

Die uitbeelding van kreatiwiteit in die werk van J. M. Coetzee

Deur Stephanus Jacobus Naudé



*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die
graad Magister in Kreatiewe Skryfkunde aan die
Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe, Universiteit van Stellenbosch*

Studieleier: Prof. Marlene van Niekerk

Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe

Desember 2012

Verklaring

Deur hierdie tesis/proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Desember 2012

Opsomming

J. M. Coetzee se werke ondersoek dikwels op intense en ongewone wyse wat kreatiwiteit is en hoe dit werk, wat die bronne en oorspronge daarvan is, en verwonder sig aan die onvoorspelbaarheid van die voorwaardes en katalisators vir, en die aard en uitkomst van, die kreatiewe proses. Hierdie essay ondersoek eerstens die teoretisering van literêre kreatiwiteit deur veral Derek Attridge, wat hy hoofsaaklik baseer op Coetzee se werk. Tweedens word die komplekse uitbeeldings – of *performance* – van kreatiwiteit en die kreatiewe proses in Coetzee se oeuvre, spesifiek aan die hand van *The Master of Petersburg* en die post-*Disgrace* werke, ontleed. Daar word gefokus op skeppende karakters en alter ego's, veral skrywers, wat toenemend hul verskyning in Coetzee se prosa maak. Kwessies van skrywerlike mag, die etiek van skryf, die konflik tussen werklikheidsvlakke binne fiksie asook tussen werklikheid en fiksie, soos dit uitspeel in die hibriede en eksperimentele laat werke, kom aan bod. Die essay maak dikwels van stipleestegnieke gebruik in die lees van die betrokke werke. Ander strategieë word egter ook ingespan, veral by die lees van die laat werke. Die siening van kreatiewe impuls wat aldus blyk, is 'n radikale een. Kreatiwiteit is blind vir moraliteit en dalk selfs etiek. Dit word onder andere gelykgestel aan die epileptiese val. Dit gaan oor die oopstelling vir – en die eksklusiewe verantwoordelikheid teenoor – die onverwagse, die Beckettiaanse/Derridiaanse proses van 'n produktiewe/onproduktiewe gewag. Dit word vergestalt deur 'n gebeurtenis wat beslag vind in die onverminderbare eiesoortigheid van die literêre werk.

J. M. Coetzee's work often investigates in an intense and unusual manner the nature of creativity and how it works, what the sources and origins of creativity are, and marvels at the unpredictability of the preconditions and catalysts for, and the nature and outcomes of, the creative process. This essay investigates, in the first place, the theorisation of literary creativity by especially Derek Attridge, which he mainly bases on Coetzee's work. In the second instance, the complex portrayals – or performances – of creativity and the creative process in Coetzee's oeuvre are analysed, particularly with reference to *The Master of Petersburg* and the post-*Disgrace* works. The focus is on creative characters, particularly authors, who are increasingly making an appearance in Coetzee's prose. Questions of authorial power, the ethics of writing, the conflict of reality levels within fiction as well as between reality and fiction, as it plays out in the hybrid and experimental late works, are presented. The essay often uses close reading in the reading of the mentioned works. Other strategies are also used, particularly in the reading of the late works. The view of the creative impulse thus crystallising, is a radical one. Creativity is blind to morality, and perhaps also ethics. It is equated, inter alia, to the epileptic fit. It is about the opening up – and the exclusive responsibility – to the unexpected, to the Beckettian/Derridian process of a productive/unproductive waiting. It is represented by a happening which precipitates in the irreducible singularity of the literary work.

Inhoudsopgawe

Inleiding.....	6
1 “The secretary of the invisible”: Ontvanklikheid vir die kreatiewe impuls as ander.....	13
2 Die meester.....	23
2.1 Inleiding.....	23
2.2 Die <i>arrivant</i>	27
2.3 Politieke delegitimisering teenoor kreatiewe bevryding.....	42
3 Die skrywer en die karakter; feit en fiksie: laat werke.....	54
3.1 Laat styl.....	54
3.2 Kreatiwiteit in die laat werke.....	61
3.2.1 Die gefiksionaliseerde memoirs: <i>Boyhood</i> , <i>Youth</i> en <i>Summertime</i> ...	61
3.2.2 Ander laat werke.....	75
3.2.2.1 <i>Elizabeth Costello</i> en “He and His Man”	75
3.2.2.2 <i>Slow Man</i>	79
3.2.2.3 <i>Diary of a Bad Year</i>	83
Slot.....	87
Bronnelys.....	89

Inleiding

Die oeuvre van J. M. Coetzee tree op subtiele, oorspronklike en komplekse maniere in gesprek met 'n wye verskeidenheid temas. Daar is wel 'n aantal spesifieke temas wat in diep strome deur verskeie werke loop, wat mens dalk "projektemas" sou kon noem. 'n Aantal voorbeelde kan genoem word: Die politieke word teenoor die etiese opgestel. Die verhouding tussen vorm en etiek in die literêre werk word ondersoek. Die idee van verantwoordelikheid teenoor die ander word geproblematiseer. Temas wat met laasgenoemde verband hou, is: die oopstel van die self vir die ander, vertrou in die ander, die positionering van grense in die uitbeelding van die ander, die ondermyning van die asimmetrie in magsverhoudinge ten opsigte van die ander en die verwringing van enige moontlikhede van outensiteit en suiwerheid in verhoudinge met die ander deur die magsmeganismes van die kolonialisme. Hierdie meganismes sluit in die ooglopende sowel as verholde metodes van steeds voortgaande instandhouding van koloniale of analoë soorte mag in die moderniteit. Daar is voorts 'n problematisering van fiksie teenoor werklikheid en van fiksie se verhouding met ontboeseming en outobiografie. Die verhouding tussen modernisme en die postmodernisme word betrek. Daarby word die teoretiese teenoor die kreatiewe gestel (of die filosofiese / logies-diskursiewe teenoor die literêre). Die ondersoek na die karakter se posisie teenoor die skrywer s'n word ook al hoe meer prominent in die laat werke.

'n Verdere tema, wat natuurlik nie af te sluit is van bogenoemde temas nie, gaan oor kreatiwiteit. Coetzee se boeke ondersoek dikwels op intense en ongewone wyse wat kreatiwiteit is en hoe dit werk, wat die bronne en oorspronge daarvan is, en verwonder sig aan die onvoorspelbaarheid van die voorwaardes en katalisators vir, en die aard en uitkomst van, die kreatiewe proses. Die tema van die proses van kreatiewe skepping word ook soms (en toenemend) in sy oeuvre op sigself 'n element wat die narratief vergestalt of voortstu.

Hierdie temas kan, wanneer dit so gelys en bewoord word, klinies en akademies klink. Die werke (die vroeëre novelles en romans meer so as die latere meer eksperimentele werke van hibriede genre) behaal egter sterk emosionele effekte, wat dit besonder leesbaar maak terwyl dit op diepgaande wyse met ernstige temas – die “groot temas” – handel. Die tradisionele temas van dood, respek, liefde, vertroue, gulhartigheid, die erotiese, menslike angste en vreugdes en die moontlikheid van outensiteit en suiwerheid in menslike verhoudinge is geïntegreer met (en ewe belangrik) as die ondersoek wat in die vorige paragraaf geformuleer word. In openbare onderhoude met Coetzee self blyk ’n diepe bewustheid van die erns van die skrywer se taak en die verantwoordelikheid wat daarmee gepaard gaan. Daar is sprake van ’n verpligting – ’n gebondenheid aan – die kreatiewe taak wat selfopoffering en selfs potensiële beskadiging van die skrywende self meebring waarvoor die skrywer eindelik moet terugdeins. Wat betref laasgenoemde, sien byvoorbeeld die “les” getiteld “The Problem of Evil” in *Elizabeth Costello* (2003).

Coetzee se skrywerstem is ’n unieke en herkenbare een, maar terselfdertyd is dit ’n stem wat sigself telkens ondermyn, agterlaat en hernuwe. Hoewel temas siklies voorkom, is daar dikwels in ’n nuwe werk ’n gedeeltelike dissolusie van die konseptualisering van ’n tema uit sy vorige werk, of ten minste ’n beligting daarvan uit ’n gans nuwe hoek. Vestiging, vaslegging en finale of gesaghebbende vormgewing word voortdurend teëgewerk. Wood (1998:16) beskryf hoe karakters in die fiksie van Knut Hamsen verslaaf is aan onvoorspelbaarheid, hoe hul weier om hul te berus by ’n stabiele en gevestigde self: “They invent the scenes through which they move, and thus invent themselves afresh on every page.” ’n Soortgelyke beginsel geld in Coetzee se boeke. Elke werk neem nuwe risiko’s, elke werk weerstaan herhaling of konformisme met Coetzee se eie bestaande werk en met die Suid-Afrikaanse sowel as internasionale kanons, terwyl dit nietemin diep put uit die tradisie van die Europese modernisme (onder andere Joyce, Kafka, Hamsen en Beckett.) Coetzee self kan as laat modernis gesien word in die lig van temas wat veral met subjektiwiteit en bewussyn verband hou, die aard van sy bemoeienis met radikale vorm en die duidelik naspeurbare invloed van genoemde moderniste. Toenemend, in sy post-*Disgrace* werke, word daar ook radikaal verwingend omgegaan

met genre. Coetzee se werk bevat voorts verrassende en moeilik omseilbare strategieë om dit te verskans teen kritiek en akademiese analise. Die werk het 'n onverminderbare spesifiekheid en is merkwaardig weerstandig teen die soort kategorisering, tipering, ideologisering en veralgemening wat noodwendig inherent is aan akademiese interpretatiewe modelle, en veral die meer instrumentele of utilitêre teoretiese benaderings wat veral oor die afgelope dertig jaar ontwikkel het (dit wil sê waar die waarde van die teks grootliks bepaal word deur die nut daarvan vir die bevordering van 'n bepaalde teoretiese agenda soos byvoorbeeld 'n feministiese, *queer*, (neo-) Marxistiese of psigo-analitiese projek). Dit voel vir die leser dikwels of Coetzee se werk *a priori* alle bestaande teoretiese, filosofiese en interpretatiewe modelle verwerp en onvermoeid werk aan 'n projek waarin die gedagte van eiesoortigheid ("singularity", soos Attridge (2004a) dit noem) van die literêre teks gedemonstreer en gerespekteer word. Hierdie eiesoortigheid beteken onder andere die literêre teks leen sigself nie tot reduksie of opsomming nie, maar kan bloot ervaar word in die nuanses en besonderhede daarvan. Alle totaliserende representasie word vermy, alle totaliserende interpretasie word gefnuik.

Die spesifiekheid van resepsie van die teks deur 'n bepaalde leser is ook hier van belang. Die eiesoortige leeservaring is naamlik geleë in die literêre gebeurtenis wat plaasvind wanneer die leser in 'n bepaalde oomblik in tyd en plek met sy of haar idiokultuur ('n individuele, persoonlikheidsgebonde posisie en wêreldsiening wat bestaan uit 'n hele matriks van gewoontes, kognitiewe modelle, gelowe, verwagtings, vooroordele en voorkeure) inaggenome 'n teks lees. In hierdie opstel is die klem op die kreatiwiteit aan die kant van die skepper, eerder as die resepsie-element van die literêre skeppingsproses.

Teen hierdie agtergrond en met inagneming van hierdie struikelblokke wil hierdie opstel die tema van die uitbeelding van kreatiwiteit ondersoek in Coetzee se werke. In die lig van die beperkte omvang van die opstel, wil dit nie poog om in die volheid van nuanses Coetzee se filosofiese raamwerk rondom die rol, waarde en aard van literatuur en kreatiewe aktiwiteit – 'n *ars poetica* – te

ondersoek soos wat dit dalk afgelei sou kon word uit 'n ontleding van die metatekstuele raamwerke van al Coetzee se werke nie. Die ondersoek in hierdie opstel is beperk tot die werke waarin daar 'n karakter of karakters figureer wat by kreatiewe produksie betrokke is. Dit bekyk hoe kreatiwiteit uitgebeeld word, hoe dit opgevoer (*perform*) word deur die betrokke karakters en gebeurde.

In hierdie opstel word rofweg onderskei tussen Coetzee se pre- en post-*Disgrace* werke. Met die uitsondering van *Boyhood*, wat gepubliseer is in 1997, voor *Disgrace* (1999), het die pre-*Disgrace* werke 'n (oënskynlik) redelik tradisionele vorm, naamlik die romanvorm, met die uitsondering van *Dusklands* (1974), wat 'n tweeluik van novelles vorm. Die laat werke (die post-*Disgrace* werke en *Boyhood*) het meesal ongewone hibriede vorms.¹ Onmiddellik word die skema hierbo (naamlik 'n ondersoek na hóé skrywende karakters idees rondom kreatiwiteit uitspeel) gekompliseer, indien nie gefnuik nie. Gegewe die omverwerping van tradisionele genre-verwagtings in veral die post-*Disgrace* werke, blyk gewone tegnieke van "close reading" soms ontoereikend te wees en sal ander benaderings ook gebruik word.

As een voorbeeld van die ontwrigting van konvensie, kan gekyk word na *Slow Man* (2005). In hierdie werk is die (") karakter(") Elizabeth Costello 'n skrywer. Sy is egter nie net 'n skrywende karakter nie; sy beklee 'n komplekse posisie in 'n roman waarin daar verskillende werklikheidsvlakke geskep word. Sy is onder meer meewerkend aan die skryf van 'n mede-karakter, Paul Rayment, wat deels ook homself skryf. Paul raak ook in 'n soort magstryd betrokke met Costello oor hoe hy geskryf moet word en oor die vraag tot watter mate hy homself behoort toe te laat om die verloop van sy handeling te laat bepaal deur Costello, terwyl hy eintlik sy "werklike" self wil wees, 'n self wat skynbaar bestaan het voor die begin van – en in die werklikheid buite – die roman, en wat wil handel (of versuim om te handel) vry van Costello se beheer. Hierdie enigsins verbluffende skepping van werklikheidsvlakke vra allereers die vraag af: wat sê die roman oor die aard van karakters, skrywers en skryf, asook die verhouding van die geskryfde wêreld tot die werklikheid? Die onkonvensionele

¹ Die tematiese en tegniese breuk tussen die pre-*Disgrace* werke en latere werke is waarskynlik nie

vorm en aard van die roman self en wat die roman oor skryf en sigself sê – die metatekstuele – is dus versmelt met die kwessie van hoe kreatiwiteit uitgebeeld word. Die kort *excursus* in hierdie paragraaf het ten doel om te wys dat die grensoorskrydende aard van Coetzee se werk soms op sigself grensoorskryding sal vereis wat betref die verkose metodologie en analise, by uitstek in die bespreking van die post-*Disgrace* werke. Die tegniek van stiplees sal wel dikwels aangewend word in hierdie opstel, veral ten opsigte van die bespreking van *The Master of Petersburg*. (Stiplees is natuurlik die tegniek wat hoofsaaklik geassosieer word met die modernisme; die onderskeie teoretiese variante van die postmodernisme het nie 'n samehangende teenhanger-leesmetodologie opgelewer nie.)

Drie hoofstukke volg hieronder. In die hoofstuk getiteld “‘The secretary of the invisible’: ontvanklikheid vir die kreatiewe impuls as ander” word ‘n teoretiese oorsig gegee van idees rondom die aard van literêre kreatiwiteit, grootliks in navolging van Derek Attridge in sy werke *The Singularity of Literature* (2004) en *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading* (2004). Attridge se teoretiese besinnings word, op hul beurt, grootliks onderlê deur sy lees van J. M. Coetzee se kreatiewe en kritiese werk en Derrida se filosofiese werk. Die tweede hoofstuk, getiteld “Die Meester” handel oor *The Master of Petersburg* (1994) (hierna “*Master*”). In hierdie opstel word geargumenteer dat *Master* gesien kan word as die mees diepgaande besinning oor die kreatiewe proses binne die Coetzee oeuvre. Om hierdie rede bevat hierdie hoofstuk die mees uitgebreide analise van enige van die werke. In Hoofstuk 3, “Die skrywer en die karakter; feit en fiksie: laat werke”, kom die “laat styl”-werke, dit wil sê *Boyhood* en die post-*Disgrace* korpus, aan bod. Die laat werke behels fiksie, gefiksionaliseerde outobiografie en ander hibriede werke wat amper sonder uitsondering fokus op skeppende karakters. In die lig van die aantal werke wat in laasgenoemde hoofstuk bespreek word en die omvang van hierdie opstel, is dit noodwendig meer oorsigtelik van aard as die hoofstuk wat handel oor *Master*.

Eerstens volg 'n kort oorsig oor die uitbeelding van kunstenaarskap in moderne Suid-Afrikaanse letterkunde en oor Coetzee se skeppende karakters:

Attridge (2010: 25) kom tot die gevolgtrekking dat kreatiewe karakters / kunstenaars in die fiksie van die Apartheidsjare skaars was. Die rol van literatuur is dikwels gesien as noodwendig en noodsaaklik polities van aard. Die lewens van kunstenaars is – behalwe in die romans van André Brink – selde gesien as belangrik genoeg om die hoofonderwerp van 'n werk van fiksie te wees. Waar sulke karakters wel voorgekom het, was hul kunstenaarskap van ondergeskikte belang, byvoorbeeld in Nadine Gordimer se roman, *Occasion for Loving* (1963), wat 'n skilder as hoofkarakter het. Sedert 1994 voel meer Suid-Afrikaanse skrywers egter klaarblyklik dat die kwessies van die produksie en doel van kuns van genoegsame belang is om dit van die hooftemas te maak in hul fiksie. So is daar byvoorbeeld Zakes Mda se *Ways of Dying* (1995), Etienne van Heerden se *Die Swye van Mario Silvati* (2000) en Asbersmiddag (2001), asook Zoe Wicomb se *David's Story* (2000).

Attridge (2010:27) wys dat daar by Coetzee ook 'n verskuiwing was post-1994, hoewel mens dit moeilik kan toeskryf aan die politieke wending. Coetzee was immers tydens die diep Apartheidsjare reeds gemoed met die kwessies van die skrywer se rol en gesag – byvoorbeeld in *Foe* (1987) – in 'n tyd van weerstand teen politieke en militêre mag. In 1994 kry mens by Coetzee die eerste keer toegang tot die onmiddellik teenwoordige bewussyn van 'n professionele skrywer, naamlik Dostojewski in *Master*. Sedertdien is die kunstenaar(-karakter) selde ver verwyderd van Coetzee se prosa. In die (gefiksionaliseerde) memoirs *Boyhood* (1997) en *Youth* (2002) is daar die eerste (flou) afskynsels van die toekomstige bewonderenswaardige skrywer – in *Boyhood* eers heel aan die einde van die boek; in *Youth* deur die uitbeelding van die karakter John se powere pogings om gedigte te skryf. In *Disgrace* is daar die professor in letterkunde wat hom ná sy vernedering toespits op die skryf van 'n opera eerder as kritiese werk. In *The Lives of Animals* (1999) en *Elizabeth Costello* (2003) is daar 'n ouer-wordende skrywer op die voorgrond; in die laasgenoemde werk word die kunstenaar en kuns se rol ondersoek op verskeie maniere. In twee stukkie kort fiksie, die Nobelprys-lesing “He

and His Man” (2003) en “As a Woman grows Older” (2004) is daar ook ‘n blik op die kunstenaar se lewe. *Slow Man* ondersoek indringend die verhouding tussen ‘n skrywer en die karakter wat sy skep (op verskillende realiteitsvlakke binne die fiktiewe konstruk, soos hierbo kortliks uiteengesit). *Diary of a Bad Year* (2007) beeld ‘n ouer skrywer uit wat ‘n klomp opiniestukke skryf omdat hy nie meer die krag het om fiksie te skryf nie. In *Summertime* (2009) word die werklikheidsvlakke weer radikaal ontwrig en ook die grense tussen fiksie en outobiografie flagrant oorskry wanneer ‘n Britse biograaf ‘n spesifieke aantal vroeëre jare in die lewe van die ontslape(!) skrywer-karakter J. M. Coetzee navors by wyse van onderhoude met verskeie karakters wat die karakter Coetzee in daardie jare geken het.

Attridge (2010: 28) argumenteer dat Coetzee, soos ook reeds hierbo genoem, tuis is in die tradisie van die Europese roman – meer so as enige ander Suid-Afrikaanse skrywer. Sy voorgangers in die fiksionele uitbeelding van kunstenaars is hier te vind, nie soseer in die konvensionele “Künstlerroman” nie, maar eerder in sekere van die donkerder vertellings van wat dit beteken om ‘n kunstenaar te wees, Thomas Mann se *Doktor Faustus* en *Der Tod in Venedig* synde die mees ooglopende voorgangers. Die eerste twee dele van Coetzee se drie-luikige memoirs wat die weifelende eerste stappe van die jong kunstenaar uitbeeld, lyk weer op Joyce se *Portrait of the Artist as a Young Man*. Ander soos James, Kafka, Woolf, Proust en Nabokov is ook voorgangers, hoewel minder direk aantoonbaar.

1 “The secretary of the invisible”: Ontvanklikheid vir die kreatiewe impuls as ander

In die agtste les van J. M. Coetzee se *Elizabeth Costello*, ‘n droomagtige vertelling wat bewustelik werk met die konvensies van Franz Kafka se prosa, bevind sy haar as “petitioner before the gate” (194). Na haar eerste stelling (gemaak in ‘n poging om toegang te verkry) verwerp is, probeer sy weer:

I am a writer, and what I write is what I hear. I am a secretary of the invisible, one of many secretaries over the ages. That is my calling: dictation secretary. It is not for me to interrogate, to judge what is given me. I merely write down the words and then test them, test their soundness, to make sure I have heard right. (199)

Indien die regters dan sou vra wie dit dikteer, sou sy antwoord: “... powers beyond us ...” (200). Marais (2009: xi e.v.) argumenteer dat Coetzee die komplekse prosesse waarna hier verwys word in meeste van sy romans opvoer (“stage”). Hy dui aan dat die romansier “conceives of an outside to history, a point of exteriority, of invisibility or otherness, that may inspire the writer of literature [...] the writer creates ex nihilo.” Marais (2009: xii) wys uit dat dit verskil van Attridge se siening van die ander as nie transendent nie, nie van elders nie, maar “a product of the identical constituting act that has produced the self/same which perceives it as other” (Attridge 1994a: 99).

In hierdie hoofstuk is dit hoofsaaklik Attridge se idees rakende die skrywerlike impuls en die ander, soos hoofsaaklik ontwikkel in ‘n reaksie op Coetzee se skryfwerk, wat in groter besonderhede ondersoek word. Daarna word kortliks uitgebrei op die verskil tussen Marais en Attridge se benaderings.

Attridge (2004a: 17) spekuleer oor wat dit presies is wat gebeur wanneer hy sit en skryf aan ‘n literêr-teoretiese essay, waar hy voor ‘n rekenaar sit met tikkende vingers. Enersyds kan ‘n mens dit beskryf as ‘n poging om voorafgevormde idees in woorde vas te vang, om woorde met die “required linear and organised sequence” te vind om die idee weer te gee. Maar soms is dit nie ‘n

bevredigende of akkurate beskrywing nie. Soms word woorde nie in 'n konseptuele struktuur ingepas nie, word daar nie 'n problem uitgewerk volgens 'n voorafbestaande stel reëls nie, maar is die aktiwiteit skeppend. Nuwe sinne kom te voorskyn uit niks, of uit 'n wolk van half-geformuleerde gedagtes en vae gevoelens. Die skrywer gaan sy woorde dan oor-en-oor na om seker te maak dat hy gesê het wat nodig is om gesê te word, of veréis om gesê te word. Die gedagte se neiging tot herhaling, om nuuthede wat teëgekrom word te interpreteer aan die hand van die bekende word weerstaan. By wyse van 'n obskure dryfkrag torring die gedagtes aan die grense van dit wat 'n mens tot dusver in staat was om te dink. Dit is nie die psigologiese prosesse betrokke by die kreatiewe handeling wat Attridge interesseer nie, maar die strukturele, opeenvolgende verhouding tussen die nie-bestaan en die bestaan binne 'n bepaalde kultuur van 'n bepaalde entiteit. In *Elizabeth Costello* spreek die titelkarakter haar so uit oor die skepping deur Shakespeare van 'n bepaalde frase: "Out of the dark emerging, out of nowhere, first not there, then there, like a newborn child, heart working, brain working, all the processes of that intricate electrochemical labyrinth working. A miracle." (27)

Hoe beskryf mens dan talige skepping? Een manier is om te sê dat dit gebeur deurdat taal op so 'n manier hanteer word dat die ander (andersheid, alteriteit) toegelaat word om 'n impak te maak op die bestaande konfigurasie van 'n individu se gedagte-wêreld (Attridge 2004a: 28).

Dit is belangrik om daarop te wys dat Attridge in die algemeen die konsep van die ander, van alteriteit, op 'n heel ander wyse gebruik as wat dit normaalweg in die kultuurteorie aangetref word, en soos dit byvoorbeeld gebruik word in die inleiding hierbo. In die konvensionele teoretiese konteks is die ander en alteriteit reeds amorfe terme, maar verwys dit gewoonlik na die koloniale subjek, 'n lid van 'n sosiaal gemarginaliseerde groep (weens ras, klas, geloof, geslag, *gender*-oriëntasie, kulturele herkoms, seksuele oriëntasie ens), 'n minderheidsgroep wat in Kristeva se terminologie in abjekte posisie verkeer, of bloot die een wat nie die self is nie. In van Coetzee se eie post-*Disgrace* werke en openbare lesings is daar natuurlik die suggestie dat selfs die verknegte (en vir voedsel geteelde) lede van ander spesies as *homo sapiens* die ander behoort te vergestalt. Miskien is die

beste opsomming van die ander in hierdie sin as dit wat van buite af aan bestaande opvattinge, gewoontes en waardes uitdagings stel en derhalwe 'n reaksie vereis. Attridge (2004a:32) argumenteer ook dat een tradisionele siening van die absolute ander, soos by Levinas, is dat dit uiteindelik God is. (Marais (2009: xi) betwyfel hierdie interpretasie.)

Oor die aard van interaksie in Coetzee se romans met die idee van alteriteit in hierdie meer tradisionele sin, is heelwat kritiese werk geskryf. So, as enkele voorbeeld, kan gelet word op Marais (2000) se analise van die etiek van interaksie met die ander in Coetzee se fiksie. Hy wys op Coetzee se weiering om die ander uit te beeld. So, byvoorbeeld in "The Narrative of Jacobus Coetzee" in *Dusklands* (1982) is dit nie soseer die koloniale meester se interaksie met die koloniale subjek wat uitgebeeld word nie, maar die vroeë fiktiewe en historiografiese uitbeeldings van sulke interaksies. Coetzee kry dus reg om uit te beeld hoe sulke uitbeeldings gereeld andersheid verduister en lei sodoende die leser se aandag af van die oënskynlike deursigtigheid van die woorde na die manier waarop die woorde negeer wat hul skynbaar uitbeeld. Daar is ook al geskryf oor die wyse waarop Michael K in *Life & Times of Michael K* (1983) en Friday in *Foe* (1986) se bewussyn uitgebeeld word sonder dat Michael K se andersheid ooit ophef of prysgegee word, dit wil sê sonder dat die onverminderbare restant van misterie ooit weggekalwe word. Anker (2006:113 e.v.) skryf byvoorbeeld hoe hierdie karakters "die pogings tot stemgewing en interpretasie deur die verteller in die tekste ontsnap". Hulle bly "soos flikkeringe speel oor die teks, maar nooit word hul essensies vasgeskryf nie". Representasie ontken andersheid. Die etiese skrywer streef daarna om die ander in die teks net so "onessensialiseerbaar" te hou as 'n subjek in die eksterne leefwêreld. Soos Anker (2006: 126) aandui, is daar 'n paradoks tussen die etiese self-vervangende verantwoordelikheid vir die ander en die onuitbeeldbaarheid van die ander. Dalk, poneer Anker, word 'n kompromie gebied deur die simpatieke of invoelende verbeelding. Laasgenoemde kan dalk 'n vorm van geregverdigde (huiwerige, tastende, beperkte) toegang tot die karakter se bewussyn verleen. In *The Lives of Animals* fokus die karakter Elizabeth Costello op hierdie metode met verwysing na Thomas Nagel se bekende artikel waarin die skrywer homself afvra hoe dit sou voel om 'n vlermuis te wees. Hierdie

soort meevoeling, die verbeelding van 'n ander se subjektiwiteit, is self 'n soort kreatiewe daad. Hoe hoër die graad van alteriteit, hoe strenger is die eise wat aan die kreatiewe kapasiteit gestel word. Waar die ander van 'n ander spesie is, word die alteriteit en die kreatiewe taak tot die uiterste gedryf.

Hierby kan gevoeg word, as kort *excursus*, dat dit ironies is dat Coetzee die self wat tot (gefiksionaliseerde) ander getransformeer is in sy gefiksionaliseerde outobiografiese werk (*Boyhood*, *Youth* en *Summertime*) nie naastenby dieselfde graad van meevoelende verbeelding gun as sy ander karakters in hul alteriteit nie. Die Rousseauiaanse outobiografiese opsie van eindeloos-regresserende self-korrigerende vlakke van bieg en waarheid oor die self (sien Coetzee 1992: 251 e.v.), sou die meer simpatieke benadering gewees het, maar dit is juis wat vermy word. Sien ook die voorbeeld van die gefiksionaliseerde self wat Damon Galgut uitbeeld in *In a Strange Room* (2010), waar die kil en sober terugblik op 'n jonger self ten minste versag word deurdat die latere vertellende self die vroeëre (reisende) self afwisselend die subjektiwiteit van 'n eerste-persoonsvertellersposisie gun. Op hierdie wyse word die gesplete self, die "ek" en die "ek" as ander, ten minste wisselende grade van nabyheid aan mekaar en empatie met mekaar toegelaat. In 'n onderhoud met Derek Attridge (2004b:140), sê Coetzee, oor die kwessie van die derde-persoonsvertellers in *Boyhood* en *Youth*: "To rewrite [these books] with *I* substituted for *he* throughout would land you up with two books only remotely related to their originals."

Dit was klaarblyklik nie Coetzee se bedoeling om die soort subjektiewe ruimte (waarvan Galgut sy gefiksionaliseerde self soms glimpe toelaat in *In a Strange Room*) te skep vir sy eie gefiksionaliseerde jonger self (of selwe) nie.

Die radikaalste gebrek aan meevoelende verbeelding by Coetzee met – en die koudste blik op – 'n karakter wat 'n gefiksionaliseerde self is word aangetref in *Summertime* (2010). Die blik is natuurlik gemedieer deur 'n paar lae of rame van fokalisering en vertelling, maar dit is per slot van sake die lewende skrywer Coetzee wat skryf oor 'n weergawe van homself. Dit is asof Coetzee daardie

karakter geen genade gun nie, en ook nie die vertellende instansies kan toelaat om hulself simpatiek in sy bewussyn in te verbeeld nie. Die tema van skryf as self-beskadigende en self-opofferende aktiwiteit is waaroor dit hier gaan. Die gefiksionaliseerde self word inderdaad opgeoffer om die verhale van die vertellende karakters op die voorgrond te plaas – 'n memoir waarin die stories van ander karakters as die hoofkarakter eindelijk vertel word – die teenswoordige skrywende self word immers selfs deur die skrywer afgemaai vir doeleindes van die vertelling.

On terug te keer na die onderwerp van Attridge se alteriteitsbegrip: Attridge (2004a: 19) gebruik die term “ander” en “alteriteit” op 'n heel ander manier as uiteengesit in die vorige paragrawe, spesifiek vir doeleindes van die ontwikkeling van 'n teoretiese model vir die verduideliking van die literêre kreatiewe proses, en nie as verwysend na 'n persoon nie. Hy definieer andersheid naamlik vir sy doeleindes as “that which is, at a given moment, outside the horizon provided by the culture for thinking, understanding, imagining, feeling, perceiving.” ‘Nuutheid’ is ook een moontlike beskrywing, maar dit suggereer 'n historiese narratief, terwyl andersheid ook deur dit wat oud is vergestalt kan word. Die kreatiewe intelligensie kan slegs werk met die materiaal waartoe dit toegang het; andersheid kan nie as idee of wiskundige vergelyking of formele moontlikheid herken word nie – dit lê buite die bekende raamwerk. Dit moet werkzaam wees sonder om te weet waarheen dit op pad is; dit kan bloot die grense toets van 'n kultuur se gegewens. Dit maak gebruik van die teenstellings en spanninge binne laasgenoemde en ondersoek die effekte daarop van interaksie met die praktyke van ander kulture. Die kreatiewe skrywer registreer, hetsy bewustelik of onbewustelik, die “possibilities offered by the accepted forms and materials of the time, and their impossibilities, the exclusions and prohibitions that have sustained them, but also limited them” (20). Die uitsluitings word gebruik om bestaande modelle te herbewerk. Uit dit wat verbode is word andersheid gebore. Só word literatuur geskep.

Word die ander in die lewe gebring deurdat iets wat voorheen ondenkbaar was uit die onbekende losgeworstel word deur versigtige en verbeeldingryke arbeid wat dan op onverminderbare wyse

verskil van dit wat reeds bestaan? Nie heeltemal nie. Passiwiteit speel ook 'n rol in die "ontvangs" van dit wat nuut is. So verwoord Coetzee (1992: 18) dit:

[...] you write because you do not know what you want to say. Writing reveals to you what you wanted to say in the first place. In fact, it sometimes constructs what you want or wanted to say. What is revealed (or asserts) may be quite different from what you thought (or half-thought) you wanted to say in the first place. That is the sense in which one can say that writing writes us. Writing shows or creates [...] what our desire was, a moment ago.

Die totstandkoming van die nuwe vereis 'n sekere mate van verlies aan intellektuele beheer. Dit beteken nie dat daar 'n mistieke geloof is in die bestaan van 'n eksterne agent nie. Die teenstelling tussen binne en buite word afgebreek, die norme van die skepper word sodanig bevry dat die ander verwelkom word. Die subjektiwiteit van die skepper word dus tot 'n sekere mate gewysig. Die self word aldus ook 'n skepping van die ander. Nuutheid word dus behaal deur die hervorming van die bestaande sowel as die onvoorsiene koms van die nuwe. (Of: die koms van die nuwe is 'n sekere soort hervorming van die bestaande.)

Hoe maak die individu se idiolekultuur hierdie proses moontlik? Attridge (2004a: 25) wys daarop dat idiolekultuur verdeeld en onstabiel is, voortdurend onderhewig aan uitdagings van binne en buite. Hierdie onstabiele kompleksiteit is die gevolg van 'n geskiedenis van inbreuke van andersheid of alteriteit wat deels geassimileer en deels weerstaan word. Dit is juis self-verdeling en inkonsekwentheid wat die voorwaardes skep vir die verskyning van die ander. Kreatiewe skepping is dus eweseer 'n saak van sensitisering vir tekens van voorheen onondersoekte moontlikhede as 'n vernuftige hantering van bekende materiaal. Dit is anders as gewone produksie, wat gaan oor die herkonfigurasie van bestaande komponente ooreenkomstig aanvaarde norme. Skepping is ook nie noodwendig skielik en dramaties nie. Dit kan *cul-de-sacs*, tydmors, uitwissings en korreksies behels, 'n proses waardeur daar voetjie-vir-voetjie nader beweeg word aan 'n begeerde uitkoms. 'n Mens dink aan die beskrywing van David Lurie se komposisie van 'n kamer-opera in *Disgrace*:

And, astonishingly, in dribs and drabs, the music comes. Sometimes the contour of a phrase occurs to him before he has a hint of what the words themselves will be; sometimes the words call forth the cadence; sometimes the shade of a melody, having hovered for days on the edge of hearing, unfolds and blessedly reveals itself. As the action begins to unwind, furthermore, it calls up of its own accord modulations and transitions that he feels in his blood even when he has not the musical resources to realize them. (183-4)

Daar is altyd 'n risiko verbonde aan die kreatiewe proses. Die toekoms word vertrou; daar is 'n hulpeloosheid teenoor dit wat kom. Mislukking is altyd op die einder. Wat na die ander lyk, kan eindelijk blyk nog 'n weergawe van die bestaande te wees, maar ook *vice versa*. Ook: al begin die proses dikwels met 'n probleem- of doelstelling, word die aanvanklike doel dikwels verplaas deur 'n heel onverwagse uitkoms. Skepping is dus beide 'n handeling en 'n gebeurtenis; dit word deur sowel inspanning en wilsbesluit as iets wat sonder waarskuwing met 'n passiewe – hoewel gespitste – bewussyn gebeur vergestalt. Die handeling waardeur die afbraak van die bekende plaasvind, verwelkom ook die ander. Die gebeurtenis waartydens die bekende afbreek, is ook die gebeurtenis van die inbraak van die ander op die idiokulturele bewussyn. Die ander manifesteer in 'n dinamiese proses, in die registrasie van dit wat die skepper se gewone modus van begrip weerstaan. Die oomblik waarin die onvermoë tot begrip erken word, is ook die oomblik waartydens mens se prosedures van begrip begin verander.

Attridge (2004a:27) dui aan dat die suksesvolle literêre skepping anders funksioneer as byvoorbeeld die ontwerp van 'n nuwe innoverende muisval of die voortbring van 'n nuwe filosofiese idee. In beide hierdie laasgenoemde gevalle is daar 'n ingewing wat nuttheid (of andersheid) akkommodeer, maar die akkomodasie van die nuttheid in die begrip van die skepper/uitvinder (en in die omringende kulturomgewing) is permanent. In kunsskepping is daar die voortbrenging van 'n konfigurasie van kulturele material wat die moontlikheid voorhou van herhálde ontmoetings met die ander. Meeste uitvindsels bring eenmalige verandering in 'n individu of kultuur. Die verplasing in

die gedagtes (of idiokultuur) van 'n individu asook die wyer kulturele omgewing waarin die werk ontvang word, is nie permanent nie. Die kunswerk (byvoorbeeld die innoverende literêre werk) het egter die kapasiteit om alternatiewe – alteriteit – momenteel te laat glimmer by herhaalde konfrontasie daarmee. Akkomodasie is net gedeeltelik, transformasie is net tydelik. Innovering in kuns bring dus die moontlikheid van herhaalde onthutsing deur en ontmoetings met alteriteit, of, soos Attridge (2004a: 27) dit stel, die herhaalde “shifting and opening-up of settled modes of thinking and feeling”.

Alteriteit, dui Attridge (2004a: 29) verder aan, word geproduseer in 'n aktiewe of gebeurtenis-agtige verhouding, met ander woorde die ander is altyd besig om van die onbekende te verander in die bekende, van die ander in dieselfde. Die ander bestaan bloot deurdat dit in verhouding staan tot die “ek”. Die ander het dus nie 'n voorafgaande en onafhanklike bestaan wat gemaskeer is vir die “ek” nie. Dit het sy ontstaan nie in die buitenste ruimte nie, maar in die moontlikhede en onmoontlikhede inherent aan 'n kultuur soos beliggaaam in 'n subjek of groep subjekte. Die ander kan dus gesien word as dit wat deur die bestaande kulturele orde uitgesluit moet word “to maintain its capacities and configurations, its value systems and hierarchies of importance; that which it cannot acknowledge if it is to continue without change” (30). In hierdie konteks is dit egter misleidend om woorde soos “uitsluiting” of “marginalisering” te gebruik. Sulke terme impliseer 'n kennis van wat anderkant die grense lê en 'n bewuste besluit om dit daar te hou. Waaroor die ander, soos hier beskryf, eintlik gaan, is oor 'n entiteit wat onkenbaar is totdat dit (tydelik) deur 'n kreatiewe daad tot binne die sfeer van die bekende gebring word.

Om terug te keer na hoe alteriteit hierbo gekonseptualiseer is teenoor hoe dit tradisioneel gebruik word: Hoe verskillend is die ander in die betekenis van 'n bestaande entiteit – 'n mens – van dit wat mens naderlok vanaf die marges van die gedagtesfeer wanneer mens 'n kreatiewe daad uitvoer? In die eerste geval is andersheid geleë in die feit dat die middelpunt van bewussyn – die ander se substansie, die etiese aanspraak op die “ek” – heeltemal vreemd is aan “my” en “my ervaring”. In die

tweede geval is die ander slegs anders in soverre dit nog nie tot stand gekom het nie, solank bestaande modusse van dink of taalgebruik nie daaraan geboorte kan gee nie.

Attridge (2004a: 33) argumenteer dat die konseptuele verskille dalk nie so groot is nie. Waar die ander 'n persoon is, word die ander se andersheid teëgewerk op die volgende manier: Dit is in die erkenning van die ander persoon se uniekheid, dus die onmoontlikheid daarvan om algemene reëls of skemas te vind wat hom of haar ten volle verklaar, wat die verskuiwing van daardie reëls of skema plaasvind, waarin die ander se andersheid momenteel wyk. So, terwyl die ander as anders bevestig word, kom die "ek" die grense van sy of haar kapasiteit as rasionele denker teë. Op hierdie wyse is die konfrontasie met die menslike ander nie in wese so anders as die pogings om 'n kunswerk te skep nie. Die respons wat vereis word, is 'n soort skeppende daad. Om ten volle te reageer op die eiesoortige andersheid van die ander, is om die bestaande norme waarvolgens mens die ander persoon as bloot verteenwoordigend van 'n kategorie begryp, kreatief te herformuleer. Daarby verg die respek vir die eiesoortigheid van die ander persoon dat mens telkens wanneer hy of sy teëgekomp word, die "ek" gereed moet wees om kreatief te wees in sy of haar reaksie. Hierdie proses is nie so anders as dit wat plaasvind wanneer 'n skrywer gedagtenorme hervorm om 'n nuwe moontlikheid werklikheid te laat word in 'n gedig of roman nie.

Om kortliks terug te keer na Marais (2009) se begrip van Coetzee se idees oor die bron van die skeppende impuls: Marais se argumente is volg van Maurice Blanchot se idee van absolute en onverminderbare alteriteit ná. Die ander is altyd nie net anders as wat histories kenbaar is nie, maar is ook méér. Andersheid is geleë in die oorskot van wat mens sê wanneer jy die ander probeer uitbeeld. Die ander is wat oorbly na alles gesê is. Anders as wat Attridge suggereer, kan die ander volgens Marais dus nooit geakkommodeer word nie, nooit geken word nie. Selfs Attridge se konsep van die gedeeltelike akkommodasie van die ander, wat tydelik in die sfeer van die bekende ingeworstel kan word, word dus nie aanvaar nie. Die ander, aldus Marais, is onverminderbaar in onkenbaarheid en kan nie uitgebeeld of weergegee word nie.

Volgens Marais is Coetzee se werk obsessief gefokus op alteriteit as absoluut en onverminderbaar. Die ander is 'n krag wat onsigbaar is, en ekstern. Die skrywer word geïnspireer deur hierdie krag en die proses van inspirasie is 'n vorm van meesterskap. Die skrywer is 'n slaaf aan wie gedikteer word, het geen ander keuse nie as om die onsigbare te volg. Die skrywer, wat binne die geskiedenis is, moet die onsigbare volg, eerder as die sigbare. Die skrywer moet dit egter doen vanuit sy posisie binne die geskiedenis en in terme van daardie geskiedenis. Marais skryf dan veral oor Coetzee se pogings om hierdie posisie te onderhandel en oor die onverminderbare spanning wat geskep word tussen die domein van die geskiedenis en die sfeer van die ander.

Die belangrikste metafoor in Coetzee se werk waarmee Marais werk, is die verlore kind. Hy wil veral die metafoor van die soeke na die verlore kind in verband bring met die versugting om die onsigbare sigbaar te maak. Die kind is volgens hom ten diepste 'n self-refleksiewe metafoor vir die onsigbare. Die skrywer skryf om die onsigbare sigbaar te maak. Soos die metafoor suggereer, het die skrywer 'n ouerlike verantwoordelikheid vir die kind. Daar is geen ander opsie as om die kind te vind nie. Die skrywer moet skryf. Nietemin, om die onsigbare sigbaar te maak, is ook om die onsigbare te vernietig (of te verraai).

In geen van Coetzee se romans is die obsessiewe soeke na die verlore/gestorwe kind so sterk op die voorgrond as in *Master* nie. In die volgende hoofstuk sal die metafoor van die verlore kind, die soeke na die kind, en die komplekse maniere waarop dit alles verband hou met die kreatiewe proses en toestandkoming van 'n kunswerk, in meer besonderhede ter sprake kom.

2 Die Meester

He remembers Maximov's assistant and the question he asked: 'What kind of book do you write?' He knows now the answer he should have given: 'I write perversions of the truth. I choose the crooked road and take children into dark places. I follow the dance of the pen.'

The Master of Petersburg (235-6)

2.1 Inleiding

The Master of Petersburg speel af in die winter van 1869 in St Petersburg. Tensy die leser intieme kennis het van die lewe van die skrywer Fjodor Dostojewski, besef mens eers op p33 dat dat die hoofkarakter geskoei is op laasgenoemde, wanneer sy naam die eerste maal ter sprake kom. Die rede vir sy terugkeer vanaf Dresden, waar hy saam met sy jonger vrou woon, is die misterieuse dood van sy stiefseun Pavel. Die roman fokus dan hoofsaaklik op die karakter Dostojewski se pogings om vas te stel wat met sy seun gebeur het, en op meer abstrakte psigologiese vlak, om na sy seun te soek, met hom kontak te maak, hom te laat herleef. Die roman is arm aan konvensionele intrige en plot; dit wentel hoofsaaklik rondom die intense verhoudings wat Dostojewski enersyds aanknoop met sy hospita, Anna Sergejevna, en haar dogter Matryona, en andersyds met Nechaev, 'n jong rewolusionêr wat dalk lig kan werp op die omstandighede rondom Pavel se dood.

Die boek volg historiese feite redelik nougeset in die meeste opsigte (Attridge 2004b: 117).

Dostojewski het inderdaad in 1869 in Dresden gewoon, hy het inderdaad 'n stiefseun in St Petersburg gehad en kon nie openlik daarheen reis nie weens sy skulde in Rusland. Indien so 'n reis dus ooit sou plaasgevind het, sou dit onder 'n skuilnaam moes gewees het. (In die roman gebruik hy die naam "Isaev", naam van die vader van sy stiefseun). Nechaev is inderdaad 'n historiese karakter wat berug geword het vir die moord op 'n student wat deel was van sy rewolusionêre groep.

Coetzee se roman word dan ook aangebied as 'n soort verklaring of verduideliking van die

oorspronge van Dostojewski se roman wat in Engelse vertalings bekend staan as *The Possessed*, *The Devils of Demons*.

Na sy ballingskap in Sibirië vanaf 1849-1854, het Dostojewski ontnugter geraak met Westerse idees en filosofiese strominge en teruggekeer na rustieke Russiese waardes (Attridge 2004b: 119). In die tyd waarin die roman afspeel het Dostojewski reeds, hoewel hy steeds gemoeid was met die lot van die armes, 'n uitgesproke opponent geword van die rewolusionêre bewegings en voorstander van 'n leidende rol deur die Russies-Ortodokse kerk in die geestelike regenerasie van die Russiese volk. *The Possessed* was inderdaad 'n roman wat bedoel was as aanval op die rewolusionêre bewegings van die era.

Terselfdertyd is daar aan die kern van die boek 'n flagrante historiese vervalsing: Pavel het naamlik die ware Dostojewski oorleef. Soos Attridge (2004b:118) aandui, lyk dit asof Coetzee vra: "What could have led Dostojewski to write a novel like *The Possessed*?' and at the same time saying 'My answer will not be of the order of the historico-biographical – except to the extent that the historico-biographical always partakes of the fictional.'" Heelwat lesers het gereken dat die karakter van Dostojewski vervals voel, dat die historiese verslae van sy karakter nie aandui dat hy so 'n introverte, morose individu was as wat uit die karakterskets in *Master* blyk nie.

Hierdie benadering toon natuurlik ook ooreenkomste met die benadering van waarheidsgerigtheid via histories-outobiografiese vervalsing wat aan die kern is van Coetzee se projek in die drie-luikige memoirs *Boyhood*, *Youth* en *Summertime*. Hier is die vertrekpunt die vorm van fiksie wat met eerste oogopslag dalk sou kon lyk op historiese vertelling, maar dan die verwagting ondermyn. In die gefiksionaliseerde outobiografiese werk wil die boeke lyk na outobiografie, maar dan word daardie verwagtinge ook ondermyn deur historiese vervalsing. Aanvanklik is dit minder radikaal in *Boyhood* en *Youth*, maar dan heel flagrant in *Summertime*. In die eerste twee dele van die drieluik is dit naamlik nodig om met moeite die ware feite oor die relevante periodes in Coetzee se lewe (waarvan die besonderhede tot op hede moeilik navorsbaar is) na te vors ten einde subtiele (of soms nie-so-

subtiele) afwykings en vervalsings van historiese feite vas te stel. In die geval van *Summertime*, is dit ooglopend vir die leser dat die skrywer van die boek (die karakter J. M. Coetzee synde onafwendbaar 'n alter ego van die skrywer J. M. Coetzee) inderdaad nie oorlede is nie en is die vervalsing voorop.

Soos in *Age of Iron*, waar Mrs. Curren die etiese impuls verteenwoordig teenoor Bheki, haar bediende se seun, wat die politieke instink uitbeeld, hou Coetzee in *Master* aan die leser 'n dualiteit voor: die politieke teenoor die etiese. Daar word 'n kontras opgestel tussen 'n politieke impetus wat 'n program vir die toekoms in gedagte het teenoor 'n etiese impuls van geregtigheid wat 'n ontplooiing wil bewerkstellig van die eiesoortigheid van die ander. Met die meerstemmigheid wat 'n Dostojewski roman sou betaam, hou Coetzee beide hierdie posisies in ewewig in *Master*. Nechaev en Dostojewski is inderdaad beide ewe welsprekend in hul argumentering van hul posisies. In die derde sub-hoofstuk hieronder word die Bakhtiniaanse model rakende dialogisme/polifonie, soos by uitstek verfyn in die romankuns van Dostojewski, en die manier waarop dit neerslag vind in *Master* en die idee van kreatiwiteit daarin vervat, verder bespreek, met spesifieke verwysing na Hayes (2010) se analise van *Master*.

Die kerntema van *Master* is inderdaad die kreatiewe impuls: dit handel oor die onverwagse roete wat die skrywer-karakter volg om uit te kom by 'n posisie waar die skeppingsdaad kan plaasvind, asook oor die komplekse elemente in sy leef- en gedagte-wêreld wat die skeppingsvermoë kataliseer en aanvuur.

Hierdie elemente se verhouding tot mekaar en die verholde (of obskure) meganismes van kreatiwiteit is moeilik om met akkuraatheid vas te stel. Die roman gaan dan ook deels oor die fundamentele ononthulbaarheid van hierdie meganismes se essensie, en die karakter Dostojewski se eie onvermoë om die wisselwerking tussen hierdie elemente onderling, en met die katalisering van sy eie kreatiewe vermoëns, ten volle te verklaar. Miskien is die tema van die boek dan ook juis dat dit noodsaaklik is vir toeganklikheid tot die eie kreatiewe vermoëns dat hierdie meganismes ten minste ten dele vir die skrywer self misterieus bly. Die meganismes word wel in die roman deur die

karakter Dostojewski opgevoer (“perform”) in die onverminderbare kompleksiteit daarvan. In hierdie opstel word geargumenteer dat dit hiérin is waar ‘n groot deel van hierdie werk se krag geleë is.

Coetzee gebruik veral die volgende elemente in hierdie “performance” of uitbeelding: Dostojewski se soeke na Pavel, die gestorwe seun; sy verhouding met Matryona en Anna Sergejevna; sy interaksie met ‘n hond en Ivanov (die boemelaar/polisiespioen); sy interaksie met Nechaev; en sy epilepsie.

Hierdie elemente is werksaam in ‘n netwerk van permuterende en komplekse verwantskappe om die karakter Dostojewski in ‘n soort donker tregter en ‘n relatief plotlose reeks gebeure in te suig. Na ‘n moeisame aantal pogings om homself oop te stel vir die kreatiewe impuls in die vorm van ‘n onverwagse ander, wat behels ‘n val reg in die vorteks van die tregter in, bereik hy ‘n posisie aan die einde van *Master* waar hy die boek *Possession* (soos geskryf deur die ware Dostojewski) kan begin skryf. Hierdie hoofstuk ondersoek die verwantskappe tussen hierdie elemente en die belang van elk van daardie elemente in die voortstuwings van Dostojewski tot by die punt aan die einde van die roman wanneer hy finaal die vrye kreatiewe val kan beleef.

Master is per slot van sake ‘n boek oor skryf. In anekdotiese beskrywings deur Samuel Beckett oor die geskiedenis van sy ontwikkeling as jong skrywer, het hy ‘n *lucidum intervallum* beskryf. Na ‘n vroeë periode waarin hy met beperkte sukses gepoog het om konvensionele prosa te skryf, het hy ‘n epifaniese oomblik ervaar wat die trajek van sy skrywersloopbaan heeltemal verander het. Dit het naamlik behels het dat hy eendag in die Ierse platteland gesit het en ineens besef het presies wáároor hy moet – en voortaan sal – skryf, naamlik die strúikelblokke, dit wat hom verhoéd daarvan om te skryf (Cronin 1997: 51). En dit is inderdaad in hierdie insig wat heelwat van die misterie van Beckett se werk gevind kan word. Nie dat kennis van hierdie insig die misterie oplos nie. Coetzee se doktorsale verhandeling van 1969 getiteld “The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Stylistic Analysis” vergestalt ‘n (onvoltooide en onvoltooibare) speurtog na die geheim van Beckett se

skryfwerk. In 'n stadium hierna het Coetzee, as akademikus wat literêr sowel as wiskundig gekwalifiseer was, selfs rekenaarprogrammatuur gebruik om statistiese ontledings te doen van stilistiese aspekte van Beckett se werk. Hy het spesifiek volgens hierdie metode 'n ontleding van die reëls van konstruksie in die Beckett-kortverhaal "Lessness" gedoen (Mehigan 2011:30).

Coetzee se *Master* kan dalk gelees word as 'n verdere hoofstuk in 'n projek waarin daar enersyds steeds gesoek word na 'n oplossing, maar wat die geheim se dimensies andersyds verdiep en die oplossing daarvan al verder uitstel. *Master* is onder andere 'n boek oor al die struikelblokke wat dit vir die skrywer onmoontlik maak om te skrywe. Nietemin, wanneer die skeppende karakter, Dostojewski, hom terselfdertyd genoegsaam oopstel vir die onverwagsheid van die maniere van verhinderings, word daardie struikelblokke paradoksaal die elemente wat op onvoorspelbare manier kreatiewe skepping moontlik maak.

2.2 Die arrivant

Attridge (2004b: 119), in sy argument oor *Master* as die uitbeelding van die verwagting van die onverwagbare, dui aan dat *Master* as 'n roman ongewone eise aan lesers stel. In plaas van momentum, beweging vorentoe, betrokkenheid by die dilemmas en keuse van karakters en glimpe van resoluie iewers vorentoe wat betekenis sou gee aan tydelike raaisels, is daar fundamentele onduidelikheid oor wat Dostojewski se projek in St Petersburg presies is, of waarheen die roman beweeg. Dostojewski wag vir iets, of probeer dit bewerkstellig, maar dit is onduidelik wat. Dit is 'n roman waarin daar voortdurend gewag word – en dit is inderdaad 'n Beckettiaanse gewag. Daar word gewag vir wat Attridge, in navolging van Derrida, die *arrivant* noem.

Derrida (2000: 33), vertaling gewysig deur Attridge (2004b: 121), definieër die term as volg:

The new arrivant: this word can, indeed, mean the neutrality of that which arrives, but also the singularity of *who* arrives, he or she who comes, coming to be where he or she was not

expected, where one was awaiting him or her without waiting for him or her, without expecting *it*, without knowing what or whom to expect, what or whom I am waiting for – and such is hospitality itself, hospitality toward the event.

Die gebeurtenis wat deur die aankoms vergestalt word – ‘n gebeurtenis wat nie voorspel kan word nie – is ewe belangrik as, en na verwant aan, die entiteit of persoon wat aankom. Dit is naamlik ‘n gebeurtenis wat andersheid tot stand bring. Dit is ook verwant aan ontvanklikheid (“hospitality”). Om die *arrivant* te verwelkom, is om die ander te verwelkom sonder om vooraf perke te stel aan hoe ver om te gaan in die verwelkoming. Die grootse deel van *Master* speel af in die tyd wat die koms voorafgaan. Dostojewski weet hy wag vir ‘n spook. Heel vroeg vra hy homself af: “Why this plodding chase after the rumour of a ghost, the ghost of a rumour?” (p53) Hy het ‘n herinnering aan ‘n spookagtige “wisp of a figure slipping through the reeds, flat, without weight...” en “[v]isions that come and go, swift, ephemera” (p53). Die spook word wel eksplisiet in die naam van Pavel gesoek: “He enters sleep, as he enters sleep each night, with the intent of finding his way to Pavel” (79) en “[h]is son is inside him, a dead baby in an iron box in the frozen earth. He does not know how to resurrect the baby...”. En hy hou aan om dit waarvoor hy wag ‘n spook te noem: “How long can he go on waiting for a ghost?” (154).

Daar is roerende paragrawe waarin die sensasie van wag beskryf word, byvoorbeeld:

He expects to spend eternity on a river bank with armies of other dead souls, waiting for a barge that will never arrive. The air will be cold and dank, the black waters will lap against the bank, his clothes will rot on his back and fall about his feet, he will never see his son again. (17)

Maar dit is die lewendes met wie hy verstrengel raak, by uitstek Matryona, Anna Sergejevna en Nechaev. In die derde sub-hoofstuk hieronder, word in groter besonderhede ingegaan op hul rol.

Attridge (2004b: 122) wys op die twee spesifieke gebeure rondom die hond en Ivanov, die polisie-spioen/boemelaar, en hoe dit saamhang met die kwessies van wag, verwagting en ontvanklikheid. Ivanov doen homself as 'n boemelaar voor en Dostojewski loop hom 'n slag of wat raak, bring hom een aand na binne om aan hom skulding te bied. Dostojewski vermoed egter dat hy 'n polisie-spioen is wat hom of sy besoekers moet dophou. Wat betref die hond: Op 'n nag hoor Dostojewski in sy slaap die getjank van 'n hond. Sy reaksie is as volg:

A dog, not his son. Therefore? Therefore he must throw off his lethargy! *Because* it is not his son he must not go back to bed but must get dressed and answer the call. If he expects his son to come as a thief in the night, and listens only for the call of the thief, he will never see him. If he expects his son to speak in the voice of the unexpected, he will never hear him. As long as he expects what he does not expect, what he does not expect will not come. Therefore, paradox within paradox, darkness swaddled in darkness – he must answer to what he does not expect. (80)²

Hy weet ook: “As long as he tries by cunning to distinguish things that are things from things that are signs, he will not be saved.” (83)

Die gedagte van redding kom ook in die veel latere werk *Elizabeth Costello* ter sprake, waar sy, in reaksie op 'n vraag of haar vegetariese eetgewoontes uit morele oortuiging gebore is, antwoord dat dit eintlik 'n oorsprong het in haar begeerte om haar siel te red. Dus: alleen deur die absolute ander in sy absolute alteriteit te respekteer, kan die self gered word.

Die kreatiewe self wat wag vir die *arrivant* moet dus ontvanklik wees vir dit wat álgeheel nuut is.

Attridge (2004b:122) se verduideliking hiervan is as volg:

If one *knows* what one is waiting for, it can only be the familiar. But even if one knows one is waiting for the *unfamiliar*, one has already constrained the unfamiliar by conceiving it on the

² Kursivering in aanhalings is soos gekursiveer in oorspronklike teks, tensy anders aangedui.

basis of the familiar [...] The cry of the dog is not the unexpected in this sense, it is the event that interrupts the order of the familiar and unfamiliar with absolute heterogeneity [...] It carries no guarantees, fits into no programme, is imbued with no particular significance. It is the easiest thing in the world to ignore. This is why it must be answered.

Derrida (1995: 68) argumenteer dat die verantwoordelikheid teenoor die ander, wat die self in sy absolute eiesoortigheid bind aan die absolute eiesoortigheid van die ander, die self in die posisie van absolute en selfvervangende opoffering plaas. Maar daar is ook baie ander andere teenoor wie die self dieselfde verantwoordelikheid het. Die self kan dus nie teenoor een ander reageer sonder om die ander andere op te offer nie. Dit is in hierdie lig dat Dostojewski dus die hond se poot bevry, maar die hond daar los (dalk selfs om dood te gaan). Volledig verantwoordelike aksie is onmoontlik. Die verantwoordelikhede teenoor die ander (en al die ander andere) is oneindig. 'n Mens kan nie jou hande in die lug gooi nie, maar wat vereis word is dat mens se sensitiwiteit en gewilligheid om te reageer moet bly intensiever in die lig van die eindelose aansprake van al die andere. Derrida noem hierdie toestand van nie-passiewe verduring "hartstog".

Wanneer Dostojewski die hond agtergelaat het in die koue, hom nie terugbring het na sy bed nie, word hy nietemin oorval deur 'n geweldige gevoel van hopeloosheid. Hy is seker

[...] he will never again go out in the night to answer a dog's call, that an opportunity for leaving himself as he is behind and becoming what he might yet be has passed. I am, he thinks despairingly, manacled to myself till the day I die. (82)

Hartstog in die Derridaanse sin is dus nie genoeg nie. Die kreatiewe self bly nou moontlik vir ewig afgesny van die ander. Die risiko dat dit die *arrivant* is wat agtergelaat is, al sou dit ook wees in 'n gees van passiewe hartstog, en ongeag hoeveel selfkastyding en onsekerheid dit sou induseer, is onkwantifiseerbaar.

Dieselfde beginsel word gedemonstreer deur die interaksie met Ivanov, die polisie-spioen/hawelose. Dostojewski vind hom, ná die hond-episode, waar hy buite hurk in 'n hoek. Hy vra homself af: "... but must every beggar then be treated as a prodigal son, embraced, welcomed into the home, feasted?" (84). Sy pligte van ontvanklikheid suggereer ja. Hy bring die man na binne, luister na hom en gee hom 'n bed en kos. Hy beskryf Ivanov, wanneer hy lê en slaap, as "the beginning of the unexpected" (88). Hy weifel later of hy die gasvryheid moet herhaal. Hy gaan soek na die man, maar kry hom tot sy verligting nie: "I have done what I can, he thinks. But he knows in his heart he has not. There is more that he can do, much more." (93)

Dostojewski weet nie (en kan nie weet) waarvoor hy wag in Pavel se naam nie. Attridge (2004b: 125) wys uit dat sy woorde en bewegings deurentyd beskryf word op maniere wat 'n oorgawe aan 'n eksterne krag suggereer, byvoorbeeld: "His own next sentence is already emerging, in what sounds to him like a drone" (96), en "The words come to him without premeditation" (122), en "still following the words like beacons, seeing where they will take him" (140). Die hoofbron van eksterne krag, is Dostojewski se epilepsie. Dit is 'n krag waaroor geen beheer gevestig kan word nie. Die eerste keer wanneer die epileptiese val op pad is, word dit so beskryf: "Something is on its way, something whose name he is trying to avoid" (27). (Let egter hieronder dat daar al vroeër indirekte suggesties is van 'n val). Hy noem dit "possession" (213), 'n voorafskaduwing van die boek wat hy gaan begin skryf aan die einde van *Master*.

Die allegoriserings hiervan maak die lees van die boek, soos Attridge (2004b: 125) aandui, "uncomfortable, motorless, rudderless". Behalwe vir die vae en obsessiewe soeke na die gestorwe seun en 'n verduideliking vir sy dood, het hy geen plan nie. Hy laat bloot toe dat hy betrokke raak in wat ook al op sy lewe inbreuk maak, insluitende Nechaev en sy makkers se aktiwiteite. Hy begin 'n wisselvallige seksuele verhouding met sy hospita, Anna Sergejevna, maar dit is eintlik Matryona wat die sterkste invloed op hom uitoefen. Hy maak nie direkte seksuele aanspraak op haar nie, maar sy wêreld is deurspoel van haar seksuele teenwoordigheid. Soos Hayes (2010: 170) aandui, is die roete

na Pavel die ontwikkeling van 'n verhouding met Anna en haar dogter. En op obskure wyse loop die roete na 'n posisie waar Dostojewski (al vallend) kan begin skryf, weer deur Pavel. (Maar ook nie heeltemal deur Pavel nie, eintlik deur dit wat agter Pavel in sy hoedanigheid as teken lê.) Rou oor die dooie seun, transgressiewe erotiek, die spanning tussen die generasies, kreatiwiteit en die epileptiese val is inderdaad nou aan mekaar verbonde in hierdie roman.

Later hieronder, in die derde sub-hoofstuk, word verder uitgewei oor Matryona se vererotiseerde teenwoordigheid binne Dostojewski se sfeer.

Dus: die roman vereis 'n bereidwilligheid by die leser om te bly wag, rond te swerf in die pre-Messiaanse woestyn, om alternatiewe oop te hou, om oplettend te wees vir besonderhede. In die laaste hoofstuk word die belofte vervul. Die leser en die karakter kan eindelijk die *arrivant* verwelkom. Hierdie hoofstuk, getiteld "Stavrogin", is egter nie bevredigend vir die leser nie; dit is inderdaad onthutsend. Die redes vir hierdie onthutsing word hieronder in besonderhede bespreek.

Soos Attridge (2004b:126) uitwys, is dit nodig om die teks van *The Possessed* te ken ten einde hieraan betekenis te gee. In *The Possessed* is die karakter Stavrogin 'n karakter van buitengewone boosheid – 'n verveelde aristokraat wat ander vernietig sonder rede en sonder dat dit hom ooglopend bevrediging verskaf. Hy wys ook op die feit dat *The Possessed* oorspronklik 'n toneel bevat het wat die joernaal se redigeerder geweier het om te publiseer. Hierdie toneel beskryf hoe Stavrogin homself seksueel afforseer op Matryosha, sy hospita se 11-jarige dogter, waarna hy geen poging aanwend om haar te verhoed om haarself te hang nie. Die weergawe van *The Possessed* in *Master* is egter die een wat Dostojewski wou publiseer, met die gesensureerde toneel daarin behoue.

Die vorige pogings, die *cul-de-sacs* en vals beginne, kulmineer nou. Skryf as hartstog (in die Derridiaanse sin) word opgevoer. Dit is nóg heeltemal aktief, nóg heeltemal passief. Pavel kom nie

“with a ghost’s embrace” nie, maar “as the ghostliness of writing” (Attridge 2004b: 127). Hy laat woorde kom. Maar die *arrivant* kom nie van nêrens af nie:

[...] the artists’s inventive act that brings it into being – which is also an event that allows it to emerge – involves the deepest engagement with the cultural and social environment and with the inner, subjective embodiment of that external reality, tracing its fractures, finding its contradictions, uncovering its occlusions (Attridge 2004b: 127).³

Voorheen in die roman het Dostojewski herhaaldelik sy skryf-instrumente uitgesit in Pavel se kamer, maar nooit aan die skryf gekom nie. Sien byvoorbeeld op p18:

[...] he spends the morning at the little desk in his room ... but he does not write a word ... At any moment he is capable of picking up the pen and forming letters on the paper. But the writing would be that of a madman – vileness, obscenity, page after page of it, untameable.

Nou doen hy dit weer. Hy verbeeld nou sy taak aan die hand van die val:

[...] he can give himself to it, refuse the chloroform of terror or unconsciousness, watch and listen instead for the moment which may or may not arrive – it is not in his power to force – when from being a body plunging into darkness, he shall become a body within whose core a plunge into darkness is taking place, which contains its own falling and its own darkness.

(234)

Die progressie van verwysings na die val tot op hierdie punt, en hoe dit opbou na die kreatiewe daad, die uitbarsting van skeppende energie, kan as volg met ‘n stiplees-benadering nagespeur word:

³ Hierdie aanhaling verwoord ook Attridge se idee van idiokultuur en hoe die destabilisering daarvan die kreatiewe daad moontlik maak.

Op p17 word daar die eerste keer sprake van 'n soort proto-val in 'n droom. Hy droom naamlik hy is 'n waterskilpad wat afdaal in die water:

He knows what he is in search of. As he swims he sometimes opens his mouth and gives what he thinks of as a cry or call. With each cry or call water enters his mouth; each syllable is replaced by a syllable of water. He grows more and more ponderous, till his breastbone is brushing the silt of the river-bed.

In hierdie stadium , terwyl Dostojewski nog geblokkeer is en nie tot skrywe kan kom nie, help die droom van die val nie om die oomblik van kreatiwiteit te kataliseer nie. Die mondruimte, waarin woorde gevorm sou kon word, word sillabe vir sillabe gevul deur water. Die woorde word verplaas deur 'n element wat tradisioneel as simbool vir die onderbewuste dien. Hy word nog oorstroom deur die rou oor Pavel, sou mens dalk kon sê. Die water blus die vuur van spraak. En dit is deur die indrink (of versmorende inaseming) van die water wat die ruimte weer in die mond geskep sou kon word vir die vorming van woorde.

Op p69 dink Dostojewski:

Nor do the trances themselves provide illumination. They are not visitations. Far from it: they are nothing – mouthfuls of his life sucked out of him as if by a whirlwind that leaves behind not even a memory of darkness.

Hier word die lewe of lug wat woorde sou kon help vorm uitgesuig deur die eksterne krag. In plaas van water, soos in die eerste beeld hierbo, bly 'n lugleegte oor. Klank, woorde, beweeg nie deur 'n vakuum (van lug of lewe) nie.

Op p118 word die kennis van die val so verwoord wanneer Dostojewski saam met Nechaev bo in die toring is, van waar die polisie aldus Nechaev vir Pavel afgegooi het, en hy afkyk:

The epileptic knows it all: the approach to the edge, the glance downward, the lurch of the soul, the thinking that thinks itself crazily over and over like a bell in the head: *Time shall have an end, there shall be no death.*

Die “lurch of the soul” is deel van dit wat dit eindelijk die herkenning van en die oorgawe aan die *arrivant* moontlik sal maak. Die reël (of mantra) in kursief in die aanhaling hierbo lyk na die tradisionele Christelike vertroosting dat daar ‘n wederopstanding sal wees – ‘n tyd (buite tyd) wanneer Pavel self sal herrys en sal arriveer (as *arrivant*) en Dostojewski se soeke verby sal wees. Dit sal uiteindelik egter natuurlik nie Pavel wees wat hom herbesoek in hierdie wederopstanding nie, maar ‘n ander in die vorm van die idiokultuur-versteurende (of –verskeurende) instansie, dit wil sê die kreatiewe gebeurtenis.

Op p213 wonder Dostojewski oor die woord “seizure”, en wonder of dit nie liefers “possession” moet wees nie. Hy wonder voorts “whether everything that for the past twenty years has gone under the name of seizure has not been a mere presentiment of what is now happening, the quaking and dancing of the body a long-drawn-out prelude to a quaking of the soul.”

Weer is daar sprake van sielskudding, en die verwysing na die laaste twintig jaar kan dalk geles word as die tyd waartydens hy aktief was as skrywer. In die ware geskiedenis was die skrywer Dostojewski reeds sedert die ouderdom van nege jaar epilepties – veel langer as wat in die roman gesuggereer word. Hierdie tydsverwysing is dus histories vals. ‘n Verbinding word skynbaar getrek tussen kreatiwiteit en epilepsie by wyse van hierdie ondergraving van historiese realiteit.

Die beeld van die waterskilpad keer terug nader aan die einde, op p235 in die Stavrogin hoofstuk, net voor Dostojewski sy skryfgoed uitsit:

If to anyone it is prescribed to live through the madness [...] it is to him. Not to emerge from the fall unscathed, but to [...] wrestle with the whistling darkness, [...] turn the falling into flying, even if a flying as slow and old and clumsy as a turtle’s.

Die vallende waterskilpad sal nou dalk vlieg, maar dit is juis deur die val wat die vlieg moontlik gemaak word. As dit nie was vir die val nie, sou die transformasie tot vlug nooit kon gebeur nie. Op p235 besef Dostojewski ook, in 'n insig wat die skryfdaad voorafgaan, dat ontvanklikheid vir die kreatiewe nie gaan oor getrouheid (aan die gestorwene) nie. Daar word afstand gedoen van die etiese. Dit gaan oor verraad, en perversie: “everything and everyone to be turned to another use, to be gripped to him and fall with him.” Niks is meer geheim nie, maar niks word eerlik vertel nie. Op p250 onthou hy hoe Matryona hom met Pavel se woorde gekonfronteer het: “*They pay him lots of money for writing books, said the child, repeating the dead child. What they failed to say was that he had to give up his soul in return.*”

Maar die skryf kom steeds nie: “If he is to be saved, it will be by the thief in the night, for whom he must be unwaveringly on watch. Yet the thief will not come till the householder has forgotten him and fall asleep.” (236)

Die (gefiksionaliseerde) Coetzee in *Youth* staar 'n soortgelyke probleem in die gesig:

Of course in his heart he knows destiny will not visit him unless he makes her do so. He has to sit down and write, that is the only way. But he cannot begin until the moment is right, and no matter how scrupulously he prepares himself, wiping the table clean, positioning the lamp, ruling a margin down the side of the page, sitting with his eyes shut, emptying his mind in readiness – in spite of all this, the words will not come to him ... Unless he wills himself to act, nothing will happen, in love or in art, but he just does not trust the will. Just as he cannot will himself to write but must wait for the aid of some force from outside, a force that used to be called the Muse, so he cannot will himself to approach a woman without some intimation (from where? – from her? From within him? From above?) that she is his destiny. (166-7)

Maar dan kom Dostojewski se finale val:

He sits with the pen in his hand, holding himself back from a descent into representations that have no place in the world, on the point of toppling, enclosed within a moment in which all creation lies open at his feet, the moment before he loosens his grip and begins to fall.

(241)

Geleidelik neem die spook, die *arrivant*, in die vertrek vorm aan. Dit is hyself, dit is Nechaev, dit is Pavel, maar ook nie een van hulle nie. Die leser weet dit is die karakter Stavrogin, soos in die titel van die hoofstuk aangedui, 'n karakter in *The Possessed*, wat manifesteer.

Die karakter word beskryf as 'n stokmannetjie by hom in die kamer, met 'n sluier oor die gesig: "a scarecrow draped in an old suit, with a stuffed sugar-sack for a head and a kerchief across the mouth" (236). Hy wonder of dit Ivanov is, of Pavel. Maar die stokmannetjie is ook 'n "crumpled, old-man travesty of himself" (237). Hy draai homself weg van die spieël, waarskynlik om seker te maak dat dit nie hyself (of nie nét hyself) sal wees nie. Hy wonder of, as hy die pen laat val, die figuur sal opspring, dit sal gryp en begin skryf. Dit wil sê, die karakter skryf sigself dalk nog – 'n voorafskaduwing van die semi-outonome, half-self-skrywende karakter van *Slow Man*. Hy bou dan letterlik die karakter, "building up the body [...] till at last the face is revealed" (238). Maar die karakter se geboorte is kompleks, dit geskied met groot inspanning. Daar is onderskeidelik "something subtly wrong with the figure, something excessive" en "[f]rom the figure he feels nothing, nothing at all. Or, rather, he feels around it a field of indifference tremendous in its force [...]" (238). Dostojewski dink ook:

Confronting it is like descending into the waters of the Nile and coming face-to-face with something huge and cold and grey...that does not belong in this world, that will baffle and overwhelm all his powers of conception. (240)

Dan: “[...] his mind goes again to [...] the goddess fiend drawing out the seed from the corpse, saving it” (241). Hierdie beeld, van die saad wat voortleef in die gerstorwe Pavel en Dostojewski se drang om dit te onttrek, het reeds voorheen ter sprake gekom:

He thinks of the seed that for a while went on living in the body after the breathing had stopped, not knowing it would never find issue [...] If the seed could only have been taken out of the body, even a single seed, and given a home! (76)

Die suggestie is dat die dooie Pavel self deels die nuwe karakter verwek, dat, alhoewel hy nie self herrys nie, ‘n bevrugtingshandeling plaasvind as gevolg waarvan geboorte geskenk kan word aan die *arrivant* – ‘n karakter wat ‘n baster-gedrog is, met etlike vaders.

By terugkoue kan die veelheid obskure oorspronge van die karakter deur die leser half-waargeneem, of gevoel, word. Die karakter is deels ‘n geskenk van Pavel se skryfwerk (en nie net metafories uit sy lendene of saad nie). As deel van Pavel se dokumente wat die polisie aanvanklik konfiskeer is daar ‘n verhaal wat ‘n polities-skematiese voorstelling behels van gebeure wat wentel om ‘n jong rewolusionêr, Sergei. Sergei vermoor naamlik ‘n grondeienaar, Karamzin, ná hy deur die kombuismeise in Karamzin se huis versteek word en Karamzin probeer verhoed om die jong vrou te verkrag. Dit is juis die programmatiese voorstelling wat die verhaal kelder. (Dit is ook die verstarde polities-ideologiese aard daarvan wat die polisie se aandag daarop vestig – Maximov lees ‘n uittreksel aan Dostojewski voor by sy eerste besoek aan die polisie). In Pavel se manuskrip word die grondeienaar geskets as ‘n “pug-faced brute with hairy ears and short, fat legs” en “a gross sensualist” (41). Hy weet die verhaal is “juvenile and derivative”, en “he itches to take his pen to it, to cross out the long passages of doctrine and add the life-giving touches it cries out for” (216), maar hy doen dit nie. Hy weet as hy daaraan begin skryf sou hy dit in “an abomination” (217) verander. En tog het die karakter van Stavrogin waarskynlik ook deels sy oorsprong te danke aan die figuur van Karamzin. Dit is die een aspek van Pavel se storie waarin hy klaarblyklik potensiaal sien: “There was

more life in the filthy, waddling old bear in his story – what was his name? Karamzin? – than in the priggish hero he so painfully constructed. Slaughtered too soon – a bad mistake” (194).

Selfs uit lae-gradse, lomp en propagandistiese skryfwerk is onverwags ‘n karakter te herwin wat die afgesaagde en verstokte – en die agenda wat inherent politiek is van aard – ondermyn, wat eiesoortigheid demonstreer. Tydens die aankoms van die *arrivant* laat Dostojewski die vermoorde herrys; die “slaughter” word omgekeer.

Hayes (2010:186) wys uit dat Karamzin ook ‘n voorloper is van die tirannieke en seksueel onbeheerste vader in die Dostojewski roman wat vertaal is in Engels as *The Brothers Karamazov*. Daar is ook etlike ander subtiele verwysings in die teks van *Master* na genoemde roman. *Master* bevat dus nie net die oorsprong van *The Possessed* nie, maar ook *The Brothers Karamazov*.

Daarby skryf Dostojewski ‘n skets wat Matryosha se herinnering aan Pavel sal korrupteer en los dit vir haar om te sien. As parallelle getrek word met gebeure in die weggelate hoofstuk in *The Possessed*, sou mens dalk selfs kon vermoed of voorsien dat Matryona buite die narratiewe raamwerk van *Master* sou kon selfmoord pleeg.

Attridge (2010: 35) skryf dat, om te begin skryf dus beteken om jouself te laat val, om die norme van goeie smaak, moraliteit en geregtigheid op te offer. Om te skryf is dus om te dobbel, te toets, te verraai, om op perverse wyse die siel oor te gee aan die onbekende. Die skrywer kan nooit vooraf weet wat die oorgawe aan waar die nuwe werk hom of haar mag neem behels nie, waarheen dit mag lei nie, en kan dus ook nie die heilsaamheid, morele of selfs etiese juistheid daarvan verseker nie.

Attridge (2004b: 131) bekijk die konflik tussen Nechaev en Dostojewski uit die volgende hoek: dit is juis die konflik tussen ‘n absolutistiese politiek en ‘n etiek van verantwoordelikheid teenoor die ander wat sigself afspeel. Dostojewski kan juis as skrywer nie die totaliserende en rasionaliserende posisies aanvaar wat Nechaev inneem nie. Sy belegging in die ander is juis in die ander as absoluut

eiesoortig, en dit oorskry enige politieke projek of program. In Derrida (1992: 342) se woorde is die verpligting “to prepare to affirm the chance of an encounter that is no longer calculable but is not even an incalculable factor homogeneous with the calculable.”

Die konflik word dramaties uitgespeel in die toneel waarin Nechaev van Dostojewski vereis dat hy ‘n propaganda-pamflet moet skryf, waarin hy duidelik maak dat die polisie verantwoordelik is vir Pavel se dood, om te druk op hul geheime pers en in duisende kopieë te versprei. Nechaev vereis dat Dostojewski homself uitdruk op een bladsy. Hy wil ook voorskryf wat Dostojewski sê. Die man wat die drukpers bedryf, sê aan Nechaev: “Leave him alone [...] Writers have their own rules. They can’t work with people looking over their shoulders”, waarop Nechaev antwoord: “Then they should learn new rules [...] Privacy is a luxury people can do without” (198). Nechaev se posisie is ook: “What can’t be said in one page isn’t worth saying” (199). Nechaev se posisie is voorts dat “[w]ords are like the wind, here today, gone tomorrow. No one owns words ... A crowd isn’t interested in fine points of authorship” (200). Woorde en die etiese implikasies van wat gesê word, of liever, die kwessie of daar voldoen word aan die nuanses van eiesoortigheid, is nie vir Nechaev van belang nie. Woorde is net ‘n instrument vir die huidige oomblik se projeksie van ‘n politieke program vir die toekoms. Na Nechaev ‘n onderneming gegee het dat hy enigiets sal publiseer wat Dostojewski skryf, skryf Dostojewski eindelijk wel ‘n enkele bladsy, waarin hy Nechaev, eerder as die polisie, impliseer in sy seun se dood. Hy voel nietemin daarna dat hy uitoorlê is. Die rede hiervoor is dat hy ingesleep is in Nechaev se groter skema van die politieke. Hy het Nechaev se speelveld, die arena van Nechaev se rewolusionêre metodologieë, betree. Wat die inhoud was van die stelling wat hy geskryf het, is irrelevant. Dat hy hoegenaamd enigiets geskryf het, hom in die hitte van die oomblik berus het by Nechaev se raamwerk van die politieke en die propagandistiese, verteenwoordig op sigself ‘n oorwinning vir Nechaev.

Die mededinging tussen die generasies gaan ook oor die onskuld van Pavel, Nechaev, Nechaev se Finse kameraad Katri en Dostojewski se vrou in Dresden. Dit word gestel teenoor die ervaring van

Dostojewski en Anna Sergejevna, synde “old enough to recognize in their lovemaking the first foretaste of death” (63). Die jeug is oop in hul seksualiteit en politiek, hulle handel spontaan. Die ouer generasie, daarenteen, is vasgevang in morose selfbewustheid – Dostojewski bereik slegs met aansienlike moeite en gewag en inspanning die oopheid wat hom in staat stel om die woorde eindelik in die slottoneel te laat vloei. Die roete na die *arrivant* lei wel, soos reeds uitgewys, deur die jonger generasie, wie se onskuld opgeoffer moet word sodat Dostojewski kan begin skryf.

Dostojewski moet die jeug verrai. Hy moet hul hul jeug ontnem; hy moet hom in hul plek plaas: “[...] he is not himself any longer, not a man in the forty-ninth year of his life. Instead he is young again, with the arrogant strength of youth” (242).

Daar is hele stel aanduidinge deur die roman van hierdie (voorgenome) substitusie. So trek Coetzee byvoorbeeld vroeg reeds Pavel se wit pak aan. Hy neem selfs Pavel se familienaam aan (Isaev). In ‘n stadium trek Nechaev self ook Pavel se wit pak aan. Indirek is daar dus selfs substitusie van Nechaev deur Dostojewski.

Daar kan, by terugskoue, van ‘n reeks voorvalle van verraad geëien word: verraad deur Dostojewski teenoor sy eermalige utopiese politieke sieninge, ‘n verraad teenoor die onskuld van kinders, ‘n verraad teenoor sy verpligtinge as vader. Daar word herhaaldelik gesinspeel op sy verraderlike aard. Op p106 vra Nechaev se kameraad: “They say you are treacherous by nature. What do you think?” Hy vra dan: “When you say I am Judas, who is Jesus?” (107). Wanneer hy daarna in die straat afloop, hoor ‘n woord half-gefluister, “Jew” of “Judas”. Naby aan die einde van *Master* som die karakter Dostojewski sy bestaan as skrywer so op: “a life without honour; treachery without limit ...” (222)

Wat die roman eindelik ‘n ontwrigtende leeservaring maak is die siening van die kreatiewe handeling – die skryfproses – as afgesluit van etiese verpligtinge, die enigste verantwoordelikheid synde teenoor die nuwe: dít wat mens nie kan voorsien nie, dít wat in die proses van totstandkoming is. Attridge (2004b: 91 e.v.) wys op die spanning tussen die etiese en die politiese wat uitgebeeld word in die roman wat *Master* voorafgegaan het, *Age of Iron*. In laasgenoemde was skryf juis ‘n manier om

te onderhandel tussen die etiese en die politieke. Die siening vervat in *Master* is oënskynlik 'n radikaliserende benadering. *Master* in geheel kan gesien word as 'n poging om reg te laat geskied aan die ontstemmende eiesoortigheid van *The Possessed*. Is die monsteragtige nuwe geboorte altyd welkom? vra Attridge (2004b:135). As dit 'n kunstwerk is wat die absoluut heterogene oopmaak of loswikkelt, is dit die prys wat daarvoor betaal word? Hierdie vraag impliseer egter 'n berekening, 'n opweging van wins en verlies wat die antitesis is van oopheid vir alteriteit. Sodra 'n mens *a priori* wil vasstel of die arrivant welkom is aldan nie, goed is aldan sleg, begin die proses van makmaking en toeëiening reeds en word die voorbereiding op die koms van die ander onderbreek. Om te skep, moet 'n mens geboorte gee aan wat ook al gebore wil word.

2.3 Politieke deligitimiserende teenoor kreatiewe bevryding

In die slot van die vorige sub-hoofstuk word geskryf oor die absoluutheid van die verantwoordelikheid teenoor die nuwe, en hoe morele en etiese oorwegings weggewyn in die aangesig van die *arrivant*, in die verblindende lig wat die gebeurtenis van aankoms vergesel. In ongeveer dieselfde tyd as wat hy *Master* skryf, skryf Coetzee 'n artikel getiteld "The Harms of Pornography: Catherine McKinnon". Dit vorm deel van die versameling essays in *Giving Offence* (1996). Dit handel by uitstek oor die kwessie van die status en waarde van kuns en kreatiwiteit. McKinnon, 'n bekende kultuur-kritiese skrywer in die feministiese kanon, weier om, binne die politieke raamwerk van haar kultuurkritiese werk, enige ruimte te laat vir die moontlikheid van estetiese regverdiging (verlossing, redding of bevryding) vir werk of 'n kreatiwiteit wat die ondergeskiktheidstelling van vroue uitbeeld. Om die manlike hegemonie aan te spreek is vir McKinnon van absolute belang en dra meer gewig as die vryheid van die kunstenaar om byvoorbeeld perversie te ondersoek.

Coetzee stel die hipotese in sy artikel van 'n projek wat die perverse ondersoek met 'n absolute oopheid, sonder *a priori* opvattinge oor die interaksie tussen geslag en mag, en wat 'n tematiek deel met pornografie. Moet so 'n projek ook gedelegitimiseer word of sou die erns daarvan as filosofiese projek dit red? Coetzee wys op p73 uit dat die "twists and turns of erotic debasement" in Dostojewski se romans byvoorbeeld veel meer ontstellend is as enigiets in kommersiële pornografie. Hayes (2010:169) argumenteer dat *Master* geles sou kon word as 'n toets van die lewensvatbaarheid van so 'n projek. Die manier waarop Dostojewski deur, onder andere, erotiese spanning met Anna Sergejevna en Matryona, sy roete na Pavel en die aankoms-oomblik van die *arrivant* probeer vind, behels dat die vrou en dogter in 'n posisie geplaas word wat McKinnon sekerlik sou sien as degraderend en vernederend.

Hayes (2010: 170) wys uit dat die Dostojewskiaanse projek die moontlikheid inhou van estetiese regverdiging. Die Bakhtiniaanse benadering tot die skrywerlike posisie, uitgewerk grootliks aan die hand van Dostojewski se werk, behels 'n nuwe skrywerlike posisie, 'n nie-objektiverende rol vir die skrywer.

Bakhtin (1984: 63) skryf naamlik:

The new artistic position of the author with regard to the hero in Dostoevsky's polyphonic novel is a fully realized and thoroughly consistent dialogic position, one that affirms the independence, internal freedom, unfinalizeability and indeterminacy of the hero.

Clark en Holquist (1984: 246) skryf:

The author of a polyphonic novel is not to renounce himself or his own consciousness, but he must to an extraordinary extent broaden, deepen and rearrange this consciousness [...] in order to be able to accommodate the autonomous consciousness of others.

Bakhtin (1984: 65) se verduideliking is dat elke kreatiewe daad deur die objek daarvan bepaal word en dus nie lukrake intervensie deur die skrywer/kunstenaar toelaat nie. Niks word ontdek nie; die

kreatiewe gebeurtenis onthul eenvoudig wat reeds teenwoordig is in die objek self. Vir Bakhtin word beide die outeur en protagonis bevry deur die kreatiewe handeling. Die interaksie van die kunstenaar met die protagonis is bloot 'n geïdealiseerde weergawe van die etiese oorweging wat geld in die omgang tussen mense in die alledaagse lewe.

Hayes (2010: 172) argumenteer dat MacKinnon en Bakhtin se teenoorstaande posisies oor die aard en (polities) toelaatbare grense van kreatiewe aktiwiteit onder andere uitgespeel word in *Master* in die konflik tussen Dostojewski en Nechaev. Sien die beskrywing van die konflik tussen Dostojewski en Nechaev se vertrekpunte, en die stiplees-benadering wat in die vorige sub-hoofstuk gevolg is in hierdie verband. Daar word naamlik gesteun op verskillende gronde van erns. Vir MacKinnon gaan erns oor die absolute beskerming van vroue teen die patriargale, teen onderwerping en vernedering.

MacKinnon se posisie laat nie ruimte vir literêre eiesoortighedsargumente nie. Dit is 'n argument wat in besonderhede uitgewerk word in intellektuele konteks deur MacKinnon, maar wat dalk, in sy gevolgtrekkinge, in die bestek van 'n pamflet vervat sou kon word om aan duisende te versprei. Vir Nechaev is die waarborg van erns in *Master* eweneens die gewilligheid om 'n absolute posisie in te neem: "If you do not kill, you are not taken seriously. It is the only proof of seriousness that counts" (195).

Vir Dostojewski is die waarborg van erns daarenteen eties. Daar moet op ernstige wyse dialogies/polifonies te werk gegaan word, in welke geval kuns enige onderwerpe en enige sienings kan akkommodeer.

Hayes (2010: 165-194) ondersoek hierdie konflik tussen die politieke en die literêre en hoe dit opgevoer ("perform") word in *Master*.

Deur 'n stiplees-benadering kan nou gekyk word na die uitbeelding van vroue en die seksuele (ook hoe die uitbeelding in verband gebring word met die soeke na en houding teenoor die gestorwe

Pavel) in *Master*, en hoe dit in verband gebring kan word met die Bakhtiniaanse benadering van dialogisme en nie-objektivering van karakters.

Vanaf die begin van *Master*, word daar direk of indirek verwysinge gemaak na beide Anna Sergejevna en haar jong dogter Matryona wat die erotiese sowel as die magsposisie van die volwasse man in spel bring. Wanneer hy aanvanklik opdaag Anna Sergejevna, sien Dostojewski Matryona in 'n groep kinders raak as 'n "striking girl" (2). Hy glo van Matryona dat "somewhere in her he [Pavel] still lives, breathing the warm, sweet breath of youth" (14). Hierdie onthutsende vermenging van sy hunkering na Pavel met die verhouding wat met Matryona ontwikkel laat die leser bykomende implikasies inlees in 'n gedagte soos die een waarin Dostojewski, na 'n besoek aan die begraafplaas, onderneem teenoor Pavel:

I will come again tomorrow, he promises, I will come alone, and you and I will speak. In the thought of returning, or crossing the river, finding his way to his son's bed, there is a muted promise of adventure. (11)

Die bed waarna verwys word, is oënskylik Pavel se graf, maar hy gaan nooit terug nie. Hy vind inderdaad wel sy pad na Pavel se bed in die konkrete sin van die woord, in Anna Sergejevna se woonstel. Dit wil lyk asof die beskrywing eintlik verwys na 'n ander soort avontuur: om die vrou en die meisie wat "Pavel's erotic surround" (98) verteenwoordig te besit in Pavel se eie bed.

Op p10-11 het Dostojewski onbeheerste gedagtes oor erotiese interaksie met Anna: "Where does this desire come from? It is acute, fiery: he wants to take this woman by the arm, drag her behind the gatekeeper's hut, lift her dress, couple with her." Hierdie gedagtes kom by hom op in die begraafplaas, wanneer hulle Pavel se graf besoek. Vroeg reeds is daar 'n soort projeksie van sy gedagtes oor dood, oor Pavel, sy rou, op die liggaam van 'n vrou. Sy verlies en rou word skynbaar gesublimeer tot erotiese begeerte en soms tot die drang om sy objek van begeerte selfs gewelddadig te onderwerp aan sy wil.

Dostojewski sit met Pavel se wit pak in sy kamer, terwyl hy hom oopstel vir die *arrivant*, of vir die alteriteit van ervaring soos wat Bakhtin in gedagte het, “breathing softly, trying to lose himself, trying to evoke a spirit that can surely not yet have left these surroundings” (12). Dan begin ‘n ander avontuur skynbaar, wanneer hy vir ete genooi word en hy Anna Sergejevna beskryf op ‘n manier wat ‘n erotiese lading en stygende begeerte suggereer:

[It is] as if between her skin and her petticoat, between her skin and the black stockings she no doubt wears, there is a fine white ash, so that, loosened from her shoulders, her clothes would slip to the floor without any coaxing. (13)

Die verwysing na as roep die dood op, Pavel se dood synde waarmee die atmosfeer in die woonstel deurdrenk is. Selfs in hierdie eerste roeringe van begeerte, is daar ‘n lagie as om haar, die suggestie van iets wat reeds uitgebrand het. ‘n Mens dink onwillekeurig aan die latere beelde van honde wat in ‘n vullis-oond verbrand word in *Disgrace*, aan die genadelose siklusse van die karweierband wat die diere in die vlamme invoer en veras. ‘n Mens dink selfs aan Costello se kontroversiële beelde/argumente in *The Lives of Animals/Elizabeth Costello*, naamlik dat die teel en eet van diere die etiese ekwivalent is van die verbranding van Jode in Treblinka.

Saam met sy begeerte is Dostojewski geïrriteerd deur die swart sykouse wat Anna vermoedelik dra. Dit is asof hy geïrriteerd is deur die dood, deur die feit dat hy deur swart en grys lae sou moes dring om by haar uit te kom. Dit is asof hy deur die sluier van die dood wil penetreer, deur sy rou en die wete van Pavel se dood, om die erotiese sfeer te betree. In sy gedagtes is die atmosfeer van dood geïntegreer in die konsipiëring van Anna Sergejevna se fisieke (erotiese) teenwoordigheid.

Op p13 lees ‘n mens ook:

He would like to see her naked, this woman in the last flowering of her youth. Not what one would call an educated woman; but will one ever hear Russian spoken more beautifully? Her tongue fluttering like a bird fluttering in her mouth: soft feathers, soft wing-beats.

Te midde van die objektiverende begeerte is daar dus ook oomblikke waarin sy gesien word in 'n lig wat haar emosionele outonomie en eiesoortigheid (deels) respekteer.

Op dieselfde bladsy neem hy Matryona as volg waar: daar is iets omtrent haar van “the young doe, trusting yet nervous, stretching its neck to sniff the stranger’s hand[...] Yet the telltale signs are there: the fingers, small, almost unformed; the dark eyes, lustrous as those of Byzantine saints [...]” Hoewel die beskrywings van Matryona selde direk is in seksuele implikasie, neig die leser telkens om meer in te lees, en word die ruimte telkens geskep vir tweede (en derde) betekenisse. Hier wil dit lyk of die “telltale” tekens nie soseer, of nie net, slaan op die familietreke van die moeder nie. Die beskrywing van Matryona volg immers op 'n beskrywing van die moeder waarin die seksuele begeerte sterk opdamp. Die “telltale” signs slaan dus, so lyk dit, op die kiem van die moeder se seksualiteit wat kenbaar is in die dogter.

Dostojewski het voorts eksplisiete gedagtes waarin hy die kind se onskuld wil verwoes en skynbaar die latente kinderlike seksualiteit wil forseer, of ten minste die sinisme en bitterheid van volwasse ervaring en verlies op haar wil afdwing . Matryona vang naamlik sy blik en draai verward weg. “He wants to grip her arm and shake her. Look at me, child! he wants to say: Look at me and learn!” (13). Hayes (2010: 177) vra die vraag of hierdie soort drang tot ingreep op die kind se onskuld bloot MacKinnon se gedelegitimiseerde “male gaze” verteenwoordig en of daar 'n dialogiese begrip is wat dit sou kon regverdig. Is dit bloot 'n drang om die meer korrupte elemente van sy eie seksualiteit op die kind oor te dra? MacKinnon sou dit so interpreteer. Nechaev sou ook. Op p193, maak laasgenoemde die volgende aantygings teenoor Dostojewski: “I know about your sentimentalising. You do it to women too, I’m sure. Women and little girls.” Op dieselfde bladsy spreek Nechaev, in Dostojewski se teenwoordigheid, 'n jong meisie aan wat in armoede in 'n kelder bly: “You know all about it, don’t you? How men of that type drop tears when they hurt you, to lubricate their consciences and give themselves thrills.”

Dostojewski en Anna Sergejevna het 'n erotiese interaksie, waarna sy terugtrek en dit nie wil herhaal nie, ten spyte van sy drang om dit voort te sit. Hy gebruik druk, selfs 'n element van fisieke krag: "He takes her by the arm. It is dark, she is carrying a basket, she cannot free herself. He presses himself against her... He tries to kiss her, but she turns away and his lips brush her ear. Nothing in the pressure of her body answers to him. *Disgrace*, he thinks, this is how one enters *disgrace*" (59, eie kursivering). Daar is weliswaar 'n geluid van berou in sy self-bestraffing inherent in die laaste sin, kennisname dat sy optrede moreel laakbaar is. Dan, op dieselfde bladsy, suggereer sy dat sy bloot instrumenteel is, haar liggaam bloot 'n roete: "You are using me to get to someone else."

Kennis van die meganismes van David Lurie se "*disgrace*" in die latere *Disgrace* is interessant in hierdie konteks. Op soortgelyke wyse word die kettingreaksie van vernedering, van die verval in oneer, in laasgenoemde deur 'n erotiese interaksie gekataliseer. Die interaksie is nie heeltemal geforseerd nie, maar wel fundamenteel onbegeerd deur die objek van begeerte (die karakter Melanie). Die kwessie van dialogisme word ook in *Disgrace* geïnterpreteer. Baie lesers was geskok deur die sinisme oor die sosiale welsyn van die post-Apartheid Suid-Afrika wat hul ingelees het in die gebeure in die roman, asook Lurie se benadering tot die outonomie van Melanie (byvoorbeeld die onverskrokke manier waarop hy Romantiese abstraksies gebruik om sy ontoepaslike afdwinging van homself op Melanie te regverdig). Hierdie reaksies neig om die strenge fokalisering deur Lurie se oë en die dialogiese afstand tussen skrywer en karakter mis te kyk. Coetzee problematiseer die kwessie van die afsny van subjektiwiteit nog verder in die gefiksionaliseerde memoïre. (Miskien kan mens uiteindelik aflees uit die Coetzee-projek dat karakters en fiktiewe selwe in memoir-agtige tekste ewe ver of naby aan die skrywer is, dat hul bewussyn met ewe veel, of ewe min, sukses afstand verkry van die skrywer.)

Sien ook die volgende verdere voorbeelde van seksualiserende verwysings na Matryona:

"She will be a beauty yet, she will break hearts" (59). Dostojewski is intens bewus van sy eie fisieke teenwoordigheid in Matryona se geselskap: "In Matryona's company he is keenly aware that his

clothes have begin to smell, that his skin is dry and flaky” (66). Daar is die suggestie dat Matryona, in Dostojewski se waarneming, by tye kortstondig ‘n selfbewustheid het, ‘n Lolita-agtige “knowingness”. Op p74 lees ‘n mens: “She wriggles and for a moment actually puts her thumb in her mouth.” Die woord “actually” suggereer òf dat hy dink sy is te oud om dit te doen, óf, meer waarskynlik, dat hy verbaas is oor wat hy interpreteer as haar instinktief kokette gebaar. Op p76, na hy die wens uitgespreek het dat hy Pavel se saad sou kon onttrek het uit die liggaam pas na die kind se dood en daaraan ‘n tuiste sou kon gee, dink hy daaraan dat hy geen moeite het om die kind “in her ecstasy” te verbeel nie. Hy raak haar dan aan:

This is as far as the violation goes: the girl in the crook of his arm, the five fingers of his hand, white and dumb, gripping her shoulder. But she might as well be sprawled out naked. One of those girls who give themselves because their natural motion is to be good, to submit. He thinks of child prostitutes he has known [...] he thinks of men who search out such girls because beneath the garish paint and provocative clothes they detect something that outrages them, a certain inviolability, a certain maidenliness [...] (76)

Daar is ook deurgaans in *Master* tekens dat Dostojewski onder andere ‘n sekere jaloesie koester teenoor Pavel weens sy jeugdige seksuele energie. Vergelyk byvoorbeeld sy jaloerse verbeeldingsvlugte oor Pavel se verbeelde seksuele ervarings met Katri, die Fin: “He sees the Fin naked, enthroned on a bed of scarlet cushions, her bulky legs apart, her arms held wide to display her breasts and belly rotund, hairless, barely mature. And Pavel on his knees, ready to be consumed” (107). Na ‘n erotiese sessie met Anna Sergejevna, dink hy aan Pavel: “Poor child! The festival of senses that would have been his inheritance stolen away from him.” Terwyl hy in Pavel se bed lê, kan hy egter nie “refrain from a quiver of triumph” nie (135). Dostojewski se mymeringe wissel tussen sy aandrang dat hy Pavel liefhet, seksueel gemotiveerde aanvalle op die herinnering aan Pavel en fantasieë van seksuele geweld teenoor dié wat sy seun die beste geken het. Hayes (2010:

179-180) argumenteer dat die implikasies hier is dat die “gaze of this Orphic artist, committed to bringing his lost Eurydice back to life, can never be weeded out from the objectifying gaze of the male ‘writer-pornographer’: any movement towards otherness is deeply intertwined ... with a calculative and objectifying intent.”

Bakhtin (1984: 51) sê die volgende oor die verhouding tussen die skrywer en held (karakter / protagonis) waar dialogisme behoorlik deurgevoer word:

[...] the hero, as self-consciousness [must really be] represented and not merely expressed, that is, [should] not fuse with the author, does not become the mouthpiece for his voice... accents of the hero’s self-consciousness [must really be] objectified [so that] the work itself observes a distance between the hero and the author. *If the umbilical cord uniting the hero to his creator is not cut*, then what we have is not a work of art but a personal document.

Hayes (2010:81) argumenteer egter dat daar in *Master* die posisie ingeneem word dat die estetiese verhouding waarop daar gehoop word in estetiese ervaring nooit die gesitueerde en begerende self volkome kan transendeer nie. Die literêre teks en die skrywer bly immer weerloos teenoor dieselfde soort morele en politiese oordele wat ‘n leser na enige ander soort teks sou bring, máár is nooit reduseerbaar daartoe nie.

Miskien kan mens ook die idee poneer van ‘n ideale léser wat op ontvanklike wyse dialogies / polifonies te werk gaan in die lees van die teks (teenoor die politieke leser, wat ‘n bewussyns-identifikasie met ‘n enkele karakter na die teks bring). Wanneer Dostojewski, tydens hul eerste vergadering, Maximov uitdaag oor die manier waarop hy Pavel se verhaal lees (uitsluitlik met polisie-oë), sê hy, met verwysing na die moord deur die jong rewolusionêr Sergei op die afstootlike grondeienaar Karamzin: “reading is being the arm and being the axe *and* being the skull; reading is giving yourself up, not holding yourself at a distance and jeering” (47). Dit is asof hy sy leser wil opvoed in die soort leesenskuns wat gesensitiseer is vir die dialogisme, wat die teks nie lees met die

voorbehoude en verwagtinge van die instrumentele leser nie, wat die lesende self in die veelheid stemme kan verloor. Soos Nechaev, kan Maximov ook net dit wat hy wil lees, lees. Hy kan nie as leser die selfverdeling ten opsigte van die bewussynne van die verskillende karakters bewerkstellig nie (nie dat Pavel se poging tot fiksie-skryf waarskynlik die beste voorbeeld van dialogisme verteenwoordig of die vrugbaarste teelaarde bied vir 'n polifoniese leeservaring nie). Die voorstander van kompromislose kreatiewe bevryding sou kon argumenteer dat dieselfde geld vir 'n leser met MacKinnon se absolutistiese fokus. Soos Maximov, is haar ontvanklikheid as leser vir 'n veelheid stemme dalk beperk.

Hayes (2010: 185-193) lees *Master* anders as Attridge. Attridge, soos uiteengesit in die vorige subhoofstuk, se argument was dat daar aan die einde van die roman 'n einde kom aan die gewag: die tyd in die wildernis word beëindig, die *arrivant* kom aan, daar is kreatiewe/artistieke bevryding. Hayes lees die uitbeelding van die outeursposisie in *Master* as swak, weerloos en verdeeld. Hy reken daar is nóg algehele delegitimisering, nóg algehele bevryding. Hy wys uit dat die uitbeelding van Dostojewski, soos die roman vorder, vernou en verdonker, sodat daar teen die einde op bykans bykans niks meer gehoop word nie. Die finale val wat dit eindelijk aan die einde van die roman moontlik maak om te skryf, kan óf 'n skandalige val wees (iets soos "a fall from grace") óf iets suiwerder, 'n eggo van Pavel se val van die toring, waarin hy sy seun se dood deur 'n soort mimiek, deur nabootsing, ervaar. Die skryfwerk wat uit die val spruit, is egter, aldus Hayes, van 'n skandalige aard. Twee stories volg naamlik: die eerste, "The Apartment", is 'n herskrywing van 'n toneel wat reeds verbeel is, naamlik 'n verlustiging deur Dostojewski in die die ontneming van Matryona se onskuld deur met haar omgang te hê. Die tweede, "The Child" is 'n nihilistiese herbewerking van 'n storie wat Dostojewski voorheen vir Matryona vertel het oor Pavel se wit pak, waarin daar nogmaals 'n sadistiese besmetting is van 'n kind. Die eerste verhaal skep by Dostojewski "an exceptional sensual pleasure" (245). Die tweede storie laat hy op sy lessenaar sodat Matryona dit kan lees en hy haar seksueel kan korrumpier. Daar kan geen estetiese bevryding voortspruit uit hierdie verhale nie,

argumenteer Hayes (2010: 185). Dit het hul oorsprong in Dostojewski se sadistiese en pedofiliese luste.

Miskien is hierdie twee skrywes ook vergelykbaar met die enkele bladsy wat Dostojewski skryf om op Nechaev se drukpers te druk, waardeur hy homself verloën deur aan Nechaev se strukturele voorskrifte toe te gee, al is die inhoud ook pervers in die sin dat dit die teenoorgestelde is wat Nechaev wil hê hy moet skryf. Die twee verhale wat Dostojewski aan die einde skryf is dalk die teenoorgestelde van wat 'n leser met MacKinnon se voorskrifte sou wou toelaat in 'n kunswerk, maar dit is pervers in die sin dat dit bloot die voorskrifte teenstaan op 'n manier wat dit, selfs binne die selfopgestelde konsep van die dialogiese kunswerk, vir dieselfde soort delegitimisering oopstel. Dit funksioneer dus binne dieselfde struktuur as wat MacKinnon se argumente opereer.

Bakhtin (1984: 245) skryf oor die ontboeseming van Stavrogin in die uitgelate hoofstuk van *The Possessed*, wat, soos hierbo reeds aangetoon, die teenoorgestelde verteenwoordig van 'n waarlik dialogiese benadering:

No-one else's word, no one else's accent forces its way into the fabric. There is not a single reservation, not a single repetition, not a single ellipsis [...] The style is determined above all by a cynical ignoring of the other person, an ignoring that is pointedly deliberate.

Dit is suiwer objektivering, 'n waarlik berekende "male gaze" wat pornografies is, nie net in inhoud nie, maar ook in styl. Hayes (2010: 186) wys egter ook weer daarop dat *The Possessed* nie die enigste roman is wat sy embrioniese oorsprong het in *Master* nie. Die karakter van Karamzin in die verhaal wat Pavel geskryf het, is die kiem van die roman *The Brothers Karamazov* (in 'n stadium raak Dostojewski selfs deurmekaar met die naam: "Karamzin or Karamzov or whatever his name is" (47).) Hayes (2010: 191) argumenteer verder dat die plot van *The Brothers Karamazov* 'n duidelike parallel trek tussen die storie van die Karamazov familie en die Christelike verhaal van verlossing (bevryding).

Hayes (2010:191) wys dat die einde van *Master* dus uiteindelik in twee rigtings trek. Enersyds beeld dit die delegitimiserings van sekere soorte representasie, soos Stavrogin se monologiese ontboeseming, uit. Andersyds lei dit tog tot die bevrydende / verlossende vervulling van die Karamazov-plot en die skepping van *The Brothers Karamazov*, wat, aldus Bakhtin, die dialogiese roman *par excellence* is. Hierdie twee kompeterende uitkomstes dui, aldus Hayes (2010: 193) op die swakheid en weerloosheid van die skrywer vir vyandige interpretasie. *Master* beeld skryf dus uit as 'n kreatiewe praktyk wat noodwendig onderhewig is aan delegitimiserende interpretasies van (nie-dialogiese) lesers. Laasgenoemde interpretasies kan egter self omvergewerp word wanneer 'n dialogiese benadering gevolg word.

3 Die skrywer en die karakter; feit en fiksie: laat werke

3.1 Laat styl

Turning to his writings: speaking objectively, as a critic, what is your estimation of his books?

I did not read all of them. After *Disgrace* I lost interest. In general I would say his work lacks ambition [...] Nowhere do you get a feeling of a writer *deforming his medium*⁴ in order to say what has never been said before, which is to me the mark of great writing.

(Onderhoud met Sophie in *Summertime*, p242)

Enige leser wat vertrou is met Coetzee se oeuvre, sal weet hoe verrassend die verskyning van *Boyhood* was. Voor hierdie werk was Coetzee bekend vir die wyse waarop hy self-ontbloting – die skryf van enige vorm van ooglopende outobiografiese werk, of werk wat sigself as sodanig voorhou – sorgvuldig vermy het. Die naaste wat Coetzee dalk ooit gekom het aan 'n openbare ontboeseming, was dalk in die persoonlike subteks wat die enkele lesers wat bekend was met die dood van Coetzee se seun in 'n val-ongeluk sou kon inlees in *Master*. Coetzee se uiterste gesteldheid op privaatheid en 'n vermyding van publisiteit en media-blootstelling en -sensasie voor die publikasie van *Boyhood* was welbekend. Vir die leser wat beperkte inligting oor Coetzee self en sy intellektuele/kreatiewe ontwikkeling wou vind, was die beste bron die onderhoude in *Doubling the Point* (1992).

Die publikasie van (gefiksionaliseerde / pseudo-) outobiografiese werk het egter nie 'n skielike aanvaarding deur Coetzee van media-aandag op hom as persoon geïmpliseer het nie. In 'n rare televisie-onderhoud in 2003, kort na die toekenning van die Nobelprys, vra Kirsty Wark, 'n BBC nuusaanbieder, vir Coetzee of hy dan nou, na die toekenning, die kalklig gaan begin opsoek, waarop

⁴ Eie kursivering.

‘n onderkoelde Coetzee baie duidelik maak dat hy juis dít sy lewe lank reeds vermy en geen sodanige bedoeling het nie.⁵ Die intense gemoeidheid met die problematiek van outobiografiese skryfwerk en die politiek van bieg en onthulling het egter wel ‘n nuwe tema ingelei in Coetzee se fiksie (hoewel sy akademiese werk reeds vroeëre bemoeienis met hierdie kwessies toon. Sien onder andere die opstel in *Doubling the Point* getiteld “Confession and Double Thoughts”). Die eindelose problematisering van die idee van skryf oor die self in die laat werke kan inderdaad gesien word as ‘n verdere ontduiking van verslaggewing oor die self binne die raamwerk van populêre openbare verwagtinge.

Sedert *Disgrace* het daar geen fiksie uit Coetzee se pen verskyn wat aantoonbaar konvensioneel is in genre of vorm nie. In 1999 verskyn *The Lives of Animals*, in 2002 *Youth*, in 2003 *Elizabeth Costello* (waarin die inhoud van *The Lives of Animals* ook vervat is), in 2005 *Slow Man*, in 2007 *Diary of a Bad Year* en in 2009 *Summertime*. In hierdie subhoofstuk word geargumenteer dat daar by Coetzee ‘n laat styl ontspring het in *Boyhood* en die post-*Disgrace* werke. Dit beteken nie dat daar ‘n oorskakeling was van een gevestigde styl na ‘n nuwe gevestigde styl met aantoonbare eienskappe nie. Daar was eerder ‘n intensivering – ‘n radikalisering en versnelling – van die modus van voortdurende self-hernuwing en aflegging van vorige benaderings. En dan is daar ‘n nuwe gefragmenteerdheid en onvoltooidheid, ‘n soort weiering om die leser tevrede te hou met enige van die konvensionele truuks van fiksie.

Dalk die mees tiperende aspek van die laat werke, is die feit dat dit meesal op kunstenaars fokus, by uitstek skrywende karakters wat ook dien as alter egos vir Coetzee. Hierdie karakters is dan ook elkeen iewers op ‘n kontinuum van nabyheid aan, of afstand vanaf, J. M. Coetzee die mens en skrywer self. Of dit sin maak om die karakters presies op daardie kontinuum te probeer posisioneer, is te betwyfel. Is Elizabeth Costello byvoorbeeld effens verder weg van die mens J. M. Coetzee as die John van die trilogie van gefiksionaliseerde memoirs? En is die Costello van *Elizabeth Costello* en

⁵ Onderhoud gevoer op BBC2 nuus, gesien deur skrywer. Uitgesaai kort na die aankondiging van die Nobelprys op 2 Oktober 2003. Presiese datum onbekend.

Slow Man op verskillende afstande? En watter van die Johns in die outobiografiese trilogie is die naaste? Is die jong John van *Boyhood* nader of verder aan die mens Coetzee as die (nou ontslape) karakter Coetzee van *Summertime*? Laasgenoemde is wel ontslape, maar dit is sy self uit die sewentigerjare wat bekyk word, en boonop deur die oë van verskeie ander karakters, wie se perspektiewe verder gerig, verwring en verwater word deur die lens van die biograaf. Die jong seun van *Boyhood* is wel 'n leeftyd verwyderd van die ouer skrywende mens Coetzee, maar die gebruik van teenswoordige tyd en die derdepersoonsverteller bring 'n merkwaardige direktheid en intensiteit. En is die kindertyd nie ook inherent die tyd van mees intense ervaring nie? En wat van die karakter Coetzee in *Diary of a Bad Year*, wat nou in Australië woon en ten minste sekere van die mens Coetzee se boeke geskryf het, maar byvoorbeeld in ouderdom van die mens Coetzee verskil? In elkeen van hierdie gevalle, as mens biografiese gegewens van Coetzee gaan naspeur, is daar sekere afwykings en sekere ooreenstemminge.

Soos genoem, is dit te betwyfel of die fyn naspeurdery hiervan werklik van veel akademiese nut is. Terselfdertyd is dit ongetwyfeld die *frisson*, veroorsaak deur van die wete dat ten minste sekere aspekte van wat die leser lees met lewensfeite en ervarings van Coetzee ooreenstem, wat 'n groot deel van die plesier van die leser uitmaak by die lees van hierdie werke. Die waarheidstekstuur, of "waarheidsgerigtheid", soos dit hieronder genoem word, en die tegnieke waarmee dit behaal word, is naamlik van kardinale belang om te begryp hoe hierdie werke hul effek bewerkstellig.

In *Summertime* lees die biograaf-karakter die herbewerkte weergawe van sy vorige onderhoud met Margot, die ontslape skrywer-karakter J. M. Coetzee se niggie, aan haar voor. Hy het die onderhoud in narratief verander en gedramatiseer. Sy onderbreek hom verskeie kere om styl of dramatiserings te bevraagteken, feitefoute uit te wys of uit te wys dat iets in die herskrywing bloot verkeerd voel. Op p91 sê sy: "Something sounds wrong, but I can't put my finger on it." Op dieselfde bladsy sê die biograaf, in reaksie op haar verbasing dat hy die onderhoud so omvattend herskryf het: "Changing

the form should have no effect on the content.” Vir ‘n biograaf, by wie ‘n mens bewustheid van die kwessies rondom die eenheid (of wedersydse impak) van vorm en inhoud sou verwag, is dit nogal ‘n ondeurdagte stelling. (Dit volg uiteraard nie dat die plasing van hierdie woorde in die biograaf se mond ‘n ondeurdagte handeling is van die skrywer nie. Dit is eerder ‘n geval van ligte humor of ‘n ooglopende vals spoor vir die leser.) Die verandering van vorm bepaal, en is deurslaggewend vir die interpretasie van, die inhoud.

Die laat werke vergestalt juis ‘n poging “to deform the medium”, en die vorm en inhoud is immers nie te skei nie. Moet mens uit die motto hierbo aflei dat die laat styl juis gemik is daarop om “great writing” te skep, om die medium te “deform”? En wie se siening word vervat in die aanhaling in die vorige paragraaf? Die werklikheidsvlakke, soos ook in byvoorbeeld *Slow Man*, is kompleks: Die mens en skrywer J. M. Coetzee stel ‘n interne verteller aan die woord wat weer Mr Vincent, ‘n Britse biograaf-karakter, aan die woord stel. Laasgenoemde het ten doel om aantal jare in die ontslape skrywer-karakter J. M. Coetzee se lewe na te vors by wyse van onderhoude met verskeie mense (meestal vroue) wat die skrywer-karakter vroeër geken het. Saam met die fokus op die problematiek van skryf oor die self en eie geskiedenis, is die kompleksiteit van werklikheidsvlakke, en die fokus op die meganiese en etiese aspekte van die skryfhandeling self, tekenend van Coetzee se laat werke. Daarby is die vorm dikwels opsigtelik ongewoon, normverbrekend. *The Lives of Animals* en *Elizabeth Costello* bevat narratief vermeng met lesings of “lesse”. *Diary of a Bad Year* het tweevlakkige bladsye. Die boonste deel van elk bevat ‘n (soms baie) kort essay of “meningstuk” wat geskryf word deur die skrywer-karakter Coetzee vir ‘n (fiktiewe) werk *Strong Opinions* wat hy vir ‘n Duitse uitgawer skryf. Die onderste deel van elke bladsy bevat ‘n narratiewe stroom wat ‘n verhaal vertel wat verwys na die opiniestukke en die interaksie uitbeeld tussen twee karakters rakende die uittik en redigering van die opiniestukke. Dancygier (2010: 248) verwys na die twee strome as “pretend non-fiction” en “pretend-fiction”.

Waarvan praat 'n mens dan as jy verwys na laat styl, of *Spätstil*, soos dit soms in navolging van Adorno genoem word? Hierdie is waarskynlik die verkeerde vraag. Laat styl verwys na 'n benadering wat noodwendig en inherent eiesoortig is, en teen die grein ingaan; dit verskil van kunstenaar tot kunstenaar. Said, in sy werk *Late Style: Music and Literature against the Grain*, ondersoek die gedagte van laat styl, met verwysing na verskeie voorbeelde.

Volgens Wood, in sy inleiding tot Said (2007: xi e.v.), is die voorwaardes vir die ontluiking van 'n laat styl die bewustheid van die wagtende dood. "The quality of light alters then", skryf hy; die hede word oorskadu deur die verdwynende verlede en die onmeetbare toekoms. Die kunstenaar se werk begin op verskeie manier 'n "quarrel with time" (Wood in Said 2007: xii). Anachronisme en anomalie is dikwels definiërend in so 'n styl. Daar is wel gevalle, soos by Shakespeare of Sophocles, waar die laat werke 'n onaardse kalmte en sereniteit vertoon. Volgens Wood is Said egter meer geïnteresseerd in laatheid wat nie harmonie en resoluusie uitstraal nie, maar "intransigence, difficulty and unresolved contradiction" (Wood in Said 2007: xiii); laatheid, dus, as 'n soort bannelingskap – die idee dat laatheid daaroor gaan om dit wat normaal en aanvaarbaar is, te oorleef.

Laat styl is dus meermale nie te vinde in volwassenheid, in 'n harmonieuse versoening en sintese van temas en tegnieke waarby 'n kunstenaar na verwagting sou uitkom ná 'n leeftyd se estetiese en kreatiewe aktiwiteit nie. Intendeel. Oor die laat werk van Ibsen sê Said byvoorbeeld:

Far from resolution, then, Ibsen's last plays suggest an angry and disturbed artist for whom the medium of drama provides an occasion to stir up more anxiety, tamper irrevocably with the possibility of closure, and leave the audience more perplexed and unsettled than before. (Said 2007: 7)

Dit gaan dus oor 'n "nonharmonious, nonserene tension... a sort of deliberately unproductive productiveness going *against*..." (Said 2007:7). In navolging van Adorno, verwys hy na laat werke in die kunsgeskiedenis as "katastrofes". Hy stel die probleem: hoe verwoord mens wat die werk eenheid gee, wat dit bymekaarhou? Hy suggereer dat, om 'n spesifieke identiteit te probeer verleen, om die eenheid 'n naam te probeer gee, die katastrofiese krag daarvan sal verminder. Laat kunswerke is moeilik, weerstandig, ontoegeeflik, bitter. Daar is 'n gebrek aan resoluusie, onvoltooidheid, ongesintetiseerdheid, hardkoppigheid. Laatheid, sê Said (2007:24), herinner ons aan die dood.

Elders haal Said (2002: 198) Adorno as volg aan oor laat styl:

Death is imposed only on created beings, not on works of art, and thus it appeared in art only in a refracted mode, as allegory [...] The power of subjectivity in the late works is the irascible gesture with which it takes leave of the works themselves. It breaks their bonds, not in order to express itself, but in order, expressionless, to cast off the appearance of art. Of the works themselves it leaves only fragments behind, and communicates itself, like a cipher, only through the blank spaces from which it has disengaged itself. Touched by death, the hand of the master sets free the masses of material that he used to form; it tears and fissures, witnesses to the powerlessness of the ego confronted with Being are its final work.

In *Late Style* analiseer Said die laat werke van Beethoven en Genet en Giuseppe Tomasi di Lampedusa se roman, vertaal in Engels as *The Leopard*, en ook Visconti se filmweergawe van laasgenoemde, binne hierdie raamwerk. Hy wys daarop dat die weerstandigheid en hardkoppigheid van laatheid natuurlik geleë kan wees in verskillende aspekte – of dit nou byvoorbeeld die gefragmenteerde, episodiese aard is van Beethoven se laat werke, of die radikaal anachronistiese aard van *The Leopard* binne die destyds heersende sosiale konteks in Italië waarbinne die werk geskryf is. (Said se eie boek, onvoltooid by sy dood – fragmente is daarna byeengebring aan die hand van sy notas – is ironies ook 'n laat werk in laat styl.)

Daar is min twyfel dat Coetzee se moeilike, en selfs verwarrende, laat werke ook binne hierdie raamwerk van laat styl geplaas moet word. Coetzee se ouderdom plaas hom in die laaste fase van sy skrywersloopbaan en lewe. Alter-egos soos Elizabeth Costello word geskep wat self in 'n laat fase van hul lewens en skrywersloopbaan is, wanneer die eise van die liggaam die aktiwiteite van die skrywer kompliseer. Die eksperimentele tekstuur van Coetzee se laat werk suggereer 'n verveeldheid met die grense van konvensionele fiksie, of selfs 'n vermoedheid met die harde arbeid wat die skryf van prosa in 'n (min-of-meer) realistiese raamwerk vereis. In 'n paragraaf wat 'n mens ook as 'n projeksie van sy eie emosies rondom die skryf van fiksie in sy laat periode sou kon lees, skryf Coetzee (2003)⁶ in 'n opstel oor Gordimer se 2001 roman, *The Pick-up*, die volgende:

If her more recent writing tends to be somewhat bodiless, somewhat sketchy by comparison with the writing of her major period, if the devotion to the texture of the real that characterizes her best work is now only intermittent, if she is sometimes content to gesture toward what she means rather than pinning it down in words, that is, one senses, because she feels she has already proved herself, does not need to go through those Herculean labors again.

Die laat werke verras ook weens die gewilligheid om risiko's te neem. Die Nobelpryswenerskrywer is nie gemoeid daarmee om 'n gevestigde reputasie te koester nie, om die internasionale intellektuele kapitaal wat met soveel harde arbeid, met "Herculean labours" opgebou is, jaloers te bewaak nie. Hy is gewillig om die gevestigde self telkens af te lê, om selfs die mislukkingsproses van 'n fiksie-projek op sigself tot narratief te verklaar (in *Slow Man*). Die laat werke flirteer met die didaktiese en selfs pedantiese, dit vermeng feit en fiksie sowel as skrywer en karakter, dit vermeng fiksie en die logies-diskursiewe / filosofiese, dit gebruik dit wat gewoonlik sou dien as onsigbare

⁶ Internet-weergawe van artikel. Geen bladsynommer is beskikbaar nie.

raamwerk van prosafiksie as die kern van die narratief, dit maak fiksie van werklikheid en werklikheid van fiksie. Dit hibridiseer en oorskry die grense van genres en dit skep nuwe strukture.

Die leesbaarheid van hierdie werke as fiksies waarin die leser 'n "suspension of disbelief" ervaar en 'n emosionele opgang beleef, word wel aansienlik ingeperk deur hierdie weiering om fiksie van 'n meer konvensionele orde te skep. Of dit nou daaroor gaan om "greatness" na te streef of nie, 'n mens het hier inderdaad te make met 'n skrywer wat volle bereidheid toon om sy medium te verwing en vervorm. Dalk kan 'n mens tot die gevolgtrekking kom dat "greatness" juis oor die eksperiment gaan, oor risiko, oor oopstelling vir die *arrivant*, watter vorm laasgenoemde ook mag aanneem. Dit is juis die vermyding van vestiging – inbedding – wat die kans op die *arrivant* se opwagting verhoog.

Enige poging om aan die kreatiwiteit wat hierdie werke onderlê reg te laat geskied, en om die implikasies van die kreatiewe aktiwiteit van die karakters daarin te beskryf of te ontleed, moet dus nogmaals aandag gee aan die onverminderbare eiesoortigheid van daardie werke en hul kreatiewe karakters.

3.2 Kreatiwiteit in die laat werke

3.2.1 ***Die gefiksionaliseerde memoirs: Boyhood, Youth en Summertime***

Insoverre 'n mens dit kan naspeur, is daar heelwat oorvleueling tussen die verhaalmatige feite in *Boyhood* en *Youth* en die mens Coetzee se lewe. Daar is ook etlike afwykinge wat slegs kenbaar is indien die leser oor redelik gespesialiseerde en moeilik bekombare kennis oor die mens Coetzee se lewensfeite beskik. As enkele voorbeeld: In *Youth* werk die karakter Coetzee nog in Londen aan sy meestersgraad in 1964. In der waarheid behaal Coetzee reeds in 1963 sy MA aan die Universiteit van

Kaapstad. Die leser neig egter oorhoofs om die twee werke te benader as redelik tradisionele memoirs, met die gepaardgaande verwagtings.

Summertime volg 'n radikaal ander benadering. Soos vroeër uitgewys, is die ganse narratief gebaseer op 'n ooglopende en verregaande vervalsing, naamlik die afsterwe van die skrywer-karakter J. M. Coetzee en die biografiese projek deur 'n Britse biograaf wat onderhoude voer met familielede en voormalige kennisse/minnaresse/kollegas van Coetzee. Die ontwrigting van die leser se verwagtinge is voorop. Die uitdaging aan die konvensies van die genre is openlik. Gedurende die jare wat Coetzee uitgebeeld word as gemarginaliseerde alleenloper wat saam met sy vader in Kaapstad woon, was hy in die werklike lewenswêreld byvoorbeeld eintlik alreeds getroud. Die leser kan nie help om voortdurend in twyfel te trek wat gelees word nie, kan nie anders as om eksplisiet en voortdurend te wonder waar die grense tussen memoir en fiksie lê nie. Dit is juis onder andere hierdie ontwrigting van verwagting en die twyfel wat geskep word wat die leeservaring intensiveer en kompliseer.

Daar is reeds hierbo uitgewys dat Coetzee voor *Boyhood* nie bekend was vir sy openbare openheid rakende sy private sfeer nie. In 'n onderhoud in *Doubling the Point* (Coetzee 1992: 17), antwoord Coetzee 'n vraag oor die afwesigheid (in daardie stadium) van outobiografiese skryfwerk in sy oeuvre:

Let me treat this as a question about telling the truth rather than as a question about autobiography. Because in a large sense all writing is autobiography: everything that you write, including criticism and fiction, writes you as you write it.

Soos hierbo uitgewys, kon selektiewe persoonlike inligting oor Coetzee voor die publikasie van *Boyhood* in enkele onderhoude opgespoor word deur die akademies-ingestelde of toegewyde leser. Ook in enkele kort essays van Coetzee, soos byvoorbeeld die stuk "Remembering Texas" in *Doubling the Point*, kon 'n glimp verkry word op 'n aspek van Coetzee se lewe, naamlik sy lewe as nagraadse student in Texas.

Boyhood beskryf, in die derde persoon en teenswoordige tyd, 'n aantal gebeure tussen 1950 en 1953, toe Coetzee tussen tien en dertien jaar oud was. Die teenswoordige tyd en derdepersoonsverteller bring 'n buitengewone gevoel van onmiddellikheid en onderskei hierdie werk dadelik van meeste outobiografiese skryfwerk. Waar sekere ander bekende biografiese of ontboesemende werk al met die derdepersoonsvertellersbeginsel gewerk het, was dit in die verledetyd, sodat daar immer 'n meer volwasse verteller se ironiserende blik verkry word op 'n naïewe(r) jonger karakter. Attridge (2004a: 141) vra of dit hoegenaamd móóntlik is om te bieg in die derde persoon. Met verwysing na Coetzee se artikel "Confession and Double Thoughts" waarna hierbo verwys is, beskryf hy die idee van ontboeseming as naamlik iets wat 'n waarheid wil blootlê wat nie 'n historiese of feitelike waarheid is nie, maar 'n "essential truth about the self" (144). Coetzee suggereer ook, in sy eerste onderhoud in *Doubling the Point* (1992: 7), dat ontboeseming, die essensiële waarheid oor die self, nie gaan oor wat die skrywer al deur maar geweet het oor homself en onderdruk het nie, maar oor 'n ontbloting aan die skrywer self. Deur 'n sekere soort outomatisme in die taal, die neiging van woorde om 'n patroon te vorm en hulself te vermeerder, word 'n sekere soort waarheid geskep. Die teks verwys nie na die waarheid nie, maar produséer dit inderdaad in die skryfdaad. Waarheid is dus iets waarby uitgekóm word in die proses van artikulasie; ontboeseming is dus 'n soort letterkunde.

Coetzee (1992: 261) stel dit duidelik dat die voorwaarde vir eerlikheid nie perfekte selfkennis is nie, maar waarheidsgerigtheid. Soos Attridge (2004a:146) uitwys, is die poging om net vir mensself te skryf gedoem om te misluk. Daar is altyd 'n veronderstelde ondervraer; die bewustheid van laasgenoemde se teenwoordigheid maak die waarheid onmoontlik. Wanneer die skrywer op papier bieg, is daar eindeloos regresserende rondtes van selfondervraging waarin die ondervraende self telkens die biegende self se motiewe bevraagteken en weer 'n verdere, dieper laag van ontboeseming moet opdiep, telkens asimptoties nader- (of verder-?)bewegend aan (of van) die essensiële waarheid. Maar die onmoontlikheid daarvan om vir die self die waarheid te vertel, maak

die begeerte om dit te doen soveel groter: begeerte is altyd op sy kragtigste in die aangesig van onmoontlikheid.

Die gebruik van die derdepersoonsperspektief en die teenswoordige tyd suggereer, volgens Attridge (2004b: 148), dat die skrywer nie ten doel het om 'n saak uit te maak daarvoor dat sy motiewe onberispelik is of dat sy biegsessie volvoer en volkome is nie. Dit is juis die gebrek aan ooglopende self-refleksiwiteit wat 'n meer subtiele self-refleksiwiteit bewerkstellig wat tradisionele ontboeseminge verbygaan. Die leser se ervaring van die boek as kragtig lê spesifiek grotendeels daarin dat dit nie as fiksie ervaar word nie. Dieselfde geld vir *Youth*. Fiksie gaan juis oor die vermyding van verantwoordelikheid – die gedagte dat die gebeure in 'n boek nooit regtig plaasgevind het nie; dit word as't ware net uitgetoets binne die veilige(r) raamwerk van fiksie. Outobiografiese werk kan nie sodanige verantwoordelikheid vermy nie. Dit is juis hierdie vermoë om verantwoordelikheid te ontsnap vir sieninge wat uitgespreek word deur 'n karakter, wat benut word in *Elizabeth Costello*. Costello se gedagtes en uitlatinge word spesifiek in die raamwerk van prosafiksie geplaas.

Die uitbeelding van die (")karakters(") in *Boyhood* en *Youth* wen dus aan gewig hulle 'n soort werklikheidstekstuur verkry weens die verwagtinge wat van die genre gekoester word. Die leser voel dat daar 'n voyeuristiese kykie gegee word op die vroeë ontwikkeling van die kreatiewe vermoëns van die skrywer en mens J. M. Coetzee. Dit is interessant in hierdie konteks om te let op die reaksie, kort na publikasie, op *Youth* deur 'n Britse resensent, Peter Porter (2002: 22). Porter betreur die feit dat die boek gestroop is van pikareske avonture en komiese interludes. Hy vind dit humorloos en meedoënloos en vind die gebeure daarin onwaarskynlik. Dit is redelik duidelik dat hy die boek as roman gelees het. 'n Resensent sou seker nie aangedring het dat 'n memoir vervals moet word om dit kleur te gee nie. Na alle waarskynlikheid sou Porter die teks met ander verwagtinge benader het, en dit anders getakseer het, as hy bewus was van die pretensie van outobiografie, die memoir-agtigheid, die waarheidsgerigtheid, daarvan. (Daar was naamlik geen aanduiding buite-op of binne-

in die Britse weergawe van *Youth* dat dit 'n memoir sou wees nie. Dit was vir die leser self om afleidings te maak oor genre. Voorop die Amerikaanse uitgawes van *Boyhood* én *Youth* is daar onderskeidelik die subtitels "Scenes from Provincial Life" en "Scenes from Provincial Life II". Hoewel dit nie uitdruklik die boeke tot memoirs verklaar nie, gee dit 'n soort wenk en koppel ook die twee boeke uitdruklik aan mekaar. In die Britse weergawes het alleen *Boyhood* genoemde subtitel gehad.)

Teen die agtergrond van verhoogde outoriteit wat deur die waarheidsgerigtheid van die prosa *Boyhood* en *Youth* gebied word, word daar dan in hierdie werke enkele glimpe gebied op die kreatiewe ontluiking van die jonger self van die skrywer-karakter J. M. Coetzee. Nodeloos om te sê, moet daar deurgaans in ag geneem word dat die insigte (of gebrek aan insigte) van die karakter John telkens geposisioneer word in 'n veld van onsekerheid van waar dit nie direk herlei kan word na die ware jonger self van die mens J. M. Coetzee nie.

Daar is min direkte aanduidinge in *Boyhood* van die vroeë ontwikkeling van die skrywer. Daar kan dalk wel afleidings gemaak word. Die Karoopaas wat die jong Coetzee so intens ervaar het, het moontlik op indirekte maniere 'n groot impak gehad op sy estetiese skeppingsvermoëns. Sy buitestaanderskap in beide die Afrikaanse omgewing waarin hy grootword en die religieuse skool wat hy later in Kaapstad bywoon, het eweneens miskien 'n rol gespeel in die gemarginaliseerdheid, die buitestaanderskap, wat mens aantref by baie van sy karakters. Teen die einde is daar 'n meer duidelike glimp van sy toekoms as skrywer. Na die dood van sy groot tante in *Boyhood*, wil die jong seun Coetzee van sy ma weet: "What has happened to Aunt Annie's books?" (28) Die betrokke boeke behels die groot klomp onverkoopte kopieë van John se oupagrootjie se outobiografie getiteld *Ewige Genesing*. Hy kry nie 'n antwoord nie, maar vra eindelijk: "How will he keep them all in his head, all the books, all the people, all the stories. And if he does not remember them, who will?" (166). Hier eindig die boek. Attridge (2004b: 29) interpreteer dit as die eerste aanduiding dat outeurskap nie iets is wat 'n mens kies nie, maar iets wat eise aan jou stel. John interpreteer dit naamlik as die verpligting om te preserveer en te onthou. Dit is nie soseer 'n deur wat oopgaan op

aanloklike moontlikhede nie – dit is eerder 'n groot verantwoordelikheid waarvan die gewig nie gedeel kan word nie.

Youth het meer aanduidings van die lompe, dikwels misplaaste en twyfelagtige eerste stappe in die rigting van 'n skrywersloopbaan vir die protagonis. Sy voorgenome toewyding aan die roeping van die kunstenaar is af te lees uit sy holruggeryde Romantiese retoriek:

For he will be an artist, that has long been settled. If for the time being he must be obscure and ridiculous, that is because it is the lot of the artist to suffer obscurity and ridicule until the day when he is revealed in his true powers and the scoffers and mockers fall silent. (3)

Attridge (2010: 29) dui aan dat die enigste reddende faktor, die enigste aspek wat die bytende ironie regdeur die werk ten koste van die jonger John verlig, die kennis is dat die werk wat 'n mens lees die werk is van die wyd bewonderde internasionale skrywer wie se begrip van die skrywersroeping/-ambag ver verwyerd is van die naïewe Romantiese idees van sy jonger self.

'n Mens word inderdaad nie uitgenooi om die beeld van kunstenaarskap wat geskep word in *Youth* goed te keur of te bewonder nie. Een van die jonger John se opvattinge is byvoorbeeld dat die sleutel tot kreatiewe ontlasting 'n seksuele verbintenis met een of meer vroue sou wees. Op p11 dink hy: "Out of the passion that flares up anew with each mistress, the Doras and Pilars whom chance bring to his doorstep are reborn into everlasting art. That is how it is done." Maar sy pogings tot seksuele verhoudinge is misluktings, en sy aandrang dat dit sy kuns dien blyk verskonings te wees vir sy selfsug en lafhartigheid. Eindelik onderbreek John selfs die Romantiese idee van die seksuele verbintenis met 'n vrou en laat hom passief intrek in 'n kortstondige seksuele interaksie met 'n man, maar ook dit lei nêrens heen nie.

Daarby maak hy met jeugdige voortvarendheid groot dele van die literêre kanon af met die wuif van 'n hand. Hy dink:

On their authority he dismisses without a glance shelf after shelf of Scott, Dickens, Thackeray, Trollope, Meredith. Nor is anything that came out of nineteenth-century Germany or Italy or Spain or Scandinavia worthy of any attention. Russia may have produced some interesting monsters, but as artists the Russians have nothing to teach. (25)

Attridge (2010: 30) wys op die patroon waarvolgens die jong John telkens dit wat later vir die volwasse skrywer Coetzee so belangrik sou word, met argwaan verwerp. Soos hierbo uit die bespreking van *Master* helder blyk, en ook uit baie van Coetzee se akademiese werk en onderhoude met hom, speel Dostojewski uiteraard 'n fundamentele rol in sy latere ontwikkeling as volwasse skrywer. Die John van *Youth* is onthuts wanneer hy besef dat fiksie in 'n fisieke ruimte gesitueer moet word en besef Suid-Afrika is die enigste ruimte wat hy werklik ken. Sy eie agtergrond wil hy eintlik ontken. Nederlandse poësie word byvoorbeeld ook na 'n leespoging as waardeloos verwerp deur die John van *Youth*. Dit is klaarblyklik nie die siening van die volwasse mens en skrywer Coetzee wat dekades later *Landscape with Rowers* (2004), 'n vertaling van 'n keur van Nederlandse gedigte, publiseer nie.

Nader aan die einde van die boek is daar egter tekens van 'n ontwikkeling in die rigting van die artistieke ingesteldhede en preokkupasies van die volwasse Coetzee. In die leeskamer van die Britse Museum stoot John sy MA tesiswerk oor Ford Madox Ford uit verveling eenkant toe en gun homself die luukse daarvan om stories oor reise in die interieur van die historiese Suid-Afrika in te lees. Hy is "captivated by stories of ventures into the interior, reconnaissances by ox-wagon into the desert of the great Karoo, where a traveller could trek for days on end without clapping eyes on a living soul." (137) Aanvanklik verbeel John hom dan hoe hy 'n fiktiewe verslag van so 'n reis sou kon skrywe wat so oortuigend is dat dit as 'n ware verslag gelees sou kon word. Hierdie verteenwoordig nog 'n valse beginpunt – die gedagte dat fiksie streef na die status van historiografie. Die kiem van die tweede novelle, "The Narrative of Jacobus Coetzee", in *Dusklands* is wel hierin sigbaar. In genoemde werk word daar, soos Attridge (2004b: 30) aandui, gebruik gemaak van historiese bronne om iets van die

werklikheid van vroeëre ontdekkingsreise in Suider-Afrika voor te stel. Die werk gebruik 'n eerstepersoonsvertellerstem en daar word aangedui dat die teks bloot "geredigeer" is deur S J Coetzee, wat die indruk skep van historiese geldigheid. Daar is egter geen aanduiding dat dit enigiets anders is as 'n verbeeldingsvlug nie. Daarby moet in ag geneem word dat die "vertaler" van die dokumente, S. J. Coetzee se seun J. M. Coetzee, - 'n eweneens fiktiewe karakter – dalk nie noodwendig so pligsgetrou of akkuraat was in sy arbeid nie.

Dusklands ondermyn dus ook op soms radikale wyses die idee dat fiksie historiese waarheid kan wees, asook, natuurlik, die idee dat historiografiese representasie van die koloniale ander enige waarheid kan bevat. Daar is 'n interessante toneel in *Dusklands* waarin die karakter S. J. Coetzee se agterryer weggespoel word en verdrink wanneer hulle 'n rivier kruis, maar dan onverklaarbaar skielik weer by is nadat hulle die reis voortsit. Hierdie flagrante inbreuk op tradisionele realisme verteenwoordig 'n onthutsende opvoering of "performance" van hierdie idees.

Summertime, wat 'n verregaande omverwerping van die konvensies van die memoir of ontboeseming bewerkstellig, skep 'n werklikheidstekstuur met behulp van ander meganismes. Die genadeloosheid van die uitbeelding van die ontslape skrywer-karakter Coetzee, via die perspektiewe van die verskillende karakters met wie onderhoude gevoer word, vervul die rol wat die eerstepersoonsvertelling en teenswoordige tyd vervul in *Boyhood* en *Youth*. Die leser se natuurlike reaksie is dalk: niemand sal sigself so negatief uitbeeld tensy hulle ten diepste dink dit verteenwoordig essensiële waarheid nie.

'n Enkele voorbeeld uit talle in die boek waar die karakter van die skrywer-karakter Coetzee verkleineer word (telkens deur 'n vrou), is Julia se vertelling oor die voorval toe die skrywer-karakter Coetzee hul fisieke liefde op die maat van 'n Franz Schubert-stuk wil laat geskied. Hieroor sê sy op p83:

He drags a third presence into the bedroom. Franz Schubert becomes number one, the master of love; John becomes number two, the master's disciple and executant; and I become number three, the instrument on which the sex-music is going to be played. That – it seems to me – tells you all you need to know about John Coetzee. The man who mistook his mistress for a violin [... H]e was not human, not fully human.

Die natuurlike menslike neiging in ontboeseming binne die Christelik-Westerse kulture, is immers om te verduidelik, regverdiging te vind, absolusie (of ten minste resoluusie) op te soek. Die konvensies van die literêre ontboeseming is sodanig dat die leser verwag dat daar (onder andere self-)vergiffenis uitgedeel of blaam toegeken moet word. Die natuurlike instink is om 'n reddende beeld te wil voorhou, ten minste simpatie te wek vir menslike swakheid. Daar is in *Summertime* egter 'n weerhouding van enige verduidelikings of verontskuldigings, 'n kompromislose aandrang op selfvermindering, selfs die uitskuiwing en uitskrywing van die self uit 'n memoir, 'n opoffering van die eie verhaal ter wille van die verhale van die karakters met wie onderhoude gevoer word. Daar is die huiwerende, waarskuwende noot vanaf Martin in *Summertime*, op p218, waar hy Mr Vincent vra:

[...] was either of the women you mention emotionally involved with Coetzee? [...] Shouldn't that give you pause? Are you not inevitably going to come out with an account that is slanted toward the personal and the intimate at the expense of the man's actual achievements as a writer? Will it amount to anything more than - forgive me for putting it this way –anything more than women's gossip?

Die leser word herinner aan die lae van perspektief waardeur alle gegewens en oordele gefilter word in hierdie "memoir". Daar is die vlugtige suggestie dat daar 'n ander Coetzee is wat deur sy skryfwerk geskep word, 'n meer geldige weergawe en beeld van die man as wat uit sy sogenaamde persoonlike lewe, soos gefilter deur die perspektiewe van vroue wat hom intiem geken het, na vore sou kom. Dit is wel ook tekenend dat Martin terughoudend is en nie 'n kragdadige poging aanwend om hierdie

alternatiewe beeld voor te hou nie. Die projek van Mr Vincent, so dink Martin dalk, is gedoem en nie Martin se openhartige deelname werd nie. Martin, die enigste man onder dié met wie onderhoude gevoer word, se onderhoud is verreweg die kortste en ook die mins informatiewe. Tog herinner dit die leser om die ander onderhoude skepties te lees.

Teen hierdie tyd, na die verskyning van *Boyhood* en *Youth*, weet die meeste lesers waarskynlik dat *Summertime* die outobiografiese drieluik voltooi. Op merkwaardige wyse word die verwagtinge van die leser en die raamwerk van memoir gebruik om die leser in te lok in die verhale van ander karakters (soos Julia, Margot, Sophie). Die leser se nuuskierigheid oor Coetzee word gefnuik. Coetzee skryf eindelijk eintlik fiksie, die ander karakters se verhale is geleidelik meer voorop as die ontslape karakter-skrywer J. M. Coetzee s'n. Dit is asof die skrywer J. M. Coetzee wil sê: "Ek lei julle in hierdie lokval in, liewe lesers, in 'n boek wat voorgee memoir te wees. Julle dink, in jul perverse en misplaaste nuuskierigheid oor die lewe en persoonlikheid van die skrywer, julle gaan oor my lees, maar dan fnuik ek julle, laat ek julle stories lees oor ander karakters." Meesal vertel karakters in hul ("eie") woorde – dit wil sê, as 'n mens die biograaf, Mnr Vincent, kan vertrou om dit akkuraat weer te gee; in die geval van Margot het hy haar woorde omvorm tot narratief en lewer sy daarop kommentaar. Die skrywer Coetzee (en Mnr Vincent) laat die verhaal wat veronderstel is om die onderwerp van die memoir te wees, toe om te vervaag en geleidelik oorheers en verplaas te word deur die verhale van ander karakters. Die leser se verwagting aan 'n memoiragtige werk skuif oor die stories van die karakters waarmee onderhoude gevoer word en sodoende word aan hulle eie stemme die soort waarheidstekstuur verleen wat gewoonlik aangevoel kan word in die memoir. Die memoir-vorm of -raamwerk word gebruik om 'n sekere waarheidskwaliteit te verleen aan die fiksie wat die boek binnegesmokkel word.

Watter insigte is daar in *Summertime* oor die kreatiwiteit, spesifiek die aard van die protagonis se skryftalent en –prosesse? 'n Mens het hier te make met insigte of sienings vanuit die monde van verskeie karakters, soos weergegee deur die biograaf. In die lig van laasgenoemde se soms

twyfelagtige stellings (soos dat vorm aan inhoud geen verskil maak nie), in die lig van Margot se protes dat hy verdraai en haar woorde in die mond lê, asook weens die feit dat die biograaf min of geen aandag aan die werke van Coetzee gee nie en die ervare leser van Coetzee laasgenoemde se standpunt ken dat alles wat tel in die fiksie self te vinde is, het die leser 'n sekere mate van twyfel oor die betroubaarheid van die biograaf, selfs waar hy oënskynlik karakters se woorde direk weergee. Daar is ook aanduidings dat die gesprekke opgeneem word op band – die gesprek met Margot is naamlik opgeneem, getranskribeer, gewysig en word aan haar teruggelees. Gegewe hierdie lae van perspektief en potensiële onbetroubaarheid, wat kan 'n mens aflei oor die afgestorwe skrywer-karakter Coetzee se kreatiewe prosesse en die ontwikkeling van sy talente gedurende die enkele jare wat gedek word deur *Summertime*?

Op p55 en 56 is daar 'n gesprek tussen Julia en John oor sy destyds pas verskene boek *Dusklands*. Sy is verbaas dat hy dit kon regkry om 'n boek te publiseer; sy het nie gedink sy verwysings na skryf is ernstig nie. Sy vra of dit fiksie is, waarop hy antwoord: “Sort of.” (55) Insigte word dan verkry uit John se antwoorde oor die vermenging van feit en fiksie in die werk. Hy noem dat die voorwoord opgemaak is, maar wys uit dat daar werklik 'n voorsaak met die naam Jacobus Coetzee was en 'n transkripsie van sy mondelinge vertelling. Kwansuis is hierdie dokument dan met 'n 'X' onderteken deur die ongeletterde Jacobus Coetzee. Natuurlik is hierdie gerapporteerde antwoorde van John ewe onbetroubaar as die weergawe van die oorblywende inhoud van onderhoude met Mnr Vincent soos weergegee deur Coetzee die (lewende) skrywer. Die reeds-bestaande kompleksiteit rondom feit, fiksie en historiografie in *Dusklands* word net verhoog en verder ge-problematiseer deur hierdie “gesprek” tussen Julia en John.

Op p60, gee Julia nog 'n gesprek weer tussen haar en die nou afgestorwe Coetzee na aanleiding van die vorige gesprek oor *Dusklands*. Sy wil weet waaraan hy nou werk. Hy werk altyd aan iets, antwoord hy, “if I yielded to the seduction of not working, what would I do with myself? What would there be to live for? I would have to shoot myself.” Hy sê ook: “I get depressed if I am not writing.”

Op p61 sê Julia: "A book should be an axe to chop open the frozen sea inside us. What else should it be?" Coetzee antwoord: "A gesture of refusal in the face of time. A bid for immortality." Op p63 vra Julia: "You want people to read you after you are dead?" Hy antwoord: "It affords me some consolation to cling to that prospect." Wat duidelik na vore kom, is die gedagte dat skryf vir die afgestorwe protagonis onder andere daarvoor gegaan het om na sy dood gelees en onthou te word. Ironies "perform" die boek natuurlik juis hierdie gedagte. Die skrywer-karakter is naamlik juis oorlede, maar daar word intens op hom gefokus. Selfs enkele jare in sy lewe word met intense fokus benader. Terselfdertyd "perform" dit ook die teendeel. Dit wil lyk asof die biograaf se fokus daarop is (soos 'n biograaf se fokus noodwendig is) om die fyn detail rondom die lewe van Coetzee die mens op te diep. Hy beplan nie om die soort biografie te skryf wat rondom die skrywer se werk gestruktureer is nie. Op p218 sê Martin: "I repeat, it seems strange to be doing the biography of a writer while ignoring his writing. But perhaps I am wrong, perhaps I am out of date." Dit wil lyk asof die fokus, selfs na die skrywer se dood, op die persoon van die skrywer sal wees. Die suggestie is dalk dat die boeke, die fiksie, in so 'n kultuur sal vervaag, dat daar in die huidige kulturele realiteit 'n soort kultus van persoonlikheid, van "celebrity" heers wat die kunswerk oorheers en wat op sigself van korte lewensduur is. Die boek wil hierdie kultuur ondermyn deur die fiktiewe afsterwe van die skrywer en die karaktermoord op laasgenoemde. Kyk, sê die boek, die stories van hierdie ander karakters, hierdie fiksie, is belangriker as my eie. Indien nodig, word die stories dan verpak in die omhulsel van memoir, as dít dan is wat nodig is om die leser se aandag te herlei na 'n fokus op die fiksie eerder as die skrywer se persoon. 'n Laaste poging, kan mens dit dalk noem, om die lesers op te voed, om te demonstreer dat die belang in die teks lê, dat fiksie alles sê, dat die skrywer se persona nie belangrik is nie. Wanneer Sophie deur Mnr Vincent gevra word oor Coetzee se politiek, sê sy: "You can best get that from his books." (229) Laasgenoemde stelling geld eintlik alles wat Mnr Vincent oor Coetzee wil weet. Sy hele projek, wil *Summertime* dalk te kenne gee, is misplaas. Maar helaas, dit is ook deur sy projek dat die ander verhale wat eindelijk die kern van die boek vergestalt, opgediep word. Dit is hierdie verhale wat Mr Vincent se projek dalk laat ontspoor.

In Mr Vincent se onderhoud met Martin, 'n voormalige kollega van John, word 'n paar opmerkings gemaak oor John se akademiese belangstellings en vermoëns. (203-218) 'n Mens vind byvoorbeeld uit dat hy, aldus Martin, 'n redelike oppervlakkige kennis gehad het van 'n groot verskeidenheid sake en dat sy neiging tot geheimsinnigheid van hom 'n terughoudende dosent gemaak het. Ook verneem 'n mens dat hy nietemin 'n voorliefde gehad het vir ruie, ryk poësie: Neruda, Whitman, Stevens – 'n kind van die sestigs. Hy voeg by dat John gehou het van sekuriteit, van 'n maandelikse salaristjek. Ook, voeg Martin by: As hy nie soveel van sy lewe spandeer het aan die korrigering van studente se grammatika enaan die bywoning van vervelige vergaderings nie, sou hy dalk meer – en beter – geskryf het. Hierdie opmerkings, hoewel in verband met Coetzee se akademiese benaderings en styl, suggereer wel iets oor sy kreatiwiteit. Die neem van risiko's in John se lewe, vind 'n mens uit, was beperk tot sy skryfwerk en die intellektuele domein. Ook vind mens in die beskrywing van sy persoonlikheid hier 'n glimp van die aard van sy skryfwerk: die terughoudendheid, enersyds, en die heftige emosie wat daaragter lê en oorgedra word ten spyte van die terughoudendheid.

Sophie, in haar onderhoud, gee enkele aanduidinge (vanuit haar perspektief, uiteraard) oor Coetzee se politiek en skrywerskap. Sy sê “he was not political at all” en “didn't like political writers, writers who espoused a political programme” (228). Hierdie siening, en die komplekse indirekte maniere waarop die mens en skrywer Coetzee in sy fiksie-tekste te werk gaan met die temas van politiek en die etiese, is nie nuus vir die kenner van Coetzee se werke nie. Sophie word ook vrae gevra oor *In the Heart of the Country*, wat geskryf is tydens haar verbintenis met John. Sy word onder andere gepols oor die feit dat sy haarself nie in die boek kon vind nie, dat John se kreatiewe- of verbeeldingswêreld haar so radikaal uitgesluit het. Sy wil nie veel hieroor sê nie, maar wat op die voorgrond geplaas word hier, is die moontlikheid van afgeslotenheid van die kreatiewe- en verbeeldingswêreld van die alledaagse leefwêreld, die moontlikheid van absolute alteriteit van die interne wêreld van die skeppende individu. Die interessantste aspek van Sophie se kommentaar op en oordeel oor Coetzee se werke, is die aanhaling hierbo onder 3.1, wat reeds bespreek is.

In die *Pretoria News* van 11 Oktober 2011 'n berig oor die opname van al J. M. Coetzee se dokumente in die University of Texas se Harry Ransom Center Humanities Library. Dit sluit in sy aantekeninge, sy opeenvolgende konsepweergawes van roman-manuskripte en briewe aan agente en uitgewers. Die verskillende konsepte van manuskripte verskaf volgens die berig uitsonderlike insig in Coetzee se werkswyses en die ontwikkeling van verhaal en karakters. Ongetwyfeld sal hierdie dokumente vir die navorser insigte in die werking van Coetzee se kreatiwiteit bied waarvan die komplekse (pseudo-)outobiografiese werke alleen maar tergende glimpe uithou.

Daarby het J. C. Kannemeyer, oor die periode van drie jaar wat sy dood in Desember 2011 voorafgegaan het, 'n biografie oor Coetzee voltooi, met laasgenoemde se samewerking. Genoemde biografie sal in ongeveer April of Mei 2012 verskyn en 'n groot hoeveelheid inligting openbaar maak oor die verloop van Coetzee se lewe.⁷

⁷ Inligting verskaf op Dinsdag 17 Januarie 2012, deur Michiel Heyns, vertaler van genoemde biografie vanuit Afrikaans in Engels, in 'n gesprek met die skrywer van hierdie opstel.

3.2.2 *Ander laat werke*

Daar word nou op oorsigtelike wyse gekyk na die uitbeelding van kreatiwiteit en omringende aspekte in *Elizabeth Costello*, die stuk “He and His Man” (voorlesing deur Coetzee by ontvangs van die Nobelprys), *Slow Man* en *Diary of a Bad Year*.

3.2.2.1 *Elizabeth Costello en “He and His Man”*

Vanaf 1996 lees J. M. Coetzee by verskeie publieke geleenthede tekste voor wat behels die gee van ‘n lesing deur ene Elizabeth Costello, ‘n bejaarde Australiese romanskrywer. In 1996 doen hy dit byvoorbeeld die eerste maal wanneer hy uitgenooi word om ‘n lesing by Bennington College te gee in die VSA. (Hy lees naamlik die les “What is Realism?” voor.) In 1997 lewer hy twee Tanner-lesings oor menslike waardes by Princeton Universiteit wat, binne die raamwerk van fiksie, Elizabeth Costello se lesings oor die etiek van die manier waarop mense diere behandel, voorhou. Laasgenoemde lesings word in 1999 gepubliseer as *The Lives of Animals*, tesame met ‘n reeks reaksies op die lesings deur akademici. In 2002 lewer Coetzee ‘n voorlesing by ‘n Nexus konferensie oor die onderwerp van “Boosheid” in Tilburg in Nederland. Weer is dit ‘n lesing deur Elizabeth Costello wat deur Coetzee voorgelees word in die konteks van Costello se fiktiewe deelname aan ‘n konferensie oor boosheid in Nederland. Sy praat veral oor Paul West se roman *The Very Rich Hours of Count von Stauffenberg*. Om feit en fiksie verder te verwar, is Costello onthuts om West aan te tref in haar gehoor by die lesing. Dit blyk egter dat feit en fiksie in laasgenoemde instansie divergeer – West het inderdaad nooit genoemde geleentheid bygewoon nie (Attridge 2004b: 195).

In *Elizabeth Costello* word *The Lives of Animals* weer vervat. Die ander “lesse” hierbo word ook ingesluit, en nog ‘n paar verdere lesse. Attridge (2004b: 198) wys daarop dat die argumente in Costello se lesse (en dit is eweseer lesse wat sy self leer as wat sy haar gehore leer) “arguings” genoem behoort te word. In teenstelling met die paradigmatische filosofiese argument wat

aanspraak maak op tydlose, ruimtelose, subjeklose waarheid, gaan dit hier naamlik oor uitings van individue in konkrete situasies. Binne die gebeurtenis wat die literêre werk daarstel, word intellektuele posisies uiteengesit en verdedig. Die leser se deelname word dus vereis, nie net in 'n abstrakte intellektuele oefening nie, maar in die menslike ervaring, en die menslike koste daarvan om oortuiging, vertwyfeling en vrese in die openbare arena te ontbloot.

Diamond (2003: 3) stel dit so:

[Costello] is a woman haunted by the horror of what we do to animals. We see her as wounded by this knowledge, this horror, and by the knowledge of how unhaunted others are. The wounds marks her and isolates her [...] So the life of this speaking and wounded and clothed animal is one of the "lives of the animals" that the story is about [...]

Lee (2003)⁸ sê:

The creature in the zoo is also the novelist herself, and part of the book's driving force is an impatience with the way famous writers are required to perform like rock-stars, or to provide confessions or state their beliefs.

In *Elizabeth Costello* word die literêre dus teenoor die filosofies-diskursiewe gestel. Die spesifiekhed van die opvoering deur karakters binne 'n ruimte en tyd van die kwessies wat normaalweg deur die filosofiese diskoers abstrak gemaak sou word, bring die krag en energie van fiksie na die filosofiese arena – of, anders gestel, trek die filosofiese in die ruimte van fiksie in en verleen daaraan 'n sekere konkreetheid.

In "Realism" dui Costello haar verlies aan geloof in representasie aan. 'n Mens dink onwillekeurig terug aan die naïewe jong John wat in die Britse biblioteek hierdie geloof verkry het. Sy wys op die grens van die las van herinnering wat mens op die nageslag, op volgende generasies, kan plaas en voorspel dat daar 'n tyd sal kom wanneer haar boeke vergeet sal word. Vergelyk hierteenoor John se

⁸ Internet-weergawe van resensie. Geen bladsynommer is beskikbaar nie.

gesprek met Julia (soos in herinnering geroep deur Julia) in *Summertime* oor sy doelwit van onsterflikheid, in 'n tyd toe die skrywer-karakter nog in so 'n moontlikheid geglo het. Costello se seun hou ook in die konteks van hierdie les 'n ander beeld van haar as skrywer voor. Hy vergelyk haar naamlik met 'n Indiese kindergod wat in 'n kruiswa rondgestoot word van dorpie na dorpie om geloof en verheerlik te word. Die blote feit dat Coetzee nog fiksie skryf, hoewel in vervormde en gehibridiseerde strukturele gedaante, ondermyn die gedagte dat Coetzee identifiseer met sodanige geloofsverlies. Die gelykstelling van Costello aan Coetzee word dus terselfdertyd ondergrawe.

“The Problem of Evil” is een van die interessantste “lesse”. Dit ondersoek naamlik die menslike koste, die potensiële skade aan die self, wat aangerig kan word deur die skeppende self se verbeeldingsreis in die ryk van boosheid in. As die skrywer/kunstenaar deur die gode aangeraak kan word, soos die kindergod in die kruiswa, kan hy ook deur die leeragtige vlerk van die duivel beroer word. 'n Mens dink hier onwillekeurig aan die verkragtingstoneel in *Disgrace. Master*, en veral die einde van daardie roman, werk natuurlik ook met die idee van die skrywer se epileptiese val in die duisternis van potensiële boosheid in. Waar 'n interpretasie-moontlikheid van daardie einde is dat die skrywer hom eenvoudig moet oopstel vir die val, net moet gaan waar dit lei, sonder oorweging van etiese of menslike oorwegings, suggereer Costello nou dat daar grense is aan die verbeeldingsreise wat die skrywer ongedeerd kan oorleef. Dit is dan Costello se beswaar teen West se roman dat die romansier die duiwelse detail wat hy beskryf self moes uitgedink het, want waar kom dit anders vandaan? Hy het dus nuwe boosheid in die lewe geroep, aldus Costello:

Could there really have been witnesses who went home that night and, before they forgot, before memory, to save itself, went blank, wrote down, in words that must have scorched the page, an account of what they had seen, down to the words the hangman spoke to the souls consigned to his hands, fumbling old men for the most part, stripped of their uniforms, toggled out for the final event in prison cast-offs, serge trousers caked with grime, pullovers full of moth-holes, no shoes, no belts, their false teeth and their glasses taken from them,

exhausted, shivering, hands in their pockets to hold up their pants, whimpering with fear, swallowing their tears, having to listen to this coarse creature, this butcher with last week's blood caked under his fingernails, taunt them, telling them what would happen when the rope snapped tight, how the shit would run down their spindly old-man's legs, how their limp old-man's penises would quiver one last time? (131)

Niks is egter, soos gewoonlik, eenvoudig wanneer dit by interpretasie van 'n Coetzee teks kom nie. In hierdie teks, waar dit juis gaan oor die aanbevole afwending van die blik wanneer dit deur die bese gekonfronteer word, word juis grusame detail opgeroep. Die ironie is ooglopend. Klaarblyklik doen die paragraaf presies dit waarteen Costello beswaar maak. Wood (2003:15) wys uit dat Coetzee nie noodwendig fiksie gebruik om te vermy om verantwoordelikheid vir sieninge of standpunte op eie skouers te neem, soos wat die beswaar van heelwat lesers en resensente gelui het, nie. Hierbo inkrimineer hy homself dan juis deur sy eie skryfwerk binne die raamwerk geformuleer deur Costello.

Die onsekerhede, twyfel en teenstrydighede inherent in die skrywer se selfopgelegde taak word dus in etlike van die lesse in *Elizabeth Costello* opgevoer, ook dié wat nie hier bespreek word nie. Ook in "He and his Man", die stuk voorgelees deur Coetzee by die geleentheid van die toekenning van die Nobelprys aan hom, word daar gespeel met die idee van die ommeswaai van die rolle van skrywer en karakter. Defoe die romansier word as't ware die fiktiewe skepping van Crusoe. Defoe rapporteer naamlik aan Crusoe. Die man word toenemend onafhanklik van die een wat veronderstel is om hom te skep. Die stuk eindig met 'n visioen waarin "he" en "his man" by mekaar verbygaan, sonder om te groet of mekaar se teenwoordigheid te erken, op skepe in 'n stormagtige see. Hulle word aleen maar verbind deur die soutsproei wat hul gelate uit dieselfde onmeetlike see bespat.

Idees rondom die relatiewe magsoosisies van (en 'n sekere graad van uitruilbaarheid tussen) skrywer en karakter is een wat by uitstek op die voorgrond tree in *Slow Man*, waarvan bespreking nou volg.

3.2.2.2 *Slow Man*

Slow Man was die eerste roman wat uit Coetzee se pen verskyn het nadat die Nobelprys aan hom toegeken is. Die ontvangs daarvan deur resensente was gemeng. Sien byvoorbeeld Hope (2005) se siening dat die roman “begins with a bang and ends with a whimper [...] There is something affecting about the writer who lets us watch him seeking to turn his fictions into flesh - and then lets us see why he fails. But the momentum of the book – always slow, like the man at its centre – is lost.”

Slow Man was inderdaad ‘n onverwagse, en vir ‘n beduidende aantal lesers, ‘n redelik onbevredigende werk. Die onverwagsheid is geleë in ‘n paar elemente, onder andere die feit dat Elizabeth Costello weer haar opwagting maak, by die hoofkarakter, Paul Rayment, haar intrek neem en in ‘n vreemde debat en magstryd met hom gewikkel raak oor hoe hy moet handel – inderdaad, oor hoe hy geskrýf moet word om hom ‘n interessante karakter te maak wat die narratief voortdryf. Die magstryd gaan oor hoe Rayment sy eie karakter en handeling wil rig teenoor hoe Costello hom wil skep. Verskillende werklikheidsvlakke word dus geskep en die problematiek van fiksie-skrýf, wat gewoonlik verhuul word onder die oppervlak van ‘n roman, word na die middelpunt van die narratief verskuif, wórd inderdaad grootliks self die vergestaltung van die narratief.

Wicomb (2010: 215 ev) sit uiteen hoe die verholde meganismes en probleme van die skryf van ‘n roman ‘n substituut word vir die narratief. Sy vergelyk hierdie benadering met die werkswyse van die beeldhouer Rachel Whiteread. Laasgenoemde is in Engeland bekend vir haar gegote werke wat die vorm aanneem van interieurs van geboue. Dit wil sê, wat die kyker sien, is die interne ruimte wat deur vaste vorm vervang word, afwesigheid wat solied en sigbaar gemaak word. Wicomb (2010:18) wys op die motiewe van substitusie en ommekering in *Slow Man*. Mimese word versteur deur verskeie substitusies: Costello, ‘n skrywer-karakter, moet instaan vir ‘n skrywer wat die diëgetiese probleme van die storie moet oplos asof dit gebeur in die werklike wêreld is. Daar is selfs ‘n sterk fonetiese en visuele verwantskap (en vervangende verhouding) tussen die name van Coetzee en Costello. Daar is die vervanging, deur die karakter Marijana se seun Drago, van die Fauchery foto’s

met digitaal gemanipuleerde weergawes. Dan is daar die potensiële substitusie van Paul se been van bloed en vlees met 'n kunsbeen. Die kunsbeen, wat Paul weier om te gebruik, word 'n afwesigheid wat die afwesigheid van die ware verlore been vervang. Daar is ook die poging tot vervanging, deur Costello, van Marijana met Marianna, die blinde vrou.

Daar is ook die beeld van Marianna wat haar rok verkeerd-om dra, met die etiket na buite. Wicomb (2010:218) interpreteer dit as volg:

This I consider as emblem for *Slow Man* which, staging the writer's problem of how to proceed with a story and with a character who necessarily arrives inchoate, turns itself inside out, leaving its scaffolding intact and laying bare its own uncertain procedures, its own construction.

In elk van die klein handvol kritiese opstelle wat tot dusver geskryf is oor *Slow Man*, word verwys na die manier waarop die roman eksplisiet na die skryfproses verwys en 'n veelheid van werkliheidsvlakke skep. Vanaf die begin, wanneer Paul bykom na sy ongeluk, word sy bewussyn geassosieer met 'n skryfpoging:

a letter at a time, *clack, clack, clack*, a message is being typed on a rose-pink screen that trembles like water each time he blinks ... E-R-T-Y, say the letters, the F-R-I-V-O-L, then a trembling, then E, then Q-W-E-R-T-Y, on and on. (3)

Q-W-E-R-T-Y verwys natuurlik na die eerste letters van 'n toetsbord. Daar is sprake van 'n begin, die rou materiaal van skryf, dít waaruit betekenis geskep word. Paul se bewussyn, sy karakter, word in die lewe geroep deur 'n skryfaksie. Wanneer Costello haar opwagting maak, blyk dit dat die karakter nie net homself skryf nie, maar dat hy gelyktydig geskryf word. Wicomb noem Rachel Whiteread, maar mens dink terselfdertyd aan ander voorstellinge uit die visuele kuns: Escher se skets van hande wat mekaar teken of Magritte se skildery "Om die onmoontlike te probeer" waarin die skilder besig is om aan 'n naakte vrouefiguur voor hom te skilder wat drie-dimensioneel tot lewe geroep word,

maar onvoltooid is. Die eietydse Belgiese kunstenaar Michael Borremans het ook, in navolging van 'n Magritte skildery van 'n man wat in die spieël kyk en homself van agter sien (nes die kyker), 'n werk geskilder waarin 'n skilder besig is om homself te skilder, maar van agter, in die identiese posisie en met dieselfde uitrusting aan as hyself.

In Ted Hughes se vers "The Thought Fox" word die idee geïllustreer dat die outeur sodanige eenwording kan ervaar met sy skepping, en die skryfhandeling so volkome kan wees, dat die teks en werklikheid verklaar word as een; werklikheid en representasie smelt ineen: die jakkals "enters the dark hole of the head" en "the page is printed" (Hughes 1957: 1323). In Coetzee se voorstelling, daarenteen, is die karakter nog onvoltooid, selfs al word hy reeds geskryf. Hy is terselfdertyd werklik én onvoltooid. Hy moet nog getransformeer word tot 'n karakter wie se handeling die storie kan voortdryf, 'n waardige held. (Sien weer die komplekse proses aan die einde van *Master* waardeur Dostojewski se karakter vorm begin aanneem. Aanvanklik is hy 'n stokmannetjie, foute met sy proporsies moet nog reggestel word. Dostojewski verwag dat hy gaan opspring, die pen self gaan opneem en homself gaan begin skryf.) In sekere opsigte herinner Paul aan die haas gewiglose Michael K, wat alle strukture van beheer – insluitende die welmenende kampdokter – ontsnap. Paul weerstaan Costello se pogings om hom in 'n rigting te dryf, hom te ontwikkel en voltooi op 'n manier wat hom, in sy passiewe en weierende toestand, nie aanstaan nie. "This is your story", sê Costello vir Paul, "The moment you decide to take charge, I will fade away." (132) Maar omdat hy 'n ongehoorsame karakter is wat – met die uitsondering van enkele traie probeerslae om aan Costello se eise gehoor te gee – op 'n soort outonomie aanspraak maak, bly sy op die toneel, wil sy aan die einde permanent by hom intrek en die ongemaklike verhouding permanent maak.

In 'n poging om die veelvuldigheid van werklikheids- en vertelvlakke in *Slow Man* te probeer vasvang, vermy Dancygier (2010:231 e.v.) tradisionele literêr-teoretiese begrippe van konkrete / eksterne outeur of eksterne en interne verteller. Sy bespreek die aaneenbinding van die verskillende vlakke van narratief in *Slow Man* aan die hand van begrippe bekend aan die kognitiewe

wetenskappe, veral die koppeling van kognitiewe ruimtes in menslike begripsprosesse. Sy wys op die vermenging van die werklikheid- en fiksieruimtes en die karakter- en skrywerspersonas. Paul Rayment, wat 'n bestaan het voorafgaande aan die gebeure in die roman, maar wie se geskiedenis onbekend is aan Costello, wil hê sy storie, sy identiteit, moet in een ruimte bly – die ruimte van sy lewensverhaal. Hy wil nie “in ‘n boek gesit word” as karakter nie; hy reken klaarblyklik dit verminder hom, maak hom minder as volkome menslik. Daar word van die leser verwag om die twee ruimtes te vermeng.

Danzygier (2010: 236) wys verder uit dat die idee om iemand “in ‘n boek te sit” soos dit gewoonlik verstaan word, dit wil sê ‘n karakter te skoei op iemand in die werklike lewenswêreld, alreeds die soort kognitiewe vermenging vergestalt wat mens aantref in *Elizabeth Costello* en *Slow Man* (hoewel op konseptueel eenvoudiger vlak). ‘n Identiteit word geskep vir ‘n karakter wat ‘n vermenging behels van die eienskappe van ‘n ware persoon en ‘n verbeelde persoon. Sy wys uit dat die vermoë, in fiksie, om iets openbarend te sê oor ‘n werklikheid, dikwels juis geskep word deurdad elemente van daardie werklikheid daaruit geneem word en in fiksie ingevoeg word. Op hierdie manier word ‘n soort werklikheids- en fiksiemengsel geskep wat as relevant geïnterpreteer word vir beide hierdie “input spaces” (Danzygier 2010: 236). Die komplisering van die mengsel in *Slow Man*, aldus Danzygier,

disperses the contribution to the narrative and responsibility for it across all the spaces, from the actual author, through the inner-space writer (Costello), to the lowest level writer (Paul). As all blends, this blend seeks to construct an innovative and imaginative understanding of the narrative, but it also informs all the participant spaces. Among others, by attributing various partial narrative roles to the subjectivities profiled in different spaces and linked only in the blend, it highlights correlations which could otherwise not be acknowledged – like the character’s role in creating the story or the writer’s limited contribution. (250)

Die skrywer is dus nie dood, soos die postmoderne teorie dit sou wou hê nie, maar sy rol is wel verminder – gedemokratiseer – tot ‘n skeppende instansie te midde van ander bydraende skeppende instansies. Die idee van die outeur as swak, weerloos en verdeeld, per Hayes se interpretasie van die einde van *Master* waarna verwys is in Hoofstuk 2 hierbo, word bevestig.

Soos mens reeds in *Boyhood* en elders gesien het, word die skryfhandeling in *Slow Man* eweneens voorgestel as ‘n las, ‘n verantwoordelikheid wat selfs ‘n tirannieke mag uitoefen oor die skrywer. Costello dink aan haarself as “an old woman who scribbles away, page after page [...] damned if she knows why. If here is a presiding spirit [...] then it is me he stands over, with his lash” (233). Die outoriteit van die skrywer, dui Wicomb (2010: 228) aan, word inderdaad verminder: dit is ‘n karakter met sy oorsprong in die werklike wêreld, wat momentum moet kry en meewerk om die diëgese van fiksie te produseer. Indien die karakter nie saamwerk nie, is diëgese nie moontlik nie en is die narratiewe momentum verlore. Die ironie van hierdie boek is natuurlik dat dit juis die skrywer se onvermoë om die karakter sover te kry om die verhaal te kataliseer is wat “perform” word, en dat daar eindelik wel ‘n roman tot stand kom, maar een wat geskoei is op die afwesigheid van diëgese, wat trouens die demonstrasie van die afwesigheid daarvan op sigself as die narratief opstel.

Soos in *Elizabeth Costello*, het mens dalk te doen met ‘n skrywer wat wars geword het van die arbeid wat vereis word om ‘n volledig-gerealiseerde realistiese roman te skryf. Wat geskryf word, is ‘n komplekse – selfs koddige – verslag van die problematiek wat verhoed dat die roman gerealiseer word. Soos Beckett se werk, gaan hierdie boek juis oor hindernisse, oor dít wat ‘n mens daarvan verhoed om te skryf.

3.2.2.3 *Diary of a Bad Year*

In *Diary of a Bad Year* (hierna “*Diary*”) kom mens weer ‘n romansier teë as hoofkarakter. Sy voorletters is J.C. en sy voornaam “John”. Attridge (2010: 38) wys op die ooreenkomste en verskille

tussen die karakter en die mens en skrywer Coetzee. J.C. het naamlik ook van Suid-Afrika na Australië verhuis, hy was universiteitsprofessor en het fiksie sowel as kritiese werk geskryf. Hy is onder andere die skrywer van *Waiting for the Barbarians*. Hy is egter in 1934 gebore, anders as die mens Coetzee wat in 1940 gebore is. Hy woon alleen in Sydney en nie, soos die ware Coetzee, saam met 'n vriendin in Adelaide nie. Hy is werksaam aan 'n reeks meningstukke vir 'n Duitse versameling getiteld *Strong Opinions* eerder as 'n ongewone werk wat fiksie en menings vermeng getiteld *Diary of a Bad Year*. Soos hierbo bespreek, is die fyner besonderhede van ooreenkomste of verskille met die mens en skrywer Coetzee van minder belang. Dit is genoeg om te weet dat hy 'n weergawe van homself inskryf as karakter – of skrywer-karakter – op verskillende werklikheidsvlakke.

Danzygier (2010: 237) wys daarop dat idees rondom “putting someone in a book” ook in *Diary* te berde gebring word. Senõr C. se tikster, Anya, wil nie op hierdie manier gebruik word nie, en word ook deur haar minnaar Alan aangehits om haar hierteen te verset. Laasgenoemde wys naamlik aan haar uit dat haar identiteit aan haar uitsluitlik behoort, dat dit die belangrikste besitting is wat sy het en geregtig daarop is om dit te beskerm. Weer vind mens die onoplosbare probleem: Beide Alan en Anya is immers bloot aan die leser bekend as karakters in *Diary*. Die enigste identiteit wat hulle kan hê, is dit wat deur die teks geskep word. Daar word egter gesuggereer, soos die geval is met Paul in *Slow Man*, dat hulle 'n bestaan buite die fiksie sou hê, dat die teks 'n soort eties verdagte inbreuk op hul self-gekonstrueerde of vooraf-bestaande identiteit sou maak deurdat die skrywer hul tekstueel wil (her)vorm ooreenkomstig sy visie. Om die verwarring te vererger, “sit” Coetzee homself (of 'n weergawe van homself) immers in hierdie boek, soos in al die laat werke, maar is skynbaar onbesorg daaroor dat sy identiteit sodoende in gevaar geplaas word.

Min van *Diary* handel oor J.C. as romansier. Dit bring wel weer kwessies rondom die reuse hoeveelheid arbeid betrokke by die skryf van 'n roman (eerder as die plesiere of belonings daarvan) na vore:

To write a novel you have to be like Atlas, holding up a whole world on your shoulders and supporting it there for months and years while its affairs work themselves out. It is too much for me as I am today. (54)

Sien ook:

I read the work of other writers, read the passages of dense description they have with care and labour composed with the purpose of evoking spectacles before the inner eye, and my heart sinks. (192)

Attridge (2010: 38) wys uit dat 'n meer positiewe siening oor skrywerskap in twee van die meningstukke gebied word. In "On the writing life" haal hy Gabriel Garcia Márquez aan oor hoe skrywer en tema mekaar aanvuur: "You spur the theme on and the theme spurs you on too" (192). In "On the mother tongue" daag hy weer die gedagte uit dat 'n skrywer na woorde sou soek totdat dit sê wat hy wou sê. Inteendeel: "I fiddle with a sentence until the words on the page 'sound' or 'are' right, and then stop fiddling and say to myself: 'That must be what you wanted to say'" (196). Weer is daar die gedagte van outomatisme, van die woorde wat geboorte skenk aan ander woorde en patrone vorm. Die proses van skep is beide aktief en passief, 'n kwessie van die self oopstel en wag, maar dit behels ook arbeid, vormgewing en bewustelike voortstuwing. Soos Costello moes uitvind in *Slow Man*, kan die aktiewe nie sonder die passiewe nie. Sy kan die karakter druk soveel as wat sy wil, maar as die inspirasie nie opdaag in die vorm van 'n *arrivant* nie, bly die arbeid onvoltooid, en die produk van die arbeid word nie vervul met 'n gees van ware alteriteit (of goddelikheid) nie.

Danzygier (2010: 250-251) verwys na die meningstuk in *Diary* wat 'n posisie artikuleer rakende outeurskap en skrywerlike outoriteit. In hierdie stuk verwerp J.C. die postmoderne idee van skrywerskap as retoriese effek. Hy verwys na die belang van Tolstoy se skrywerskap in laasgenoemde se lewe, en skryf die krag en gesag van Tolstoy se skrywerstem toe aan morele gesag en vermoëns

om 'n storie te vertel wat retoriese truuks verbygaan. Danzygier (2010: 251) som die implikasies van die vermenging van karakter en skrywer sowel as werklikheid en fiksie in *Elizabeth Costello*, *Slow Man* en *Diary* treffend as volg op:

By making fiction part of life and life a part of fiction, these books redefine the role of literature in our lives. It is not an independent domain, subordinate to life as such. It is, instead, its constitutive, indispensable component. The reader, though not present in any particular story, is 'living' her own story, and should make it worth a tale. Readers are all characters by virtue of being human, but they are also writers. Actual writers have a greater role to play. They make choices, they listen to different characters, they choose the words. They are 'like Atlas' [...] Authorship seen in this way is not the total power over the characters' lives – it is having the authority to speak in their stead.

Die kreatiewe rol van die skrywer en sy karakters, en van elke mens in hul eie lewe, sowel as relatief tot die fiksie wat hul lees, asook die rol van fiksie in mense se lewens, is, aldus Danzygier, die kern van hierdie laat werke. Dit poneer 'n genuanseerde en relatief beskeie posisie vir die skrywer, wat elke leser bystaan in die oopstelling vir die gedagte van hul eie lewe as verhaal en hul aanmoedig om dit 'n verhaal waardig te maak.

So probeer Elizabeth Costello in *Slow Man* vir Paul aanhits, probeer sy aan hom verduidelik wat sy rol en doel is:

So that someone, somewhere may put you in a book. Someone, anyone – not just me. So that you may be worth putting in a book [...] become major, Paul. Live like a hero. That is what the classics teach us. Be a main character. Otherwise what is life for? (229)

Slot

In die eerste hoofstuk is uitgewys, in abstrakte terme en grootliks aan die hand van Attridge (dalk Coetzee se subtielse kritiese leser) se werk, watter meganismes van kreatiwiteit geïllustreer word in Coetzee se romans. Een manier om literêre skepping te beskryf, is deur te sê dat taal op so 'n manier hanteer word dat die ander (andersheid, alteriteit) toegelaat word om 'n impak te maak op die bestaande konfigurasie van 'n individu se gedagte-wêreld. Dit behels die (tydelike) inbreuk en akkommodasie van die ander binne die individu se idiokultuur, en behels 'n absolute ingreep op laasgenoemde. Dit vereis 'n oopstelling vir die onbekende, die neem van risiko's, 'n verantwoordelikheid teenoor die toekoms, teenoor iets wat nog tot stand moet kom. Dit omvat 'n aktiewe sowel as passiewe element. 'n Mens vind uit wat jy wil skryf deur te skryf – die kreatiewe daad vereis 'n mate van verlies aan intellektuele beheer. Om die oomblik van kreatiewe epifanie te bereik, die ander te kan akkommodeer met perfekte gasvryheid, kan egter ook 'n stadige, moeisame proses behels. Dit kan voetjie-vir-voetjie geskied, langs 'n roete vol vals beginne en afdraaipadjes.

In die tweede hoofstuk is *Master* en die komplekse, dikwels haas onbeskryflike, insigte in die kreatiewe proses wat in daardie werk opgevoer word, in besonderhede ontleed. Daar is gewys hoe die proses van oopstelling vir die aankoms van ander in die Beckettiaanse gedaante van die *arrivant* 'n onvoorspelbare een kan wees, hoe die soeke na die dooie / verlore kind, die erotiese (en die eroties-transgressiewe), die hoofkarakter se epilepsie, die energieë van die polities-rewolutionêre en die spanning en konflik tussen die generasies en tussen politiek en etiek binne die narratief van hierdie boek inspeel op die proses van voorbereiding op die skeppingsdaad. Daar is gewys op die spanning tussen die oorgawe aan die roekeloosheid van die kreatiewe val, sonder enige oorweging van menslike of etiese oorweginge, aan die een kant, en die moontlikheid van behoud, selfs gedurende die (derhalwe onderbroke) val, van die etiese (of politieke) bewustheid aan die ander kant. Daar is gekyk na die potensieel opponerende sieninge binne die feministiese kultuurteorie teenoor die literêr-kritiese skryfwerk rakende die implikasies van die einde van *Master*. Spesifiek is

daar oorweging geskenk daaraan of dit 'n oorwinning uitbeeld vir die vryheid van, en oorgawe aan, die kreatiewe val wat geen beperkinge of etiese eise stel (behalwe die absoluteheid van oorgawe aan die val) nie en of dit, in die alternatief, 'n politieke delegitimiserings van so 'n radikale oopstelling vir die ander, asook die moontlike uitkomst van so 'n riskante oopstelling, suggereer.

In die derde hoofstuk is daar gekyk na die algemene idees rondom die aard van laat styl, veral aan die hand van Edward Said se werk. Coetzee se laat werke, wat deurgaans kreatief-produktiewe (inderdaad skrywende) karakters uitbeeld, is spesifiek binne hierdie raamwerk geplaas en teen hierdie agtergrond bespreek. Daar is veral op die ontwrigting van genre gefokus. Daar is oorsigtelik gekyk na die gefiksionaliseerde outobiografiese werke en die fragmentariese insigte wat daaruit verkry kan word rakende die skryfproses. Die onvermydelike impak van die genre-oorskryding en –hibridisering op die interpretasie van hierdie insigte is uitgewys. Daar is op soortgelyke wyse oorsigtelik gekyk na die ander drie werke van gehibridiseerde fiksie wat deel uitmaak van die korpus van laat werke en die dikwels verrassende insigte in die kreatiewe prosesse van die alter ego's van die mens en skrywer Coetzee wat daarin uitgebeeld word. Nogmaals is die wyse van vervorming van genre telkens van belang wanneer dit by die interpretasie kom van die idees rondom kreatiwiteit wat opgevoer of geponeer word in daardie werke. Soms ondermyn die vorm selfs die inhoud van wat oënskynlik gesê word, of dan die norme en grense wat op die oog af pedanties opgestel word vir die grense van kreatiewe produksie.

In die bespreking van *Master* is daar in besonderhede aandag geskenk aan hoe die gemis aan, die soeke na en die voortgaande afwesigheid van die gestorwe seun saamhang met die gedrewe (dog oënskynlik rigtinglose) projek om teelaarde te skep vir die kreatiewe. Wanneer etlike van Coetzee se karakters in oënskynlik geneem word, blyk dit dat kreatiwiteit dikwels saamhang met 'n gemis – 'n afwesigheid of ontneming van iets. 'n Mens kan dit dalk 'die voorwaarde van deprivasie' noem. Só kan Michael K se gebrek aan voedsel, tuiste of emosionele koestering van enige aard in die lig van ontneming gesien word. Dit is eers aan die einde van die boek, ná al sy ontbering, haweloosheid,

marginalisering en uitsluiting, wat Michael K 'n minimale soort tuiskoms beleef en 'n lappie pampoene kan plant en natlei. Uit sy ontberinge vloei die vermoë om op 'n klein manier lewe te skep. Dit is weliswaar nie literêre skepping waartoe hy beweeg word nie. Michael K se wedervaringe kan nietemin gelees word om in te staan vir die voorbereiding op die kreatiewe oomblik, wat weer verteenwoordig word deur die aanlê van die pampoentuin. Die swerwende Michael K, wat later aandoen soos 'n blote asemteugie, iets wat wasemagtig – ontliggaamd, amper uitgedoof – oor die landskap beweeg, kan dalk gelees word as metafoor vir die immer ongedetermineerde posisie van die skrywer en die moeite waarmee die skrywer sy roete deur 'n komplekse geografiese, psigiese en politiek-sosiale landskap moet vind om by 'n suiwer skeppingsdaad uit te kom. En altyd reis ontneming met hom saam; deurgaans bly 'n toenemend ekstreme vorm van ontbering die voorvereiste vir die skeppingsdaad. Die skrywer moet eers op die rand van algehele dissolusie wees voor die kragtigste vorm van kreatiewe energie kom aanmeld.

Die proses van ontneming – inderdaad, bykans uitwissing – waardeur Michael K moet gaan voordat hy kan begin pampoene plant, word in sekere opsigte geëggo deur die proses van isolasie en histerie wat Magda in *Dusklands* moet deurgaans. Eindelik kan sy die landskap binnevaar, kan die visioene 'n aanvang neem. Maar eers nadat sy die traumas met haar vader en die bediendes oorleef het. Mrs Curren in *Age of Iron* word deur die fisieke aftakeling wat haar terminale kanker meebring, daartoe gedryf om die briewe wat die roman vergestalt aan haar dogter te skryf. In *Disgrace* verloor Professor Lurie alles – sy sosiale aansien, sy bron van inkomste, sy toegang tot die erotiese energie wat hy van Melanie en 'n prostituut kon verkry. Sy huis in Kaapstad word geplunder, hy word aangeval en fisiek verinneweer, sy dogter word verkrag. Hy moet toesien hoe sy dogter 'n bywoner van Petrus word op die stuk grond wat sy besit, hoe sy toenemend uitgelewer is aan laasgenoemde vir haar heil. Dit is eers ná hierdie perverse reeks ontnemings wat Lurie in die honde-sentrum se saai agterwerfie, agter doringdraad, kan sit en sy opera oor Byron komponeer met 'n banjo in die hand. Aan die einde van die roman gee Lurie op vrywillige wyse die hond waaraan hy geheg geraak het op sodat hy om die lewe gebring kan word. Waarom, mag die leser vra, laat hy toe dat die hond

doodgemaak en verbrand word? Daar is immers geen element in die plot wat hom daartoe dwing nie. Sien Heyns (2002: 57 e.v.), wat 'n ontleding doen van die manier waarop perversiteit as plot-strukturerende meganisme funksioneer in *Disgrace*. In hierdie essay word geargumenteer dat dit in Coetzee se romans dikwels oor die volgehoue weerstand teen heelheid gaan; die self moet voortdurend 'n ander gemaak word deurdat die deprivasie in stand gehou word. Deprivasie, of die vertroetelde wond, is die bron van kreatiwiteit. As die wond heel, sal dit onnodig word om op voortdurend innoverende wyses daarna om te sien.

In *Slow Man* is die ontneming – die wond – duideliker as ooit. Daar is 'n val reg aan die begin wat die verhaalverloop kataliseer. Die verwonding wat daarop volg, naamlik die verlies van 'n ledemaat, vorm een van die kernaspekte van die narratief. 'n Kunsledemaat word aan Paul beskikbaar gemaak, maar hy verseg om dit te gebruik. Weer moet die afwesigheid in stand gehou word. Paul is 'n skeppende karakter – 'n fotograaf – maar dit is nie soseer dat Paul se gebrek spesifiek nodig is om sy eie kreatiwiteit aan te vuur nie. Die verlies van 'n been is wel die katalisator vir die storie en in daardie opsig nodig vir die kreatiewe proses om te begin en voort te duur. Die idée van die val word konstant geaktiveer deur die afwesige been; die afwesigheid herinner aan die eindeloos regresserende val wat van die skrywer vereis word. Die konflik en handeling word voortgedryf deur die gebrek aan 'n ledemaat. Hierdie verlies verskaf onder andere 'n meganisme om Drago en sy moeder in die verhaal in te bring. Die omskepte fiets wat Drago eendelik bou, word aangebied as 'n alternatiewe soort protese. Die verwoeste fiets, wat geassosieer word met die val, is omvorm tot iets heeltemal nuuts. Die leser weet egter Paul sal dít ook weier. Die empatie en arbeid van 'n ander kan nie die lakune vul nie. Daar kan nie kreatiwiteit – of in hierdie geval 'n storie – wees sonder die gebrek nie.

Op verskeie maniere is daar dus reeds in die pre-*Disgrace* werke op gefokusde (ofskoon meer indirekte) wyse omgegaan met kreatiwiteit en die voorwaardes daarvoor – dit wil sê, dít wat kreatiwiteit kataliseer en aanvuur. Verlies en verwonding (ook die halstarrige instandhouding deur

karakters van die posisie van verlies en verwonding) is dikwels aan die kern daarvan. Wat eendelik dalk die sterkste blyk uit Coetzee se laat werke – ironies in die lig van die bykans obsessiewe fokus op (skrywerlike) kreatiwiteit – is ‘n skrywer wat wegbeur van fiksie. Waarheen presies, is onseker. Daar is ‘n preokkupasie in die mees onlangse tekste met buite-tekstuele werklikheid, en die positionering van karakters ten opsigte van die skrywer en die werklike leefwêreld. Dit is juis, wil hierdie opstel argumenteer, in hul kompromislose verantwoordelikeheidsin teenoor die ander in die vorm van ‘n voortdurend selfvernuwende projek, selfs in die aanskyn van die ouderdom en naderende dood van die skrywer, waar die krag van die laat werke lê. Daar is ‘n finale weiering om terug te deins, en ‘n gewilligheid om selfs nou, aan die einde van ‘n loopbaan, nuwe risiko’s te neem en te faal. Om, sonder ‘n blik na onder, te val.

Bronnelys

Anker, W.

2006 “Bewaarder van die Stilte: Gedagtes oor J. M. Coetzee se etiek van skryf”. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 22(3/4): 113-137.

Anoniem

2011 “J. M. Coetzee’s notes held up by Ransom”. SAPA-AP Berig in die *Pretoria News* van 11 Oktober 2011.

Attridge, D.

2004a *The Singularity of Literature*. Oxford & New York: Routledge.

2004b *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: The University of Chicago Press.

2010 “Coetzee’s Artists; Coetzee’s Art”. In Bradshaw en Neill, *J.M. Coetzee’s Austerities* (25-42).

Bakhtin, M. M.

1984 *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Vertaling deur C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bradshaw, G. en Neill, M. (reds.)

2010 *J.M. Coetzee’s Austerities*. Burlington, Virginia: Ashgate.

Clark, K. en Holquist, M.

1984 *Michael Bakhtin*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University.

Coetzee, J. M.

1974 *Dusklands*. Johannesburg: Ravan Press.

1977 *In the Heart of the Country*. Londen: Secker and Warburg.

1983 *The Life and Times of Michael K*. Londen: Secker and Warburg.

1986 *Foe*. Londen: Secker and Warburg.

1990 *Age of Iron*. Londen: Secker and Warburg.

1992 *Doubling the Point: J. M. Coetzee, Essays and Interviews*. Red. D. Atwell. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

“Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky”. In J. M. Coetzee, *Doubling the Point* (251-93).

“Remembering Texas”. In J.M Coetzee, *Doubling The Point* (50-54).

1994 *The Master of Petersburg*. London: Secker and Warburg.

1996 *Giving Offence: Essays on Censorship*. Chicago: University of Chicago Press.

“The Harms of Pornography” in J. M. Coetzee, *Giving Offence* (73-102)

1997 *Boyhood: Scenes from Provincial Life*. New York: Viking.

1999 *The Lives of Animals*. Saam met M. Garber, P. Singer, W. Doninger en B. Smuts. Red. A. Gutmann. Princeton: Princeton University Press.

Disgrace. London: Secker and Warburg.

- 2002 *Youth*. Londen: Random House.
- 2003 “Awakening”, resensie van *The Pick-up* deur Nadine Gordimer. *The New York Review of Books*, Oktober 2003. Gevind by:
<http://www.nybooks.com/articles/archives/2003/oct/23/awakening/?page=1>
Elizabeth Costello: Eight Lessons. Londen: Secker and Warburg.
“He and His Man”. The 2003 Nobel Lecture in Literature. Gevind by:
<http://www.nobel.se/literature/laureates/2003/coetzee-lecture-e.html>
- 2004 “As a Woman Grows Older.” *New York Review of Books*, 15 Januarie 2004, 11-14.
- 2005 *Slow Man*. Londen: Secker and Warburg.
- 2007 *Diary of a Bad Year*. Londen: Harvill Secker.
- 2009 *Summertime*. Londen: Harvill Secker.
- Cronin, A.
- 1997 *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York: Harper Collins.
- Danzygier, B.
- 2010 “Close Encounters: The Author and the Character in *Elizabeth Costello*, *Slow Man* and *Diary of a Bad Year*. In Bradshaw en Neill, J.M. *Coetzee’s Austerities* (231-252).
- Derrida, J.
- 1992 *Acts of Literature*. Geredigeer deur Derek Attridge. New York: Routledge.
- 1994 *Specters of Marx: The State of Debt, the work of Mourning, and the New International*. Vertaling deur P. Kamuf. New York: Routledge.

Derrida, J. en Dufourmantelle, A.

2000 *Of Hospitality*. Vertaling deur R. Bowlby. Stanford: Stanford University Press.

Diamond, C.

2003 "The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy". *Partial Answers* 1(2): 1-26.

Hayes, P.

2010 *J. M. Coetzee and the Novel: Writing and Politics after Beckett*. Oxford en New York: Oxford University Press.

Heyns, M.

2002 "'Call no Man Happy': Perversity as Narrative Principle in *Disgrace*." *English Studies* 45(1): 57-63

Hope, C.

2005 "Meeting of Lost Souls". Resensie van *Slow Man* deur J. M. Coetzee. *The Guardian*, 17 September 2005. Gevind by <http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/17/fiction.jmcoetzee/print>.

Hughes, T.

1957 "The Thought Fox". In *The Norton Anthology of Poetry*, New York: Harcourt, Brace and Co. (1323)

Lee, H.

2003 "The Rest is Silence". Resensie van *Elizabeth Costello* deur J. M. Coetzee. *The Guardian*, 30 Augustus 2003. Gevind by

<http://www.guardian.co.uk/books/2003/aug/30/bookerprize2003.highereducation/>

[print](#)

Marais, M.

2000 "Little Enough, Less than Little: Nothing": Ethics, Engagement and Change in the Fiction of J. M. Coetzee. *Modern Fiction Studies* 46(1): 159-182.

2009 *Secretary of the Invisible: The Idea of Hospitality in the Fiction of J. M. Coetzee*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

Mehigan, T.

2011 *Companion to the Works of J.M. Coetzee*. New York: Camden House.

Nigel, C. en Rubin A. (Reds.)

2002 *Adorno: a critical reader*. Oxford: Blackwell Publishers.

Porter, P.

2002 Resensie van *Youth* deur J.M. Coetzee. *Times Literary Supplement*, 26 April 2002, 22.

Said, E. W.

2002 "Adorno as Lateness Itself". In Nigel en Rubin, *Adorno: a critical reader* (193-208).

2006 *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. London: Bloomsbury

Wicomb, Z.

2010 "Slow Man and the Real: A Lesson in Reading and Writing". In Bradshaw en Neill, *J.M. Coetzee's Austerities* (215-230)

Wood, M.

2006 "Introduction". In Said, E. W., *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* (xi-xix).

Wood, J.

1998 "Addicted to Unpredictability". *London Review of Books*. 20(23): 16-19.

2003 "A Frog's Life", 'n resensie van *Elizabeth Costello* van J. M. Coetzee. *London Review of Books*. 25(20): 15-16.