dekoderingsprosesse bekyk word.

Herman (2009) definieer die kognitiewe narratologie as die studie van aspekte binne die narratologie, betrokke by die menslike denkwêreld. Kognitiewe narratologie lê dus verbande tussen narratiewe en die gedagte-wêreld van die mens. Dit tree op as skakel tussen narratief en bewussyn; nie net in gedrukte tekste nie, maar ook in onder andere teater, storievertelling en film (Herman 2009:2). Volgens Eder (2003:283) bestaan die term “kognitiewe narratologie” kwalik 'n dekad. Dit verklaar waarskynlik Prince (1991) se argument dat filmteorie opnuut beskou moet word vanuit 'n kognitiewe oogpunt.

Hierdie “nuwe” kognitiewe fokus is uiters belangrik vir die bestudering van die filmteks, want dit veronderstel volgens Eder (2003), 'n soort omvattende kennis van die kyker met betrekking tot die kennis van 'n spesifieke genre (in hierdie geval, literatuur en film), maar ook die konteks van die spesifieke weergawe teenoor die bronteks, sosio-kulturele kodes asook linguistiese kodes. Kognitiewe narratologie, impliseer ook volgens Eder (2003:286) 'n analitiese metodologie op grond van 'n wye verskeidenheid moontlike narratiewe. Dit skep ruimte vir die insluiting van die filmgenre, tesame met sy eie unieke dimensies en enkodering binne die groter literêre sisteem. Binne die kognitiewe narratologie is die film (en die boek) dus verwant, maar ook verskillend. Soos die roman is die film ook in 'n groot mate 'n semiotiese sisteem en veronderstel beide deurgaans gedeelde kodes soos onder meer historiese, kulturele en narratologiese kodes.

Die bydrae van filmstudie is gebaseer op die dualistiese aard van rekonstruksie, hetsy linguisties of kinematografies. Vir die doel van hierdie artikel sal beide 'n belangrike rol speel. Volgens Eichenbaum (1981:77), is kinematografie “[...] no less conventional than any other language. Cinema not only has its own language, but also its own jargon, extremely inaccessible to the uninitiated viewer”. Dit is presies hierdie kinematografiese jargon of intersubjektiewe terminologie wat die interpretasie van film so uitdagend maak.

Balázs (1970:30-39) beskryf hierdie filmterminologie. Die mees algemene sluit in:

- Optiese manipulasie soos die lengte van die skote – enkelskoot-opeenvolgings of fokusrame (one-shot sequences of freeze frames);
- Subjektiewe kamerahoëke; en
- Invalshoek-redigering (Point-of-view editing).

'n Goeie voorbeeld van optiese manipulasie soos byvoorbeeld deur die gebruik van enkelskoot-opeenvolgings is die bekende kunswerk van Marilyn Monroe deur Andy Warhol.



Die uitspeel van die Suid-Afrikaanse werklikheid uit die Apartheidsjare soos verfilm in die Suid-Afrikaans-vervaardigde film, *Cry the Beloved Country* (1995) deur Darrell Roodt, gebaseer op die gelyknamige roman deur die Suid-Afrikaanse outeur Alan Paton teenoor die Amerikaans-vervaardigde film, *Cry Freedom* (1987) deur Richard Attenborough, wat afspeel in die laat sewentigerjare, is beide sprekende voorbeelde van die gebruik van subjektiewe kamera-invalshoeke. Die kamera-invalshoeke in *Cry the Beloved Country* is byvoorbeeld baie meer gematig en sensitief vir die rassekonflik en onderdrukking wat gepaardgaan met die Apartheids-era. Die skote van Swart en Wit word meestal teen dieselfde hoek verfilm om nie visueel 'n sekere kultuurgroep in 'n manipulerende posisie te plaas nie, met die tematiese uiteindelijke uitbeelding van versoening. In *Cry Freedom* daarteenoor word die skote van Wit polisiemagte altyd vanuit 'n laer hoek geskiet om hulle groter en magtiger te laat vertoon teenoor die skote van Swart burgers wat gewoonlik vanuit 'n hoër hoek van agter geskiet word om hulle juis in 'n minderwaardige posisie te plaas en veel kleiner en dus onderdruk deur die Wit polisiemag. Dit beeld duidelik die stereotipiese idee van Blanke onderdrukking en Swart slawerny uit, wat daar toe in die buiteland oor Suid-Afrika bestaan het.

Invalshoek-redigering kan ten beste gedemonstreer word deur te verwys na die 1998-film *Tango*, deur Carlos Saura, waar die invalshoek-redigering die man as die persoon wat die vrou in die dans lei, vanuit 'n dominante hoek verfilm word, terwyl die vrou wat die man se bewegings volg, subtiel vanuit 'n nie-dominante hoek verfilm word. Redigering word treffend aangewend wanneer die visuele beelde van die vrou vloeiend volg op die tonele van die man wat meer rukkerig is en abrupt tot 'n einde kom om by die tango-musiek aan te pas. Klank en beeld vloei op hierdie manier ineen om die planmatigheid en gekontroleerdheid van die tango ook visueel uit te speel.

Ander belangrike kinematografiese elemente sluit in:

- Klank;
- Kleur (Balázs 1970); en
- Stam se sogenaamde “Fantastic simultaneousness” (Stam 1985:85).

In films kan oënskynlik verskillende tydperke en wêreld gelyktydig aangebied word: elke toneel, fonetiese klank, geraas, musiek, kleur en fokus kan potensieel ontwikkel in 'n onafhanklike nuwe wêreld in samewerking met die bestaande wêreld van die onmiddellike toneel. Dit is iets wat die roman nie kan doen nie. In die roman kan gelyktydigheid gesuggereer word, maar dit geskied altyd linieêr. In die Steven Spielberg-film *Schindler's list* (1993), gebaseer op die gelyknamige roman deur Thomas Keneally, *Schindler's Ark*, word hierdie simultane bestaan van twee tydperke of wêreld in een toneel, ooglopend uitgebeeld deur die gebruik van kleur. Die onmiddellike hede word in kleur aangebied en die verlede (in die oë van die kinders in die ondergrondse afvoerpype) word in swart-en-wit beelde aangebied. Op hierdie manier word die verlede vasgevang en visueel vertraag in “ou” swart-en-wit beelde, as tipes “gedagte-beelde” tesame met die voortstuwende kleurbeelde van die onmiddellike oorlog.

Die studie van kinematografie bestaan nooit net uit passiewe representasie nie, maar ook uit die bepaalde aanbod van al die bogenoemde elemente, wat die bewuste, aktiewe deelname van kykers impliseer. Balázs (1970:34) redeneer dat, ten einde hierdie nuwe “talige vermoë in kinematografiese terme te begryp, kykers 'n nuwe denkwysse en begrip vir die filmmedium moet ontwikkel”. By die bestudering van 'n film of filmverwerking kan die geskrewe taal van die bronteks, die verbale aanbod daarvan, maar ook die visuele aanbieding van die sogenaamde kinematografiese jargon-dekodering nie in isolasie gesien word wanneer dit kom by die interpretasie van die doelteks nie.

In die lig van die voorafgaande word die rede vir onder andere die teoretiese fokus op die verfilming van romans binne die filmstudie duidelik. Binne so 'n studie word twee narratiewe sisteme met hulle eie wetmatighede versoen. Dit is ook nie tans meer die geval dat die verfilming gesien word as die handperdjie van die letterkunde in die sin dat die roman as onaantasbaar geag word nie; die verfilming skep 'n nuwe kunsprodukt wat uiteraard verband hou met die roman, maar ook getrou moet bly aan sy eie diskursiewe reëls.

In hierdie studie word gefokus op die werk van 'n Nobelpryswenner, J.M. Coetzee wat al enigsins stofgetrap is binne die literêre kritiek. Daarom val die klem op die *plaasnarratief* in beide die roman en film. Die roman werk bewustelik met vaste topoi van die plaasroman-genre: die belang van die ruimte, die patriargie, erfopvolging, sosiale stratifikasies of hiërargieë, die opposisie: plaas/stad, die arbeids-etos, ensovoorts. Tipies van die moderne (Afrikaanse) plaasroman is daar 'n sterk parodiërende inslag in die roman en van die belangrikste vaste kenmerke van die tradisionele plaasroman word hier dusdanig ondermyn dat daar selfs gepraat sou kon word van 'n persiflage daarvan. Een van die doelstellings van hierdie studie is om vas te stel of die 2008-verfilming van *Disgrace* enersyds hierdie topoi sinjaleer; andersyds die persiflage in die filmnarratief volg (dus “vertaal” in kinematografiese taal) en veral, op welke wyse.

Soos gesê, is 'n filmnarratief in wese semioties van aard, omdat dit werk met tekens wat deur die kyker (die ontvanger) op basis van 'n gedeelde kode in verband gebring moet word met dit

wat be-teken word en deur hierdie verbandlegging betekenis skep. Die teoretiese werk van onder andere Stuart Hall (1997) oor *representasie* is hier relevant. Hall (1997:2) definieer kultuur as die gedeelde waardes van 'n groep of gemeenskap; daarom is sy hipotetiese aanname dat mense wat deel is van dieselfde kultuur verstaanbaar vir mekaar sal wees: "To say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world in roughly the same ways and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other." Hierdie redenering is verwant aan die *appropriateness conditions* (Pratt 1977:86) binne die Taalhandelings teorie wat impliseer dat 'n gesprek eers na behore begryp word as daar sprake is van 'n gedeelde kode.

Kuhn (1962) se opvatting van 'n wetenskaplike paradigma, Foucault (1970) se opvatting van "episteme" as 'n soort wêreldbeskouing teweeg gebring deur historiese gesitueerdheid, die *erwartungshorizon* (verwagtingshorison) binne die Resepsie-Estetika (veral die opvatting van Jauss (1978:71), Bourdieu (1984:170; kyk ook: Speller 2011) se *habitus*, Even-Zohar (1990:43-44) se *repertorium* en Fish (1998) se "interpretative community" is almal deterministies gekleurd deurdat al hierdie teoretiese aannames impliseer dat die individu geen vrye wese is nie, maar deur sy historiese tydsraamwerk, wetenskaplike paradigma, die heersende opvatting; kortom gedeelde kennis en uitgangspunte gedetermineer word.²

Daarom kan Hall (1997:6) beweer dat "The emphasis in the *discursive* approach is always on the historical specificity of a particular form or 'regime' of representation: not on 'language' as a general concern, but on specific *languages* or meanings, and how they are deployed at particular places. It points towards greater historical specificity – the way representational practices operate in concrete historical situations, in actual practice". Al sou 'n mens dit derhalwe nie heeltemal eens wees met van die bostaande teorieë en die veralgemenings daarin nie; is dit na ons gevoel onomstootlik waar dat mense van dieselfde kultuur, historiese tyd, wetenskaplike paradigma mekaar beter begryp al is hulle dikwels totaal onbewus daarvan dat wat hulle as "natuurlik" beskou eintlik geïnternaliseerde patrone of gebruike is. In hierdie studie aanvaar ons dus ook dat lesers/kykers van *Disgrace* op die hoogte is met die onderliggende poëtikale uitgangspunte én van narratiewe strategieë; in die roman en film.

2. UITGANGSPUNTE EN DOELWITTE

Hierdie studie is 'n poging om 'n beskrywing te gee van die manier waarop die eietydse Suid-Afrika (maar ook relevante historiese en kulturele patrone) in die visuele medium uitgebeeld word met verwysing na *Disgrace* (2008) en daar van die kyker verwag word om dit te interpreteer. Daar word derhalwe gekonsentreer op die film as 'n narratief met 'n eie taal; die wyse kortom waarop die kinematografiese elemente van die film hierdie onderskeie historiese boodskappe tuisbring, nie net deur handelingspatrone nie, maar ook deur die wyse waarop onder andere die kamera gemanipuleer word en veral die wyse waarop *deiksis* of deiktiese patrone hierin 'n rol speel. *Deiksis*, wat beteken "aanwysend" en verwysend na die betrokke kommunikasiesituasie hou derhalwe verband met die konteks wat een van die sentrale begrippe is in die pragmatiek. Daarsonder sou kommunikasie misluk. Binne die kommunikatiewe benadering wat hier gevolg word (en met die klem op gedeelde kennis ten einde die semiotiese proses te laat slaag) is deiksis van die grootste belang. Deiksis verwys na die gebruik "van uitings wat presies dui op die entiteit waarna dit verwys. Hierdie entiteite waarna daar verwys word, kan óf binne óf buite die teks

² Wat Foucault betref, kan daar wel 'n nuanse aangebring word. Hoewel sy denke soms as deterministies beskou word, is hy 'n poststrukturalis wat nie eensydig die mens se uitgelewerdheid aan diskoers bevestig nie; hy beklemtoon dat die subjek hom ook in relasie tot diskoers kan posisioneer.

wees” (Carstens & Bosman 2014:280. Kyk ook: De Stadler 1989:377). Deiktiese aanduidings is, soos gesê, *konteksgebonde* én hou verband met gedeelde kennis. Dit is ons hipotetiese aanname dat die verfilming van *Disgrace* ’n gesofistikeerde kommunikasieproses is waar veral deiktiese patrone: ek/hulle, ver/naby; hoog/laag; lokaal/universeel skering en inslag vorm van die kinematografiese narratief én dat dié patrone reeds in die roman aanwesig is.

’n Kritiese lees van die kinematografiese elemente verskaf bewyse van ’n bepaalde historiese konteks met die relevante diskoerse en waardes, sowel as die konstruksie en transformasie van “plek” en identiteit in ’n Suid-Afrikaanse konteks.

Die kulturele verwerking wat die dekodering of interpretasie van ’n kulturele teks voorafgaan, behels elemente van redigering, *mise-en-scene*, maar ook selfs Even-Zohar se “kulturele items” soos ’n woord, ’n teks, ’n artefak, ’n “beeld” of ’n gebeurtenis. Dit impliseer ’n “gedeelde kennis [...] vir die begrip, maar ook die produksie van ’n ‘teks’” (Even-Zohar 1990:43-44). Om *Disgrace* dus binne die grense van die plaasnarratief te verstaan en te interpreteer, moet die kyker vertrou wees met die genoemde begrippe, *repertorium* of *habitus* om betekenis skeppend op te tree.

Wanneer na die verfilming gekyk word van die Afrikaanse plaasroman³ (onder meer *Laat vrugte* en *Geboortegrond*; selfs *Bart Nel*) val dit op dat die lokale bevoorreg word: die plaas is telkens die ruimte waarheen teruggekeer word. Soms om die erfopvolging uit te beeld (*Laat vrugte* en *Geboortegrond*); soms om te toon dat ten spyte van terugslae en stroping nie net die individuele persoonlikheid behoue bly nie, maar ook die plaas (*Bart Nel*).

By die verfilming van J.M. Coetzee se *Disgrace* is die relevansie van die wisselwerking tussen die “on-screen space” (binneruimte) en die sogenaamde “off-screen space in cinema” (buiteruimte) uiters belangrik. Buitetekstuele kennis van die Suid-Afrikaanse werklikheid as basis van die roman *Disgrace*, en die volledige oeuvre van Coetzee, speel ’n beduidende rol by die dekodering van die ruimte, hoe universeel die verwysings in die filmweergawe ook al blyk te wees. Kennis van die inhoudelike van *Dusklands* (1974), *Waiting for the Barbarians* (1980) en byvoorbeeld *The Lives of Animals* (2000) net ’n jaar na *Disgrace*, maar veral Coetzee se nie-fiksionele werk soos onder andere *White Writing: on the Culture of Letters in South Africa* (1988) en *Stranger Shores* (2002), sal duidelik ’n bepaalde verwagtingshorison skep by die dekodering van die gegewe teks. Dit is uit voorafgaande duidelik dat buitetekstuele kennis van die Suid-Afrikaanse werklikheid juis in die Apartheidsjare, asook Coetzee se oeuvre ’n beduidende rol speel in die interpretasie van “on-screen space” op grond van die bepaalde “off-screen space”. Sy oeuvre kan ook nie los gesien word van persoonlike uitsprake soos “I am not a herald of community or anything else. I am someone who has intimations of freedom (as every chained prisoner has) and constructs representations of people slipping their chains and turning their faces to the light” (Coetzee 2008:2). Dit tree op as duidelike indeksikale item by die dekodering van die filmteks.

3. ’N INTERPRETASIE VAN DIE ROMAN *DISGRACE* AS PARODIËRENDE REFLEKSIE OP DIE AFRIKAANSE PLAASROMAN

Oor die Afrikaanse plaasroman is uitvoerig geskrywe (kyk o.a. Van Coller 1995) en veral oor die parodiërende aard daarvan, naamlik dat dit op intertekstuele wyse kritiese gesprek voer met die klassieke Afrikaanse plaasroman. So word dit ’n ideologiese aanklag én net nog ’n voorbeeld van

³ Die plaasroman of boereroman het sy hoogbloei gehad teen die einde van die negentiende eeu in verskeie literature en daar is ook voorbeelde daarvan in die Suid-Afrikaanse letterkunde (o.a. van Pauline Smith en Olive Schreiner). Kunne (1991) bespreek hierdie sub-genre diepgaande. Die Afrikaanse plaasroman het bepaald eiesoortige kenmerke, maar dit is ’n oordrywing om te stel dat dit “een typisch Afrikanergenre” is (Van Alphen 2000: 886).

die Afrikaanse letterkunde se aanslag op apartheid. J.M. Coetzee (1988) self het gesaghebbend geskryf oor die Afrikaanse plaasroman in onder andere sy werk *White writing, On the Culture of Letters in South Africa* waaroor later meer. In sy outobiografiese werk *Boyhood* (1997) skets hy sy jeugjare as 'n tydperk waarin daar 'n sekere verskeurdheid by hom bestaan tussen sy Afrikaanse en Engelse persona. Hy droom daarvan om oom Son se seun te wees en om sy lewe deur te bring op 'n plaas, selfs al sou dit beteken dat hy dan sal moet kies om Afrikaans te word.

Uit die resepsie van *Disgrace* blyk weer eens onomwonde dat veral buitelandse kritici selde of ooit die intertekstuele skakel gesinjaleer het tussen *Disgrace* en die Afrikaanse plaasroman-tradisie. Dit is veral die werk van C.M. van den Heever, waaroor Coetzee (1988:49-75) 'n seminale stuk skryf, wat in *Disgrace* 'n belangrike rol speel. Dit het Van Coller (2003; 2009) aangetoon. Coetzee plaas Van den Heever se romans binne die maatskaplike situasie waarin dit ontstaan het en wys op die ideologiese onderbou in sy plaasromans. Coetzee sien die plaas as 'n belangrike mitiese en ideologiese ruimte in die bewussyn van die Afrikaner en, sou 'n mens bykans kon sê, in die Suid-Afrikaanse kollektiewe onbewuste.

In *Disgrace* is die hoofpersoon, David Lurie, 'n twee-en-vyftigjarige siniese akademikus wat op egoïstiese wyse sy eie plesier vooropstel, afstand bewaar van mense en aanvanklik opgesaal is met *hubris* (kyk die ooreenkoms tussen hom en die gevalle engel, Lucifer). Hy is gedrenk in literatuur en doseer romantiese poësie (en teen sy sin) kommunikasiekunde aan die getransformeerde Tegniese Universiteit van Kaapstad in Suid-Afrika. In hierdie pragmaties-gerigte instelling is Lurie (en by implikasie die poësie) anachronisties. Hoewel die verteller (en abstrakte outeur) dit nooit in soveel woorde sê nie, kan afgelei word dat anachronisme; redundansie, nutteloosheid in hoë mate ook die (bestaan van) die middeljarige blanke man in Suid-Afrika kenmerk. Die grondtese van die kommunikasiekunde is dat taal daar is om te kommunikeer, 'n proses wat 'n bepaalde interaksie tussen sender, boodskap en ontvanger veronderstel. Lurie (in volkome ooreenstemming met sy eie selfgerigtheid) daarenteen, glo dat taal uitsluitlik sendergerig is en ontstaan het uit sang. Hy is volgens die Middeleeuse opvatting van die vier temperament 'n choleriese tipe (warm en droog)⁴ met 'n neiging tot bitterheid en sinisme. As man wat tussen vroue grootgeword het, het hy 'n passie vir vroue, maar in feite behandel hy hulle op 'n besonder afsydige, selfsugtige en selfs wrede manier. Sy optrede word gerig deur sy begeerte ("desire"), ook na die onbereikbare, want as romantikus glo hy aan die Platoniese ideaal van skoonheid. Realiteit vernietig in 'n sin die ryk van die verbeelding.⁵

Ná 'n klag van seksuele teistering teen hom ingebring is, weier hy om verskoning te vra en wyk uit na Salem⁶ waar sy dogter, Lucy, op 'n kleinhoeve woon. Hy kom onder die indruk van haar verbintenis met die tipiese Afrikanerpioniersvroue en van haar vermoë om op 'n eenvoudige, maar onafhanklike wyse 'n lewe vir haarself te maak. Hier wil Lurie hom terugtrek en verder werk aan sy opera oor die romantiese digter, Byron. Hieruit blyk reeds hoe Coetzee die tradisionele plaasroman parodieer: nie die kind vertrek na die stad soos in soveel tradisionele Afrikaanse

⁴ "His temperament is not going to change ... His temperament is set ... rather dry, even at its hottest." (pp. 2 en 3).

⁵ Vergelyk p. 21 en verder waar 'n gedig van die romantiese digter, Wordsworth deur Lurie ontleed word aan die hand van hierdie dichotomie: realiteit/verbeelding.

⁶ Salem is 'n dorp in die Oostelike provinsie van Suid-Afrika, maar herinner ook aan Salem (Massachusetts) waar die berugte Heksejag en -verhore in 1692 plaasgevind het. Arthur Miller se beroemde drama, *The crucible* (1968) is hier gesitueer. Dit onderstreep die feit dat Lurie se pelgrimstog na die plaas as ontvlugtingsoord 'n travestie is; hier is die bose juis aanwesig. Hier verskil ons interpretasie sterk van dié van Smit-Marais en Wenzel (2006:27).

plaasromans nie, *maar die vader na die plaas*; nie die stad is die gevaarlike ruimte nie, maar veel eerder die plaas; van die plaas as ruimte van besukting bly niks oor nie.⁷

Narratologies is daar sprake van 'n sikliese boog in Coetzee se roman. In die begin is die hoofkarakter, David Lurie nog behep met sy eie seksuele begeertes. Die “oplossing” wat hy bedink, kom in wese neer op selfsugtige manipulerings van die vrou as begeerde seksuele objek en is in ekonomiese terme kwalik iets anders as verkragting. Aan die einde van die roman het Lurie sy seksuele begeertes afgelê en geleer wat liefde beteken (219). Hierdie geestelike reis het volgens die teks literêre en mitiese pendante. Lurie word, soos gesê, gelykgestel met Lucifer wat sy eie paradys van selfgenoegsaamheid moet prysgee vanweë sy hubris, en is daarom tot ondergang (’n val) gedoem (vgl. 33, 47, 167, 172, 177).⁸

Verder is Lurie se geestelike peregrinasie ’n eietydse Danteske hellevaart waarvan net die eerste twee dele vertel word. Hy ervaar die *inferno* (die hel) van statusverlies en vernedering, selde groter as tydens sy dogter se verkragting waartydens hy nie in staat is om haar enigins te help nie. Nog later kom hy tot die besef dat die ergste vernedering dié is van die dood (143). Sy kennismaking met *purgatorium* (die louteringsberg) is ’n moeisame en eensame tog. Aan die einde van die roman is Lurie ’n gelouterde mens wat afstand gedoen het van alles wat vroeër belangrik was: sy eie posisie, sy eie afstandelike selfsugtigheid, sy hovaardige intellektualisme en veral sy miskenning en uitbuiting van vroue.

Lurie se peregrinasie is ook veelduidig: aan die een kant is dit ’n letterlike reis na “Afrika”, omdat hy op sy dogter se plasing vir die eerste keer die realiteite van Afrika onder oë moet sien; aan die ander kant is dit ’n geestelike reis na binne. Op nog ’n dieper vlak is dit ook ’n reis om jou gereed te kry vir die dood wat wag en toon dit frappante ooreenkomste met Karel Schoeman se reisiger in *’n Ander land* (o.a. met sy Danteske verwysings). Lurie se aftakeling is voorbereiding vir die dood; sy eie vernedering net ’n kleedrepetisie vir wat wag, “the disgrace of dying” (143).⁹

In die proses het hy ook berou (“repentance”) geleer, dit wat hy vroeër met afkeer verwerp het (58: “Repentance is neither here nor there. Repentance belongs to another world, to another universe of discourse”). ’n Mens dink onwillekeurig aan mnr. Isaacs se woorde: “What does God want from you, Mr. Lurie?” (172). Dit is bykans ’n religieuse peregrinasie wat hier verwoord word; aan die einde is Lurie aan die begin van ’n pad wat dalk eendag na *paradiso* (die hemel) sal lei. Soos Dante van ouds word Lurie aanvanklik vergesel deur ’n digter, hier Byron, wat voortdurend in sy gedagtes is. Algaande verdwyn Byron uit die voorgestelde opera (en uit Lurie se gedagtes) en word sy plek soos by Danté, ingeneem deur ’n vrou wat wysheid versinnebeeld, hier Teresa (wat boonop beteken “om te oes”). Die vergeesteliking (lees: gestrooptheid) word juis versinnebeeld deur die opera-motief. Aanvanklik sien hy nog ’n groterige kameropera in sy geestesoo; later word alles gestroop tot een stem en ’n banjo. Volgens Smit-Marais en Wenzel herskryf *Disgrace* die plaasroman-tradisie en betwis, binne die konteks van postapartheid, dus die pastorale plaasroman se “droomtopografie” (Smit-Marais & Wenzel 2006:24). Lurie se onvermoë om sy opera te skryf en uit te styg bo omstandighede ontken juis die plaasroman-tradisie waarbinne die patriargale vaderfiguur, as ’n sterk karakter, edel van inbors, sy koloniale waardes uitleef.

⁷ Dit is opvallend dat ook Krog in haar *Country of my skull* terugkeer na die plaas “back to the womb”, maar van die geborgenheid van die plaas van haar jeug is niks oor nie (kyk ook: Speary 2008:68).

⁸ “The novel’s many literary allusions are remarkably cohesive on the subject of spiritual alienation: Lucifer, Cain, the tragedy of birth in Wordsworth – there is a full and even fulsome repertoire of soullessness” (Ruden 2000).

⁹ O’Hehir (1999) beweer dat “(if) David actually reclaims some dignity by the end ... it is because he gives up everything, gives up more than a dog ever could ... without thought for himself.”

Benewens hierdie mitiese stramien word daar herhaaldelik in die roman verwys na die motief van gidse (o.a. 84, 104, 107, 121, 156, 161 en 183). Lurie inisieer Melanie in die wêreld van die seksuele en sy is “greedy for experience” (29). Terselfdertyd is hy ampshalwe ook haar gids in die wêreld van die letterkunde. Sy verraad is dat hy hierdie rolle vermeng (34). Lurie trag ook om as gids van sy dogter op te tree, maar uiteindelik sê sy “you are not the guide I need” (161) wat finaal sy illusie vernietig dat hy haar redder is. Ten slotte is Lurie soos die mitologiese Charon, ’n veerman wat dooie siele na die onderwêreld vervoer. Die ironie is dat Charon menslike siele vervoer het en Lurie se taak is om dooie honde met liefde na die doderyk te help. Vroeër (op bladsy 78) staan dat honde volgens die Kerkvaders geen siel het nie: “Their souls are tied to their bodies and die with them.” Tog word daar later (op bladsy 219) deur die vertelinstansie (wat as personele verteller eintlik Lurie se visie vertolk) geïmpliseer (kyk die woordkeuse “the released soul”) dat honde wel oor siele beskik. Op ’n ironiese manier word al die mees onwaarskynlike persone in die teks juis die gidse vir Lurie: al die vroue wat hy al leer ken het (7, 70), ook Melanie (56, 192), sy eie dogter (218), Soraya en die onaantreklike Bev (192). Lurie wat vroeër Melanie byna verkrag het (25: “Not rape, not quite that, but undesired nevertheless”) en later hom nie in die vrou se ervaring van verkragting kan indink nie (160), moet leer om vroue hul eie onafhanklike bestaan en stem te gun: aanvanklik deur sy dogter se besluite te respekteer en later deur Byron se eensame geliefde, Teresa se stem te eggo.

Coetzee se roman word vertel uit ’n personele vertelpunt wat objektiwiteit veins, maar in wese subjektiewe beleving veronderstel. Coetzee bedien hom deurgaans van die *praesens* wat enigszins opvallend is, omdat die *imperfektum* in Engels (en Nederlands) by uitstek die narratiewe tydsvorm by voorkeur is. Gorra (1999) sê hieroor: “*Disgrace* is, however, written in the present tense, and its title denotes a continuing condition. *Disgrace* continues”. Volgens MacIntire (2002:13) is *Disgrace* een van “die siniesste (sic) en pessimistiese (sic) boeke” wat hy gelees het. Die boek sê volgens hom dat niemand die waarheid kan toets nie. “Omdat ons dit nie kan toets nie, is eerlikheid [...] nie moontlik nie.” Tweedens, daar is nie meer ’n buite-instansie wat kan toesien dat geregtigheid geskied nie. Daar moet dan na die koninkryk van diere gegaan word. Laastens sê Coetzee skynbaar dat hy nie swartmense ken nie, hulle nie hoor en hulle nie sien nie. Dit is ’n beskuldiging aan die adres van wittes. McCabe (1999) daarenteen sien die tema van *Disgrace* as die onmoontlikheid van kommunikasie; selfs met diere. Iannone (2000) lees die boek as “a disturbingly desolating allegory of the white man’s fate in the new South Africa [...] Coetzee’s subtext seems to be nothing less than the extinction of Western man and Western sense of self as every pole of meaning that once constituted Lurie’s being is slowly, inexorably, deconstructed (sic!) in the reality of the new South Africa.” Haar opmerkinge ten aansien van die ontglippende visie in die teks herinner baie aan dié wat by herhaling gemaak is oor verskeie meervoudige ek-romans, bv. Louis Paul Boon se *Menuet*. Die implikasie is dat daar in die teks geen instansie is “to preserve the narrative framework and reassert, however tenuously, the ideals that have been corrupted”.

In sy verdediging op ’n aanklag van seksuele teistering sê Lurie kort en klaar: “My case rests on the rights of desire” (*Disgrace* 89). Wat hier nog aanvanklik gelees kan word as *die reg op begeerte*, word later die “vindication of desire”, met ander woorde *sy regverdiging of verweer op grond van begeerte*.

Een van die mees sentrale aspekte van die tradisionele plaasroman is dié van erfopvolging en die primaat van die patriargale. In *Disgrace* geskied die afrekening met die (let wel tradisionele *blanke*) patriargie finaal. Nie net word die “erfopvolger” nou ’n kind van gemengde herkoms nie; ook is dié kind verwek deur verkragting, deur ’n swarte wat boonop verdraag is. Hierdie ideologiese ommekeer gaan ’n hele stuk verder as Brink in *Houd-den-Bek* waar die gekleurde erfopvolger darem in liefde verwek word. Voorts keer Lucy haar teen haar vader (en sy stel opvattinge) deur

te weier om die kind te aborteer, haar gewillig te onderwerp aan Petrus en as “sy vrou” bereid is om haar onderhorigheid aan die wêreld te toon. Haar finale kniebuiging is as sy besluit om op die plasie te bly as sy “bywoner”.

BIBLIOGRAFIE

- Andrew, D. 1984. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Balázs, B. 1970. *Theory of the film*. New York: Dover.
- Bordwell, D & Thompson, K. 2010. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 1994. *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Translated by Rokus van Hofstede. Amsterdam: Van Gennep.
- Bourdieu, P. 1986. The Forms of Capital. In: Richardson (1986:241-258).
- Burger, Willie & Szczurek, Karina Magdalena. 2013. *Contrary. Critical Responses to the Novels of André Brink*. Pretoria: Protea Book House
- Buursink, Marijke, Hupperetz, Karel, Lichter, Edmund, De Roo, Koos & Schönau, Walter. 1978. *De wetenschap van het lezen. Tien jaar theorie der literaire receptie*. Assen, Amsterdam: Van Gorcum.
- Carstens, W.A.M. & Bosman, Nerina (reds.). 2014. *Kontemporêre Afrikaanse Taalkunde*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Chatman, S. 1978. *Story and Discourse*. London: Cornell University Press.
- Coetzee, J.M. 1974. *Dusklands*. Johannesburg: Ravan Press.
- Coetzee, J.M. 1980. *Waiting for the barbarians*. London: Minerva.
- Coetzee, J.M. 1988. *White writing: on the culture of letters in South Africa*. New Haven: Yale University Press.
- Coetzee, J.M. 1997. *Boyhood. Scenes from Provincial Life*. New York. Viking.
- Coetzee, J.M. 1999. *Disgrace*. London: Secker & Warburg.
- Coetzee, J.M. 2000. *The lives of animals*. London: Profile.
- Coetzee, J.M. 2002. *Stranger shores: essays, 1986–1999*. London: Vintage.
- Coetzee, J.M. 2008. “J.M Coetzee”. *The Guardian*. Tuesday 22 July.
- Coetzee, J.M. 2009. *Disgrace*. Filmverwerking. Draaiboek: Steve Jacobs. Vervaardigers: Anna-Maria Monticelli.
- “Disgrace” by J.M. Coetzee”. *Salon*. Besikbaar by: <http://www.salon.com/books/reviews/1999/11/05/coetzee>. Besoek op 29 Augustus 2015.
- Culler, Jonathan. 1988. *Framing the sign: criticism and its institutions*. Oxford: Basil Blackwell.
- De Stadler, L.G. 1989. *Afrikaanse semantiek*. Johannesburg: Southern.
- Eagle, H. (red). 1981. *Russian formalist film theory*. Michigan: University of Michigan Press.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Milan: Indiana University Press.
- Eder, J. 2003. “Narratology and cognitive reception theories”. In Kindt and Müller (eds). (2003: 97-99).
- Eichenbaum, B. 1981. “Cinema stylistics”. In Eagle, H. (red). (1981:68-78).
- Even-Zohar, Itamar. 1990. Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1):1-94.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. The Literary System. *Poetics Today*, 11(1): 27-44. Spring.
- Fish, Stanley. 1989. *Doing what comes naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Durham & London: Duke University Press.
- Foucault, Michel. 1970. *The order of things: An Archaeology of the Human sciences*. London: Tavistock.
- Foucault, M. 1977. *Language, counter-memory, practice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gorlée, D. L. 1994. *Semiotics and the problem of Translation*. Amsterdam: Atlanta.
- Gorra, M. 1999. “After the fall”. *New York Times*. 28 November.
- Hall, Stuart. 1997 (ed.). *Representation. Cultural representations and signifying practises*. London: Thousand Oaks.
- Hébert, L. 2011. *The Functions of Language*. Signo [online]. <http://www.signosemio.com/jakobson/functions-of-language.asp>.
- Herman, D. 2009. Cognitive Narratology. In: Hühn, et al. (2009:33-62).
- Hühn, P. 2009. *The living handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter.
- Iannone, Carol. 2000. *Disgrace*. Book Review. *Commentary*, March. <http://www.findarticles.com>.

- Jakobson, Roman. 1960. "Linguistics and Poetics". In: Seboek (1960:350-377).
- Jauss, Hans Robert. 1978. Literatuurgeschiedenis als een provocatie voor de literatuurwetenschap (1967) [fragm.]. In: Buursink et al. (1978:1-28).
- Kindt, T. & H.H. Müller (eds). 2003. *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory*. Berlin: De Gruyter.
- Kuhn, Thomas. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kunne, Andrea. 1991. *Heimat in roman. Last oder Lust. Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. Amsterdam: Rodopi.
- MacIntire. 2002. "Disgrace, Dostojewski en die honger leser". *Rapport*, 31 Maart: 13.
- McCabe, Douglas. 1999. "Disgrace. Book Review". *New Statesman*, October 18.
- Murphy, P. 2005. "Psychoanalysis and Film Theory Part 1: 'A New Kind of Mirror'". *Kritikos*, 2 (Februarie 2015): 10-31.
- O'Hehir, Andrew. 1999. "Disgrace by J.M. Coetzee". *San Francisco Chronicle*. 28 November.
- Peirce, Charles Sanders. 1931-1958. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. (8 Volumes) Volume 2. Massachusetts: Belknap Press.
- Pratt, Mary Louise. 1977. *Towards a speech act theory of literary discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Prince, S. 1991. *The warrior's camera: The cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press.
- Ray, R. B. 2001. *How Film Theory got lost and to her Mysteries in Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Richardson, J. (ed.). 1986. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood.
- Ruden, S. 2000. "Disgrace. (Review) / book review." *Christian Century*, August 16. <http://www.christiancentury.org/reviews/2011-06/disgrace-j-m-coetzee>
- Saussure, Ferdinand. 1983. *Course in General Linguistics*. London: Duckworth.
- Seboek, Thomas A. (red). 1960. *Style in Language*. New York & London: M.I.T. Press & Wiley.
- Segers, Rien T. 1978. *Studies in Semiotics: The evaluation of literary texts*. The Netherlands: Peter de Lidder Press.
- Smit-Marais, S. & Wenzel, M. 2006. Subverting the pastoral: the transcendence of space and place in J.M. Coetzee's *Disgrace*. *Literator*. 27(1): 23-38.
- Speary, Susan. 2008. Displacement, dispossession and conciliation: the politics and poetics of homecoming in Antjie Krog's *Country of my skull*. *Scrutiny2: Issues in English Studies in Southern Africa*. 5(1): 64-77.
- Speller, John R. W. 2011. Bourdieu and literature. Open Book Publishers. <http://www.openbookpublishers.com>.
- Stam, R. 1985. *Reflexivity in film and literature*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Stathi, I. 2014. "Film and New Art Media semiotics, on the Figural". In: Zantides, E. (ed) (2014: 139-150).
- Van Alphen, Ernst. Literatuur en legitimatie: het geval van de 'plaasroman'. In: Van den Oever & Bruinsma (2000: 885-889).
- Van Coller, H.P. 1987. *Laat vrugte (C.M. van den Heever). Reuse blokboek*. Pretoria & Kaapstad: Academica.
- Van Coller, H.P. 1995. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. *Stilet*, VII (2): 22-31.
- Van Coller, H.P. 1995a. Tussen nostalgie en parodie: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. Deel I. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 35 (3):197-208, September.
- Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en profiel (II)*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Coller, 2013 [2002]. Eenders en anders: die diskursiewe netwerk in *Donkermaan* van André P. Brink. In Burger Willie & Karina Magdalena Szczurek (2013: 384-411).
- Van den Oever, A.M.A. & Bruinsma, E. 2007 [2000]. *Brief aan Beatrix en 22 andere opstellen over de roman en romanbeskouwing. Speciaal dubbelnummer over de roman. Dietsche Warande en Belfort*. Leuven: Peeters.
- Whitehead, A. N. 1958. *Symbolism and it's effect*. New York: Fordham University Press.
- Wollen, P. 1976. *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zantides, E. (red). 2014. *Semiotics and Visual communication: Concepts and Practice*. United Kingdom: Cambridge Scholars.