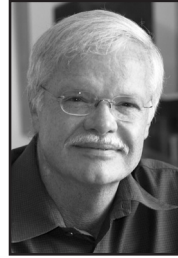


# Deiktiese patrone in die verfilming van J.M. Coetzee se *Disgrace* (2008). Deel 2

*Deictical patterns in the film version of J.M. Coetzee's Disgrace (2008). Part 2*

**H.P. VAN COLLER**

Skool vir Tale  
Noordwes-Universiteit  
Potchefstroom  
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

<p><b>HENDRIK PETRUS (HENNIE) VAN COLLER</b>, navorsingsgenoot van die Universiteit van die Vrystaat en die Noordwes-Universiteit is redakteur van die nuwe driedelige <i>Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis</i>. Hy is 'n poësievertaler (<i>Bandelose gedigte</i> van Luuk Gruwez, 2007) en 'n gepubliseerde digter (<i>Soom</i>, 2012). Sy belangrikste publikasies is die bundels opstelle, <i>Tussenkoms</i> en <i>Tussenstand</i>. Hy publiseer veral oor literêre geskiedenis, o.a 'n hoofstuk in die <i>Cambridge South African Literary History</i>. 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.</p>	<p><b>HENDRIK PETRUS (HENNIE) VAN COLLER</b>, a research fellow of the University of the Free State and the Northwest University is the editor of <i>Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis</i>. He is a translator of poetry (<i>Bandelose gedigte</i> by Luuk Gruwez, 2007) and a published poet (<i>Soom</i>, 2012). His most important publications are two compilations of literary criticism, <i>Tussenkoms</i> and <i>Tussenstand</i>. His numerous publications on literary history include a chapter in the <i>Cambridge South African Literary History</i>. 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.</p>
<p><b>ANTHEA VAN JAARSVELD</b> 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 indeksing van Afrikaanse speelfilms.</p>	<p><b>ANTHEA VAN JAARSVELD</b> is senior lecturer in the Department 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 working on a more substantial project on the indexing of Afrikaans films.</p>

## ABSTRACT

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

*In this second part of the article, the focus will be on the film version of Disgrace (2008). The narrative situation in the Afrikaans traditional farm novel is that of an omniscient narrator. In the novel Disgrace the narration is that of figural narration in the sense that the perspective is that of the main character, David Lurie. The filmic version of Disgrace is also in the main the subjective perspective of David Lurie. Through this perspective the spectator becomes part of Lurie's chaotic universe and thus shares the main character's traumatic personal experiences charged with existential anguish. In the older farm novel and film it is usually suggested that the farm is the centre of the universe, from which a son or daughter leaves for the city in search of a better life. Yet the farm is also the place to which one may return; the narrative structure is therefore cyclical and typical of this archetypal structure of becoming, evolution and acquisition. In Disgrace one finds exactly the opposite: the narrative structure is indicative of devolution: Paradise Lost, degeneration, devolution and loss. (This can include material things like status, position and affluence but also pride, love, happiness and security). The farm is no longer a safe, impenetrable haven; it is a place of departure rather than sojourn. In this second part of the article we will emphasise the way in which the cinematic elements of the film convey these different messages, not only by focussing, for example, on the interaction of characters, but rather the manner in which the camera can be manipulated.*

## OPSOMMING

In hierdie tweede deel van die artikel staan die verfilming van J.M. Coetzee se gelyknamige roman sentraal. Die vertelsituasie in die tradisionele Afrikaanse plaasroman is die oukatoriële (ook bekend as die alwetende) verteller. In die verfilming van *Disgrace* word telkemale gefokus uit die subjektiewe perspektief (in die prosa-teorie staan dit bekend as die *personale* vertelwyse) van David Lurie. Daardeur staan die gebrek aan logika voorop; die traumatiese persoonlike ervarings van 'n buitestaander- individu belas met eksistensiële angs. In die ouer plaasroman en film word gewoonlik gesuggereer dat die plaas die sentrum van die universum is: daarvandaan word vertrek (gewoonlik deur 'n seun of dogter wat hulle heil in die stad gaan soek), maar daarheen sal ook teruggekeer word; die narratologiese struktuur is daarom ook siklies en tipies van hierdie grondpatroon van *wording, evolusie en verkryging*. In *Disgrace* vind presies die teenoorgestelde plaas: die narratologiese struktuur dui eerder op *devolusie: Paradise Lost, verwording, devolusie en verlies* staan voorop (hier van materiële dinge soos status, posisie, maar ook van trots, liefdesgeluk én geborgenheid). Die plaas is geen veilige ruimte meer nie; dit word plek van *vertrek* eerder as *verblyf*; die lokale word omvorm en wyk voor die **universele waarheid**. In die artikel sal gekonsentreer word op die wyse waarop die kinematografiese elemente van die film hierdie onderskeie boodskappe tuisbring, nie net deur handelingspatrone nie, maar veral deur die wyse waarop die kamera gemanipuleer word.

## DIE OMVERWERPING VAN KOLONIALE MAGSVERHOUDINGS IN *DISGRACE*

In die tradisionele plaasroman is daar bepaalde “koloniale” magsverhoudings aanwesig: die eienaar het die land “makgemaak” en ruimte tot “plek” verander en op tasbare wyse sy merke op hierdie ruimte geplaas, byvoorbeeld deur die aanlê van 'n bos,<sup>1</sup> 'n element wat in byna elke tradisionele

<sup>1</sup> Die naam van die plaas in *Laat vrugte* is nie verniet “Boskloof” nie. Oom Sybrand se oupa het reeds die populiere geplant wat steeds met die seisoene verander van kleur (p.156).

plaasroman voorkom. Op die plaas is hy die baas en al die ander (sy vrou, kinders, bywoners, knegte en arbeiders) neem hiërargies 'n ondergeskikte plek in. In *Disgrace* word die hiërargie omgekeer: Petrus wat aanvanklik arbeider was, ontwikkel tot bywoner, buurman en later die effektiewe eienaar van die kleinhoeve. Die ommekeer geskied in terme van postkoloniale magsverhoudings waar die vroeëre maghebbers van alles gestroop word. Silverstein (2011:95) se opmerking “the true *coupe de grace* to the ideological structure of the *plaasroman* is in Coetzee’s replacing of the pastoral novel’s white male patriarchal father with the Jewish other” is vreemd. Die *coupe de grace* is eintlik dat die tradisionele blanke patriarg eers vervang word deur 'n vrou (Lucy) en daarna deur Petrus, 'n swart man. Ook sy slotsom “The Jew’s ambivalent whiteness permits him to stand in for the white South African”, kan bevraagteken word. 'n Mens sou eerder kon opmerk dat selfs die argetipiese sondebok, die Jood, David Lurie (én sy dogter) se “offer” (haar verkragting en sy vernedering) nie voldoende is om hulle toekoms te verseker nie. Indien 'n mens hulle (soos Silverstein) sien as simbolies van die blanke in Suid-Afrika, sê die roman dat slegs totale prysgawe (ook van eiendom) as voldoende boetedoening beskou sal word.

In die tradisionele plaasroman word die siening gehuldig dat die oorspronklike eienaars van die plaas hul eiendomsreg verwerf het deur hul pioniersarbeid: “those deserve to inherit the earth who make best use of it.” (Coetzee 1988:3). Die nageslag moet telkens as't ware die grond verdien deur te boer soos hul voorouers, met kundigheid, liefde en deur te vergroei met die plaas en die voorgeslag. Boersema (2002:7) haal Coetzee aan wat sê dat hy nie daarvan bewus is dat die tradisionele plaasroman ooit vra “whether it is possible to establish natural right over a farm against his will (as, for example, in enforced settlement of a debt) from a dispossessed ‘natural’ owner.” Hierdie vraag staan sentraal in *Disgrace*. Eers is dit Lucy wat 'n plaas bekom waarvan die oorspronklike bewoners lank reeds stad toe verhuis het. Later word Petrus effektief die nuwe eienaar en is hy inderdaad “forward-looking” (p.136), 'n vertaling van “vooruitboer” wat Coetzee<sup>2</sup> (1988) gebruik (Boersema 2002:7). Dit is asof geïmpliseer word dat ook sy arbeid hom nou 'n aanspraak op die grond gee. Só kom 'n totale ommekeer tot stand, ook wat die erfopvolging betref: “So it will go on, a line of existences in which his share, his gift, will grow inexorably less and less, till it may as well be forgotten” (p.217).

In 'n artikel oor postkoloniale aspekte van die Afrikaanse plaasroman, beweer Wasserman (2000:35) dat poststrukturalistiese teorieë oor (nie)referensialiteit meegebring het dat die plase waarna teruggekeer word, nie altyd gesien kan word as werklike plase wat buite die taal sou bestaan nie, maar as talige konstruksies wat deur ideologie beïnvloed is. Die plaasruimte word deur intertekstuele verwysings “gemaak tot betekenaar tussen ander betekenaars wat gedekonstrueer kan word, wat 'n ontmitologisering van plaasvoorstellings in die vroeë plaasromans moontlik maak.”<sup>3</sup>

Reeds vyftien jaar gelede het Coetzee (1988:88) hom uitgelaat oor die narratologiese probleem inherent aan die plaasroman. Die boer is 'n natuurmens en sodra hy in staat is om sy essensie in taal te artikuleer, raak hy verwyderd van die sfeer van die natuur. “Hence the marriage between farmer and farm must remain an unarticulated one, a blood-marriage too deep for words. Yet the

<sup>2</sup> In die ommekeer van hiërargiese verhoudings sal ook gewys kon word op die verhouding mens-dier op die tradisionele plaas wat in hierdie roman omgekeer word “This is the only life there is. Which we share with animals” (p.74).

<sup>3</sup> Die sambreel-begrip poststrukturalisme soos Wasserman dit hanteer, is problematies omdat daar onderlinge verskille bestaan tussen poststrukturaliste. Dit is ook nie so dat hulle eensydig sogenaamde objektiewe kennis ontken nie; wel het hulle een aspek met mekaar gemeen dat hulle 'n logika van “beide ... én” hanteer: in hulle denke is daar 'n kombinasie van “objektiewe, en vryspel-interpretasies”.

paradox is that until this marriage is brought to consciousness the *plaasroman* cannot articulate itself.” In die era waartydens poststrukuralistiese teoretiese toeëiening onherroeplik verander het, is die begrip betekenis geïmplementeër. Boersema (2002) toon oortuigend aan dat Lurie (en Coetzee self in sy rol as implisiete outeur) in *Disgrace* hom deurgaans bewus is van die feit dat die taal tot sy beskikking in wese ontoereikend is om situasies onder woorde te bring: “(t)he language he draws on with such aplomb is [...] tired, friable, eaten from the inside as if by termites. Only the monosyllables can still be relied on, and not even all of them.” Wat gedoen moet word, is dat die groot woorde geherkonstrueer moet word “purified, fit to be trusted once more” (p. 129).

## DIE PLAAS AS BASTION

Wanneer die werke van die belangrikste Afrikaanse skrywers van plaasromans (soos C.M. van den Heever) as ’n geheel bekyk word, blyk dat die plaas vir die Afrikaner ’n skuilplek is teen die magte daarbuite. Hierdie bedreiging is soms gekonkretiseer in die figure van spekulante en geldskieters wat dikwels Jode is (kyk Silverstein 2011:87); soms is die stryd teen kosmiese magte soos hael en veral droogte, maar daar is altyd ook die stad en dit wat daardeur verteenwoordig word: sedelike verval, armoede, oneerlikheid en volksvreemdheid. Van den Heever as romanskrywer pleit byvoorbeeld deurgaans vir ’n terugkeer na die plaas, sonder om werklik antwoorde te verskaf oor hoe oorleef moet word (bv. in *Groei*). Dit is nie slegs ’n onrealistiese idealisme wat hier na vore kom nie; ’n sentrale opvatting van die romantiek is die vryheidsdrang. Van den Heever skyn te impliseer dat dit beter is om onder te gaan op jou eie stuk grond, met jou trots en onafhanklikheid intact, as hulpbehoewende en verknegte in die stad (Kyk Van Coller 2009:108 e.v.).

In *Disgrace* vind presies die teenoorgestelde plaas en die plaas as ’n stukkie Suid-Afrika gaan verlore; besit- en eiendomsreg word onherroeplik prysgegee. Prysgawe neem nou ’n materiële vorm aan; nie net figuurlike elemente soos status, posisie, trots, liefdesgeluk gaan verlore nie, maar ook fisiese geborgenheid. ’n Bekende topos van bykans alle tradisionele Afrikaanse plaasromans is die plaas as ’n idilliese en veilige ruimte, die sogenaamde *locus amoenus* of “lieflike plek”. In *Disgrace* word die plaas ’n ruimte van *vertrek* eerder as *verblyf*. Teenoor die tradisionele opvatting in die plaasroman dat die lokale standhou teen die aanslag van die globale (of “universele”) soos die stad, daag die besef nou dat dit ’n illusie was; die universele waarheid dat die oorwinnaar van alles besit neem (ook die mees intieme liggaamlike) word ook hier versigbaar. Die *locus amoenus* hou ook verband met ’n ewe bekende topos, dié van die *hortus conclusus* of ommuurde tuin. Die plaas is nie net idilliese ruimte nie, maar inderwaarheid ook ’n ommuurde, veilige en ontoeganklike ruimte. Hierdie laasgenoemde topos is ook in Middeleeuse literatuur in verband gebring met ’n maagdelike vrou: die skending van die vrou (Lucy) én die plaas in *Disgrace* is derhalwe ’n dubbele verkragting.

As ’n mens kyk na Coetzee (1988:49-75) se eie interpretasie van die tradisionele Afrikaanse plaasroman, sien hy die plaas nie net as ’n ruimte waarbinne die karakters toevallig leef nie. Die plaas word geteken as ’n mitiese ruimte en die verband tussen boer en kosmos is nie bloot ’n romantiese identifikasie nie; in die prototipiese plaasroman is daar ’n beweging na die openbaring van die plaas as bron van betekenis: “The movement of the prototypical *plaasroman* is steadily towards the revelation of the farm as source of meaning. (The city, by contrast, steadfastly refuses to reveal any meaning to the questing pilgrim from the countryside: the implication is that it has none.)” Deur die plaas word die Afrikaner geheg aan die aarde en sy geskiedenis en kan hy as ’t ware sy aanspraak op die land bevestig. Daarom mag die plaas nooit verlore gaan nie, moet erfopvolging bestendig word, is die plaas in alle opsigte oppermagtig aan die stad. Vir Coetzee

bestaan daar nie werklik ’n dualiteit tussen realisme en romantiek in Van den Heever se werk nie: ervaring van die realiteit gee aanleiding tot interpretasie daarvan.<sup>4</sup>

Terwyl ’n oorkoepelende interpretasie van *Disgrace* mens steeds ontwyk, wil dit lyk asof die roman ook iets wil sê oor prysgawe: van jou onafhanklikheid, jou voorregte, jou identiteit. Prys-gawe van die plaas, daardie stukkie onvervreembare grondgebied, is hiervan net ’n geringe onderdeel. Anders as by Van den Heever is daar geen plek meer waar die blanke homself kan verskans en sy mag kan behou nie.

Northop Frye (1957) se bekende taksonomie vir narratiewe vorme (later ook deur Hayden White (1973) beskou as sentraal tot historiese begrip) behels vier moontlike visies onderliggend aan narratiewe: tragedie, komedie, “romance” (romanse, liefdesverhaal) en die klug. Een van die redes waarom kritici geworstel het om *Disgrace* te interpreteer,<sup>5</sup> is omdat dit ook nie maklik val binne een van die vier modi nie. Op die oog af lyk dit na ’n tragedie met die mens wat te staan kom teen magte wat menslikheid bedreig. Uiteindelik is die ontvanger getuie van “the supremacy of impersonal power and [...] the limitation of human effort” (Frye 1957:208). Tog bedrieg die skyn waarskynlik. Beide die tragiese en komiese modus beoog “closure”, terwyl die ander twee eerder na oop eindes neig. In die klugtige modus (waaronder die pikareske) oorheers die chaotiese en die heroïese is by voorbaat gedoem en ’n neerlaag staan vas. As ’n parodie van die romantiese, herinner *Disgrace* voortdurend aan “the ultimate inadequacy of consciousness to live in the world or to comprehend it fully” (White 1973:10).

Lucy is aanvanklik duidelik verwant aan die tradisionele pioniersvrou wat onafhanklik boer en haar nie van haar plisie wil laat verdryf nie. Tog is sy bereid om haar verkragting te sien as die betaling (van skuld) aan die nuwe maghebbers en as wyse om haar verblyfsvergunning te verdien. Oplaas leef sy as lesbiër voort in onderdanigheid aan haar nuwe “man”. In ’n sin word die ou patriargie daardeur weer herskep en bykans gesuggereer dat ook vroue onderhorig sal bly binne die nuwe bedeling. Ten minste was C.M. van den Heever duideliker aan die kant van die onderdrukte vroue wat hy beskrywe het (kyk ook Van Collier 1987:30).

## KANONISERING AS IDEOLOGIESE SPEL EN POËTIKALE VORKEURE

Rondom die verskyning van Coetzee se *Disgrace* het daar ’n hewige polemiekie gewoed en beskuldigings van rassisme en pessimisme het byna daaglik opgeklink in die openbare pers. Dit was eers nadat die Nobelprys aan hom toegeken is, dat hierdie roman skynbaar aanvaarbaar gevind is en Coetzee by wyse van spreke aan die boesem vasgedruk is.

Beoordeling van literêre werke en rangordening van skrywers is kanoniseringspraktyke, wat ’n onderdeel vorm van die kanoniseringsprosesse binne ’n literêre sisteem of literêre veld. En soos telkemale reeds aangedui is (Kyk Altieri 1984; Mooij 1985; Lauter 1990; Moerbeek 1992 en Fokkema & Ibsch 1992) is kanoniserings nooit objektief of ideologies neutraal nie. Literêre kritiek op sy beurt veronderstel ook objektiewe beoordeling, maar berus in feite op poëtikale oorwegings; dit is die literatuuropvattings van kritici wat in die laaste instansie hul oordele bepaal. Dit is daarom nie vreemd nie dat prystoekennings of ander vorme van duidelike kanoniserings/literêre evaluering telkens gemoedere hoog laat loop.

<sup>4</sup> Elize Botha (1983) lees C.M. van den Heever se roman *Kromburg* (1937) as “’n stofbewerking wat onweerlegbaar stam uit die romantiek – ’n stelling waarmee ek bewustelik ingaan teen die standaardopvatting van bv. Antonissen en Kannemeyer dat *Kromburg* in die realistiese tradisie gesien moet word” (Antonissen 1965: 224, 225; Kannemeyer 1978: 304).

<sup>5</sup> O’Hehir (1999) sien die roman “as an almost metaphysical journey from this Romantic variety of love to the harsher, leaner strain David eventually learns from life on and around Lucy’s farm”.

In Suid-Afrika word daar nog te dikwels op naïewe wyse implisiet veronderstel dat alle resesente dieselfde literatuursiening (of poëtika) huldig. Daarom (soos in die debat rondom *Disgrace*) word eerder vasgekyk teen verskillende evalueringe van die betrokke teks, terwyl op wetenskaplike wyse veel eerder gefokus moet word op die onderliggende literatuursienings en (kontekstuele) verbandleggings op grond waarvan verskillend geoordeel is. Wat ter diskussie gebring word in openbare debatte is telkemale ook die verskillende (subjektiewe) lesings van ’n teks, sonder dat die onderliggende literatuursienings en metodologiese veronderstellings krities beoordeel word.

Al het die verhaal ’n spesifieke historiese Suid-Afrikaanse konteks, beskryf die FIPRESCI-kritici die film as verteenwoordigend van ’n universele “inner hurricane” (Haralambous 2008). Die roman word, soos gesê, persoonlik vertel anders as wat Smit-Marais en Wenzel (2006:24) beweer dat: “The plot is focalized through the consciousness of the authorial narrator”. In die film kry ons van hierdie vertelperspektief ’n kinematografiese pendant deurdat die fokus deurgaans val op die gedagtes en gevoelens van David Lurie wat dit dieselfde gedraenheid gee as die roman met sy fokus op die prominente innerlike stryd van die hoofkarakter. Die feit dat die roman vanuit ’n persoonlike perspektief vertel word en die film met sy doelbewuste “point-of-view editing” juis vanuit Lurie se perspektief “bekyk” word, hef in ’n groot mate ’n belangrike eienskap van die tradisionele plaasroman op, naamlik die oukatoriële (“alomteenwoordige”) vertelperspektief (Van Coller 1987). Die kyker kry hier te make met die sogenaamde “Editorial Omniscience”, wat Burroway beskryf as: “the practice of the writer to consistently choose to ‘editorialize’ and display this power by going into the minds of characters, by telling us what things mean, by moving anywhere with any characters or things, through time and space, and, in addition, making all sorts of judgments along the way” (Burroway 2014:199). In die openingstoneel word die kyker geleidelik bekendgestel aan en deelgemaak van Lurie se gedagtegang maar ook gelei om die wêreld te bekyk deur die oë van Lurie. Dit word moontlik gemaak deur ’n volskerm-beeld van Venesiese blindings wat stadig oopgetrek word. Onbewustelik word die oë van die kyker ook geopen vir Lurie se perspektief om vanuit daardie gedagtegang terug te kyk na die wêreld daarbuite. Dis as’t ware ’n kyk deur die oë van die karakter wat verplaas word na die kyk deur die oë van die kyker. Ons het hier duidelik te make met manipulerings van fokuspunte. Wat die roman betref, word hierdie effek verkry deur die gebruik van interferensietekste. Die besondere vermenging van die perspektiewe van karakters en verteller betrek so die leser uiteindelik by die geskrewe teks.

### Visueel 1: (Blindingstoneel)

(Sien skakel: <https://mycloud.ufs.ac.za/public.php?service=files&t=24e43154e8d320e570af80bd1f4bdb82>)

In die verfilming van *Disgrace* word telkemale gefokus uit die subjektiewe (ek-) perspektief van David Lurie. Daardeer staan die traumatiese persoonlike ervarings van ’n buitestaander-individu, belas met eksistensiële angste voorop. Reeds vanaf die openingstoneel maak die regisseur van filmiese rame gebruik, byvoorbeeld visuele beelde deur vensterrame, deurrame en spesifieke kameraskoot-omramings om die leser subtiel bloot te stel aan ’n spel van begrensing of omraming asook die deurbreking van grense wanneer dit kom by die interpretasie van hierdie visuele beelde. Hierdie besondere aanbieding van *mis-en-scène*, is ’n verdere voorbeeld van die manipulerings van fokuspunte. Die regisseur skiet die meeste van die materiaal in goedgestruktureerde medium-wyehoek skote sodat die omramings en die karakters daarbinne nie ingeperk word nie – ook weer ’n doelbewuste toespeling op vorige genoemde persoonlike ideologiese oortuigings van die implisiete outeur. Die kyker kry die geleentheid om hom-/haarself saam met die karakters of teenoor die karakters binne of buite die rame te posisioneer ter wille van sy/haar eie interpretasie van die visuele teks. Deurlopend word die kinematografiese aanbieding ’n medium waardeur die

regisseur sy gehoor lei om op 'n sekere manier na die visuele te kyk, daarvan deel te word en dit dan te kan interpreteer en evalueer. Die regisseur gebruik dus in die film elemente van optiese manipulerings om die kyker na iets buite die beperkende Suid-Afrikaanse werklikheid te lei in sy dekodering en uiteindelijke resepsie van die visuele onderliggende narratiewe.

In hierdie film word die sogenaamde “point-of-view editing” suksesvol gebruik om die interpretatiewe moontlikhede van die visuele omramings uit te beeld. Binne- of buitewêreld word vernuftig vanuit, of van buite vensterrame geprojekteer om 'n bepaalde kyk op die moontlike wêreld op daardie oomblik vir die kyker te wys. Iets wat die roman duidelik nie op daardie manier kan doen nie. Op gegewe oomblikke draai die hoofkarakter doelbewus sy rug op die wêreld buite die raam. Die eerste keer is in die toneel met sy aankoms op die plaas. Deur die gebruik van hierdie slim omramings word die visuele in die film, soos taal in die roman, 'n bestudeerbare diskoers. As gevolg van die bepaalde ideologiese interpretatiewe dimensies wat hierdie visuele omramings tot gevolg het, word die film, soos reeds gesê, nie net representasie nie, maar ook resepsie van 'n werklikheid of realiteit in die eerste plek deur die regisseur, en in die tweede plek deur die kyker. Wanneer David Lurie homself byvoorbeeld telkens agter rame isoleer, word dit in feite indeksikaal van sy eie posisionering ten opsigte van die werklikheid. Op 'n visuele manier isoleer hy hom van die werklikheid waarbinne hy homself dan nie meer kan of wil posisioneer nie. So word die kyker ook gemanipuleer om homself te herevalueer of te posisioneer binne sy eie nuwe werklikheid in 'n nuwe Suid-Afrika. Die tradisionele word teenoor die huidige, duskant die raam geplaas, en die kyker moet besluit of hy/sy die sprong na die anderkant wil maak. Dit ondermyn grootliks die voortbestaan van die tradisionele deur die uitdaginge hede en toekoms deurgaans daarteenoor te stel.

In die toneel in die toilet, nadat Lucy verkrag word, word die rame om Lurie, die vensterraam en deurraam vanuit die toilet na buite, 'n bedreiging vir sy identiteit en mag. Die een raam met 'n soliede toegesluite houtdeur daarbinne en die ander 'n toe venster in 'n raam waardeur hy net passief die rol van toeskouer kan speel, impliseer 'n bepaalde dimensie van ondeurdringbaarheid. Vandaar dat hy hulpeloos wegkruip onder die raam, as uitdrukking daarvan dat hy magteloos is om dit wat daarbuite plaasvind, te verander.

## Visueel 2 (Toiletstoneel)

(Sien skakel: <https://mycloud.ufs.ac.za/public.php?service=files&t=24e43154e8d320e570af80bd1f4bdb82>)

In *Disgrace* het die bepaalde kameraskoot-invalshoeke dus ook 'n soort ikoniese of beeldbeskrywende funksie. Direk na die verkratingstoneel lê die beheer in die hande van die swart verkragters, en die witman wat nog altyd die beheer in eie hand gehad het, moet nou toekyk hoe sy dogter verkrag word. Die bekende verlede maak in hierdie toneel plek vir 'n ander toekoms. Lurie bevind hom in hierdie toneel (na sy aanvanklike ontvlugting na die plaas), in 'n ruimte waarin hy homself, selfs meer as in die stad, vreemd en verwyderd voel. Hierdie verkratingstoneel bring op 'n kragtige wyse vir die kyker die besef dat 'n “ou” orde (en daarmee ook sentrale aspekte van die tradisionele plaasroman) finaal ondermyn word.

In 'n artikel (Venter 1984) het hy dit oor “topologiese verhaalruimte” waar dit nie gaan oor die ruimte binne die storie nie, maar “die patroon wat hierdie sake vorm”. Die patrone waarop hy wys is die van konsentriese sirkels; naby/ver, en dergelike wat in feite deiktiese patrone is. 'n Mens sou in terme van die filmiese teks kon sê dat soos Venter dit stel: “[...]die topologiese struktuur daarvan nie 'n konstruksie agteraf is nie, dit ontstaan al lesende aan die teks [kykende na die film]. Dit is met ander woorde 'n dinamiese en nie 'n statiese begrip nie” (Venter 1984:181). In *Disgrace* is daar dus ook gedurige beweging vanaf die lokale na die universele en terug; vanaf verlede na hede; die statiese en dinamiese.

Dan is die woorde van Speary (2008:66) ook belangrik in hierdie verband. Sy praat oor die WVK-verhore en veral oor die wyse waarop die getuies se stories 'n sogenaamde “remapping of national history and consciousness” word. Nuwe narratiewe word soos sy dit stel, “psychological realignments”. Die manier waarop trauma-hantering manifesteer in die verfilming van *Disgrace* word ook duidelik in die talle fisiese posisionerings van die karakters teenoor elemente van ruimte, veral in die verkragtingstoneel maar ook in die daaropvolgende toneel waar Lurie toegesluit is in die toilet.

Een van die visueel sterkste voorbeelde van kinematografiese manipulerings deur die sogenaamde “point-of-view editing” is die toneel waar Lurie na Petrus toe stap waar laasgenoemde besig is om sy nuwe huis te bou. Die kyker staan as beoordelaar en kyk deur die nuwe venster raam na wit en swart in 'n bepaalde verhouding tot mekaar, maar ook na 'n dinamiese proses van toenemende swart dinamiek teen die agtergrond van 'n historiese gegewe waar Lucy se plaashuis steeds vaagweg sigbaar bly deur die nuwe raam van Petrus se nuutgeboude huis. Die kyker word as't ware gelei om te kyk deur 'n nuwe ideologiese raam uit die huis van die nuwe plaaseienaar. Hierdie beeld is 'n algehele ondermyning van die tradisionele plaasroman-konteks waarbinne swart werkers ondergeskik was aan die blanke eienaars. In hierdie toneel is die subjektiewe kameraskoot-invalshoek ook nie toevallig nie. Die prominensie van die nuwe huis lei juis 'n nuwe era in en wanneer Lurie dit simbolies binnetree, word dit ook 'n ideologiese tree na 'n moontlike ander toekoms.

In die film manipuleer die regisseur in die laaste toneel die kyker deur die visuele aanbod tot 'n dwingende interpretasie van die film. Omdat die visuele op die voorgrond staan, vervaag die krag van die woord in 'n mate. In hierdie laaste toneel van die film word die “oue” bewustelik uitgedoof om stelselmatig ruimte te maak vir die “nuwe” in 'n uiters slim kinematografiese spel.

Sonder woorde word suggestie omvorm tot 'n sigbare werklikheid, kyk byvoorbeeld na die finale skoot van die plaasopset in 'n omgewing in die Oos-Kaap. Hier raak gehoor en karakters deelgenote van 'n kragtige liefde vir 'n visueel bekende land. Die kamerabeweging wat gedurige opposisies van nader en verder, heen en weer beklemtoon, sleur kyker en karakter saam in 'n proses waaroor beide geen beheer kan of wil uitoefen nie, sodat hulle uiteindelik hulself binne hierdie nuwe werklikheid kan posisioneer.

### Visueel 3 (Petrus se huistoneel)

(Sien skakel: <https://mycloud.ufs.ac.za/public.php?service=files&t=24e43154e8d320e570af80bd1f4bdb82>)

Een van die funksies van die filmnarratief sou verder kon wees om een of twee historiese tydperke simultaan in 'n enkele beeld aan te bied. Hierdie moontlikheid tot veelvuldige simultane narratiewe kan sig op vele maniere in die film manifesteer, soos byvoorbeeld deur gebruik te maak van die “one-shot sequence” of vriesoomblikke, die sogenaamde “point-of-view editing”, subjektiewe kameraskoot-invalshoeke, klank, kleur en ruimte. Vervolgens word enkele van hierdie elemente aan die hand van *Disgrace* gedemonstreer aangesien dit kinematografies ook kan bydra tot die dinamiese proses van beweging wat betref die lokale na die universele vanaf verlede na hede, hier en daar, die statiese en dinamiese, almal in 'n sekere sin vorme van deiktiese patrone. Die grootste beswaar teen die filmverwerking van *Disgrace* was teen die Australiese regisseur, Jacobs en die draaiboekskrywer, Jacobs se Marokkaans-gebore vrou Monticelli, en dit boonop met John Malkovich, 'n Amerikaanse akteur in die hoofrol – almal betrokke by die poging om 'n Suid-Afrikaanse verhaal op die silwerdoek vas te lê. Die beswaar was dan ook dat die Suid-Afrikaansheid daarmee ontken word. Volgens die filmresensent Peter Rainer lê die krag van die film, maar ook van die boek, egter juis in die feit dat beide nie ideologies beperk kán of wil word nie (2009:17).



*Disgrace* laat wel die leser, maar ook die kyker, met geen onsekerheid dat die verhaal 'n allegorie word vir die kwessies waarmee 'n multi-rassige Suid-Afrika, na 1994 gekonfronteer word nie. Dit is egter op 'n persoonlike vlak waar die film se krag verdiep met die aansny van temas soos vernedering, lyding, seksualiteit en bestaan, met die fokus op 'n universalistiese interpretasie daarvan. Omdat die storie ruimte laat vir vele uiteenlopende ideologiese interpretasies transponeer die plaaslike ewe maklik na 'n universele toepassing. Dit herinner 'n mens aan die argument van Cloete (1953) wat impliseer dat *Trekkerswee* deur Totius 'n belangrike deel van die Afrikaner-geskiedenis behandel, maar vassteek in die lokale, terwyl *Joernaal van Jorik* deur D. J. Opperman, dieselfde geskiedenis behandel maar met 'n universele verruiming. In 'n sekere sin is dit waar van *Disgrace* ook: dit gebruik 'n herkenbare Suid-Afrikaanse situasie en ruimte, maar skryf eintlik oor hoe die *mens* moet reageer op verlies, “disgrace” (vernedering en smaad) en lyding. Hier moet 'n belangrike prinsipiële uitspraak gemaak word: Die uitbeelding van “klein” en “lokale” geskiedenis beteken nie dat in die lokale vasgesteek word nie; die mees lokale, byvoorbeeld volkspoësie, kan ook universele temas herberg. Van Wyk Louw besin in sy radiopraatjies (gebundel in *Rondom eie werk*) oor die aard van volkspoësie en in die proses reken hy af met baie stereotipe opvattinge: soos dat poësie 'n bepaalde lengte moet hê, dat poësie net mag handel oor “ernstige” temas, dat volkspoësie “propaganda-verse” sou wees – en by implikasie – dat dit tematies en wat die diepgang betref, beperk sou wees.

Louw (1970: 41): “Ek het begin nadink oor dié stuk van ons wêreld wat ek die intiemste geken het. Ek het begin beseft dat dit ryker is as 'n hele groot literatuur. En ek het ingesien dat wat ons eie literatuur van hierdie wêreld in woorde gebring het, nie die ‘helfte van haar skoonheid’ vertel nie. En ek kon 'n eie nuanse sien wat ek uit geen wêreldletterkunde leer ken het nie”: overgesetsynde, in die lokale kan die mees universele hom skuilhou.

Alhoewel die film 'n herkenbare Suid-Afrikaanse werklikheid uitbeeld, kan die storie maklik uit die ideologiese sub-tekse na ander kontinente en kulture vertaal word. Soos blyk uit die eksterne eksplisiete poëtikale uitsprake van die regisseur (In Tait 2009:7), was dit vir hom belangrik om die film nie net te verfilm in die Oos-Kaap waar die plaas in die roman gesitueer is nie. Baie van die tonele is in die Wes-kaap geskiet wat die ruimtelike beperkings op 'n tegniese vlak vir 'n ingeligte kyker ook ophef en die interpretasiemoontlikhede verruim.

In die roman word die wêreld van David Lurie onder meer gekoppel aan musiek, aangesien kommunikasie vir Lurie begin en eindig in musiek en spesifiek die opera. Vir Lurie het taal sy mistieke krag verloor in sy eie verlies van sy menslike siel. Die poging van Lurie om iets te skep, 'n volwaardige opera, geïnspireer deur Lord Byron, waarin hy 'n uiteindelijke balans probeer vind in woord en musiek in 'n poging om sy eie menslike siel terug te vind, misluk, en al wat in die film oorbly vir Lurie – maar ook in die oor van die kyker – is enkelvoudige klanke van die banjo waarop hy tokkel. Die onverwerping van die “droomtopografie” soos Smit-Marais en Wenzel dit noem, word verder deur die “fantastic simultaneousness” van Stam (1985:85) opgehef. Die droom-opera wat Lurie laat leef in 'n tyd toe hy nog 'n suksesvolle akademikus was, het hom terselfdertyd vasgevang in 'n toneel waar sy enigste gehoor 'n paar swart kindertjies is wat oor die muur vir hom lag en die hond wat noodgedwonge maar daarna moet luister.

Die opera, geïnspireer deur Lord Byron, een van die grootste en belangrikste Romantiese digters van sy tyd, word verskraal tot hierdie toneel waar Lurie op die banjo sy eenvoudige deuntjie speel. Dit is geïsoleerde klanke wat sonder woorde die buitestandskap van Lurie se totale bestaan laat klink. Hierdie gestroopte klanke in kontras met die opera wat hy graag sou wou laat klink, word in 'n slim kinematografiese spel gebruik om juis verlies suksesvol uit te beeld.

## Visueel 4 (Banjo-toneel)

(Sien skakel: <https://mycloud.ufs.ac.za/public.php?service=files&t=24e43154e8d320e570af80bd1f4bdb82>)

Die gedig “She walks in Beauty”, wat aanvanklik Lurie se inspirasie was vir die skryf van die opera is geskryf deur Lord Byron en gepubliseer in 1815. Dit word gereken as een van sy bekendste gedigte. “She walks in Beauty” is ’n narratiewe gedig wat ’n beeldskone elegante vrou beskryf. Daar word beweer dat die gedig geïnspireer is deur ’n droombeeld van sy niggie by ’n partytjie terwyl sy geklee was in ’n roukleed. Hy was begeester deur haar donker hare en ligte gelaat, die vermenging van lig en donker. Die spel met lig was uiteindelik die essensie van hierdie gedig (Gamber 2005). Hierdie spel met kleur word uiteindelik ook ’n ideologiese spel met kontraste in die verhaal van David Lurie: van verlede en toekoms, lig en duisternis, liefde en haat, die bereikbare en die onbereikbare, waarmee nie net Lurie en die ander karakters nie, maar ook die kyker uiteindelik gelaat word. Kyker en karakter moet self hul balans hierbinne vind – hul posisionering ten opsigte van die tradisionele, maar ook hul houding teenoor ’n toekoms. David Lurie doseer romantiese poësie. Dit beteken dus dat hy onder meer geboei word deur die gemoeidheid met artistieke vryheid. Volgens Garlitz (2000) het die Romantiek die weg gebaan vir hierdie artistieke vryheid: “In Romantic art, nature – with its uncontrollable power, unpredictability, and potential for cataclysmic extremes – offered an alternative to the ordered world of Enlightenment thought”; (Kyk ook De Deugd, 1966). Lurie se belangstelling in Byron, is egter nie net op grond van sy gedigte self nie, maar ook in die feit dat Byron die vergestaltung is van die Romantiek se warsheid van alle konvensies – ook die seksuele – en hul beklemtoning van individuele vryheid. In die *Columbia Electronic Encyclopaedia* van 2012 word Byron beskryf as “...the prototypical romantic hero, the envy and scandal of the age. He has been continually identified with his own characters, particularly the rebellious, irreverent, erotically inclined Don Juan” (p10).

Volgens James Naremore kan die ambivalente aard van film as ’n multivlakkige onderhandelings van intertekste beskou word (Naremore, In: Lhermitte 2005:99). Hierdie standpunt word ’n vertrekpunt vir die totstandkoming van ’n estetika gebaseer op die dialektiese ruiltransaksie tussen literatuur en film. Gegewe die feit dat die term “verwerking” in die linguïstiek al lank reeds vanaf Plato tot Derrida gebruik is om ’n bepaalde vorm van vertaling te beskryf (Kyk Barthes 1974; Derrida 1982; Eco 1992; Foucault 1977) nog lank voor dit vir filmstudie gebruik is, kan seker aanvaar word dat veral in hierdie tydperk van die ontwikkeling van ’n relevante filmteorie, dit as belangrike bousteen gereken is. Sodra die kognitiewe narratologie met sy spesifieke denkmodusse hierby gereken word, vorm dit ’n goeie basis vir die hernude teoretisering oor die ikoniese en mimetiese aard van visuele tekens in ’n poging om filmteorie meer sensitief te maak vir die unieke saamgestelde aard van die visuele tekenbeeld teenoor die linguïstiese kommunikasiemodus. Om Speary aan te haal: “The act of narration [in hierdie geval verfilming] translates and resituates the moment of violation or trauma; in the process of its re-externalization and transmission to another, the event traverses the boundary between the victim’s “self” and the world at large, re-defining the relationship between the two” (Speary 2008:71). Later sê sy dat die herinnering aan die skending die vorm van stilte aanneem; dit impliseer “finding a language and topography of transcendence which enables the victim to ‘re-establish a fuller self over the [relatively powerless and violated] survivor self”” (bl. 72). In *Disgrace* word taal, mag en stilte deurgaans vertaal in terme van die verskraling van klank wanneer dit kom by die skryf van die opera, maar ook in die verkragtingstoneel en wat daarop volg. Dit is asof Lurie se onaantasbaarheid nou finaal geskend word en hierdie skending vernietig eintlik al sy “onskendbaarheid”: sy opvatting oor die kuns, die land, die geskiedenis; die sienings van homself... Dit word alles onder die kyker se aandag gebring deur die manipulerings van die deiktiese patrone, maar ook deur klank

– die kernbestanddele van die kinematografiese taal. In hierdie verband is die slot belangrik. Die kyker het reeds kennis geneem van die feit dat Lurie nie in staat is om sy grootse opera te verwesenlik nie en dat daar van die opera slegs 'n banjo-geluid oorbly. Tog hoor die kyker die opera opklink in die filmteater na afloop van die film. Dit is asof daardeur gesuggereer word dat Lurie se uiteindelijke aanvaarding van die nuwe werklikheid waarin hy moet bestaan tesame met sy nuwe menslikheid, 'n situasie van harmonie daarstel.

## BIBLIOGRAFIE

- Altieri, C. 1984. "An idea and ideal of a literary canon". In: Von Hallberg (1984).
- Antonissen, Rob. s.d. (tweede druk) [1965]. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg; Nasou.
- Barthes, R. 1974. *SZ*. Translated by R. Miller. Oxford: Blackwell.
- Boersema, D. 2002. *Disgrace as moderne plaasroman*. Ongepubliseerde honneurswerkstuk. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
- Botha, E. 1983. *Verskyningsvorme van die Romantiek in die Afrikaanse prosa*: D.F. Malherbe en daarna. D.F. Malherbe-gedenklesing no. 2: Bloemfontein. Universiteit van die Oranje Vrystaat.
- Burroway, J. 2014 (9de uitgawe). *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft*. London: Longman.
- Cloete, T.T. 1953. *Trekkerswee en Joernaal van Jorik*. (Proefskrif aan die Universiteit van Amsterdam). Amsterdam: C.V. Swets & Zeilinger.
- Coetzee, J.M. 1988. *White writing: on the culture of letters in South Africa*. New Haven: Yale University Press.
- De Deugd, C. 1966. *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken*. Groningen: Wolters.
- Derrida, J. 1982. *Margins of philosophy*. Translated by A. Bass. Chicago: University of Chicago.
- Eco, U. 1992. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fokkema, D.W. en Ibsch, Elrud. 1992. *Literatuurwetenschap & cultuuroverdracht*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- 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.
- Frye, N. 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Galitz, Kathryn Calley. 2000. "Romanticism". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 –. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd\\_roma.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm)
- Gamber, G. 2005. Lord Byron's she walks in beauty. 3 Junie. <http://www.cummingsstudyguides.html> (23 Julie 2015 geraadpleeg).
- Haralambous, Nic. 2008. *Disgrace wins international film award*. 22 Oktober. [www.sarocks.co.za](http://www.sarocks.co.za) (10 Julie 2015 geraadpleeg).
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, Band 1. Kaapstad & Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, Band 2. Pretoria, Kaapstad & Johannesburg: Academica.
- Lauter, P. 1990. *Canons and Contexts*. New York: Oxford University Press.
- Lhermitte, C. 2005. "A Jakobsonian approach to film adaptation". *Nebula*, 2(1):97-107.
- Louw, N.P. van Wyk. 1970. *Rondom eie werk*. Kaapstad: Tafelberg.
- Moerbeek, J. 1992. "Hoe elastisch is de canon?". *Spiegel der Letteren* 34(3/4):333-357.
- Mooij, J.J.A. 1985. "Noodzaak en mogelijkheden van canonvorming." *Spektator* 15:23-31.
- Naremore, J. 2005. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press. In Lhermitte (2005:99).
- O'Hehir, Andrew. 1999. "Disgrace by J.M. Coetzee". *San Francisco Chronicle*. 28 November.
- Rainer, P. 2009. "Disgrace, A spare, chilling post-apartheid tale of retribution that morphs into something more complex". *The Christian science monitor*: 17
- Segers, Rien. 1985. *Vormen van literatuurwetenschap. Moderne richtingen en hun mogelijkheden voor tekstinterpretatie*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Silverstein, Stephen. 2011. "The discourse of Jewish difference in J.M. Coetzee's *Disgrace*". *Jewish Social Studies*. 17(2):80-100.

- Smit-Marais, S. en Wenzel, M. 2006. "Subverting the pastoral: the transcendence of space and place in J.M. Coetzee's *Disgrace*". *Literator*. 27(1) April: 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.
- Stam, R. 1985. *Reflexivity in film and literature*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Tait, T. 2009. "Is the film of J.M. Coetzee's Booker-winner *Disgrace* a success?" *The Guardian*, 28 November, p. 7.
- The Columbia Electronic Encyclopaedia*, 6th ed. 2012, Columbia University Press English literature: The Romantic Period – The Romantic Period At the turn of the century, fired by ideas of personal and political liberty. [www.infoplease.com/.../english-literature-the-romantic-period.html](http://www.infoplease.com/.../english-literature-the-romantic-period.html)
- Van Coller, H.P. 1987. "*Laat vrugte*" behandel deur prof. H.P. van Coller. Reuse-Blokboeke. Pretoria & Kaapstad: Academica.
- Van Coller, H.P. 2009. *Tussenkoms. Letterkundige Opstelle*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Van den Heever, C.M. 19 59. [1939]. *Laat vrugte*. In: *Versamelde Werke, deel iv*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Venter, L.S. 1984. "Die topologiese verhaalruimte in *Bart Nel*". In: Viljoen e.a. (1984:180-200).
- Viljoen, Hein, Gräbe, Ina, Jooste, Ena & Steenberg, Dawie (reds.) 1984. *In teen die groot vergeet. 'n Bundel opstelle opgedra aan T.T. Cloete by geleentheid van sy sestigste verjaarsdag op 31 Mei 1984*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A 44.
- Von Hallberg, Robert (Ed.). 1984. *Canons and Contexts*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Wasserman, H. 2000. "Terug na die plaas- postkoloniale herskrywing in Etienne van Heerden se *Die stoetmeester*." *T.N.&A (Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans)*, 7(1):29-55.
- Wasserman, H. 2001. Gesprekke oor 'n distopie (Oor *Donkermaan* deur André P. Brink). <http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/donkermaan.asp>.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.