

J.M. Coetzee se *Summertime* (2009) as laatwerk

Helize van Vuuren

H. van Vuuren, Departement van Tale en Letterkunde,
Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit

Opsomming

In *Summertime* (2009) vervolg die skrywer die genre-spel wat al in sy vorige twee half-outobiografiese prosatekste, *Boyhood* en *Youth* begin het. Na die verskyning van *Diary of a bad year* (2007), en die nogal enigmatiese roman *The childhood of Jesus* (2013), begin dit algaande duidelik word dat daar 'n verandering in die oeuvre van J.M. Coetzee ingetree het. Lees 'n mens hierdie laaste roman teen die agtergrond van die 2012-eredoktorsgraadtoespraak aan die Universiteit van die Witwatersrand (oor die belangrike rol van mans in kinderopvoeding), kan dié onlangse werk miskien selfs as die ontbrekende "childhood"-deel by die voorafgaande drie semi-outobiografiese prosawerke gelees word. Tiperend van Coetzee se meer onlangse werke (2007, 2009 en 2013) is dat hulle in die teken van die skrywer se laatwerkfase staan. Die begrip *laatstyl* is via Theodor W. Adorno se "Spätstils Beethoven" (laatstyl van Beethoven) oorgehewel na Edward Said se postume werk, *On late style* (2009). Daar is toenemend meer enigmatiese elemente, meer geslotenheid in Coetzee se oeuvre (soos in *The childhood of Jesus* duidelik merkbaar aan die erg uiteenlopende interpretasies van die eerste resepsie). Veral die belang van taal (en watter tale hy tot sy beskikking het) in die vorming van die skrywer, asook die vader-seun-verhouding in die individuasie van 'n seun, is opvallende elemente in *Summertime* en *The childhood of Jesus*. Min toegewings word aan die leser gemaak, tipies van ouer skrywers in die laatwerkperiode, wat meer konsentreer op laaste werke waarmee hulle hul eie vermoëns uitdaag en minder op die kommunikatiewe aspek van werke. Na aanleiding van die resepsiegeskiedenis word *Summertime* gelees as laatwerk met die tiperende Adorniaanse "konvensie-verbrokkeling", perspektiewe-spel en anachronismes, en met 'n taalmotief waarin minderheidstale soos Nama en Afrikaans asook taalsterfte ter sprake kom.

Trefwoorde: anachronismes; Breyten Breytenbach; gefiksionaliseerde biografie en outobiografie; J.M. Coetzee; laatwerk en laatstyl; Suid-Afrikaanse outobiografie en biografie; taalsterfte

Abstract

J.M. Coetzee's Summertime (2009) as late work

Theodor W. Adorno's 1937 German contribution on late style in Beethoven ("Spätstils Beethoven"), accentuates the shattering of genre conventions as the "first law" governing this type of work. Its "subjectivity" is also in the foreground, plus abnormal syntax which often produces a strongly polyphonic landscape, interspersed with fragments of isolated poetry. According to Adorno the striking quality of late work emerges from the particular relationship between the subjectivity of the artist and the negotiation of conventions. It is this relationship that brings about the extraordinary quality of some late works. Furthermore, in the present article, the surprising appearance of numerous anachronisms is linked to the specific relationship in *Summertime* between the "subjectivity" or authorial presence and the shattering or slippage of conventions.

Keeping in mind Adorno's perspective on late work, a reception study was done of how literary critics received *Summertime*. Although most critics struggle with the genre slippage or crossovers in the more recent Coetzee texts, only Marcus (2009:115) links this characteristic to aspects of late style. Critics mention the manipulation of a variety of narratorial perspectives, while Meek (2009) utilises the well-known Coetzee technique of doubling (as in the Nobel Prize speech "He and his man").

Kannemeyer's biography (2012) is discussed with reference to the fictionalised writer's biography that Coetzee purports to offer in *Summertime*. The slippage over each other and mixture of autobiographical and biographical conventions receives attention. Also addressed is whether the encyclopaedic biography by the Afrikaans author with the "correct facts of J.M. Coetzee's life" necessarily produces a clearer picture of the writer's life than the picture of the emotional world and its texture and emotional landscape produced in *Summertime*. The rhetorical question is posed which text will be read again and savoured for the quality of its prose (although the biographical research work clearly has its place and function).

Comparing Kannemeyer's factual biographical account of Coetzee's life and Coetzee's half-fictionalised version accentuates the fact that Coetzee was not only completing *Dusklands* during the period in focus in *Summertime*, but was also finalising his translation of Marcellus Emants's *Een nagelaten bekentenis* (1894), as *A posthumous confession*. Both books were published internationally for the first time in 1975 (*Dusklands* appearing at Ravan Press in South Africa a year earlier), roughly the period when *Summertime* ends. The Coetzee text thus also plays ironically on the idea of a "confession after death" (with the centrality of the concept of confession well established in Coetzee's *ars poetica*), comprising as it does fragments, fictionalised or not, from the writer's diaries of 1972–1975 framing the text.

The important aspect of the language motif in this semi-fictional (auto)biographical text includes tentative suggestions via the case of extinct Khoi and San languages, of language death also for Afrikaans in the future. This is tenuously linked to the poet Breyten Breytenbach as a contemporary South African Afrikaans writer of Coetzee's generation. Seemingly throwaway references throughout the text to the Afrikaans poet, his political imprisonment and the effect of his writing in Afrikaans as a "vernacular or dialect" versus

Coetzee's choice for the "world language" of English, suggest thought-provoking links between the two writers. Firstly, for a noticeable shift in Coetzee's thinking during this late work phase about English as his "first language" in which he writes, and which he learnt from books, versus his "mother tongue", or rather his "father's tongue", which he learnt as child and on Voëlfontein in the Karoo. He states that he was reading Derrida's book on the mother tongue issue, and since living in Australia started feeling uncomfortable with the "Anglo weltanschauung" (letter 27 May 2009 in *Here and now*, 2013):

[...] I started thinking about the subject of the mother tongue after reading Derrida. I began to feel my own situation more acutely after moving to Australia, which – despite the fact that within its territory there are scores of Aboriginal languages still clinging to life, and despite the fact that since 1945 it has encouraged massive immigration from southern Europe and Asia – is far more "English" than my native South Africa. In Australia public life is monolingual. More important, relations to reality are mediated in a notably uninterrogated way through a single language, English.

The effect on me of living in an environment so saturated with English has been a peculiar one: it has created more and more of a skeptical distance between myself and what I would loosely call the Anglo weltanschauung, with its inbuilt templates of how one thinks, how one feels, how one relates to other people, and so forth.

Through reconciliation with his father in *Summertime* the protagonist, John Coetzee, also reconciles to an extent with the Afrikaans side of his identity. There is an as yet unexplored literary affinity between Breytenbach and Coetzee (beyond the fact that both of them frequently use autobiographical writing as a creative form), which is suggested by Coetzee's literary critical practice. He wrote reviews and articles specifically on Breytenbach's prison period, and these deal either with aspects of censorship or autobiographical work by Breytenbach (see "Breyten Breytenbach and the reader in the mirror", 1991 and "Breyten Breytenbach, *True confessions of an albino terrorist and Mouroir*" (1985), Attwell 1992:375–81). This material illustrates a detailed knowledge of works about and by the Afrikaans writer, while his essay on the poet as a "reader in the mirror" is the most incisive perspective to date on this period in the poet's life as a writer and as a human being, concentrating as it does on the work as departure point for the psychoanalytical after-effects of imprisonment.

Finally, I address the issue of anachronisms in *Summertime*. The author subtly alerts the reader to their existence through corrections made in each case by Vincent's particular interviewee at that stage of the narrative.

In the journal inserts before the narrative itself begins, reference is first made to Breyten Breytenbach at a Sestiger colloquium in Cape Town, who was there on a compassionate visa with his wife (16 April 1973). Breytenbach is noted as an enviable figure ("sexy wife" and "freedom to roam the world") and the writerly note states that this needs to be "explored". In the last of the framing journal entries before the "interviews", dated 3 June 1975, there is a reference to Pollsmoor prison, near Tokai (2009:15). Almost adjacent to that, on the opening page of the first Frankl interview, the British biographer states that he misses a reference to Mandela in 1975 as "near neighbour" to Coetzee in Pollsmoor. The

correction by the interviewee is a subtle alert to the reader by the master hand behind the text that the Vincent biography is a flawed discourse which cannot be trusted for the "truth" of factual correctness. In such close proximity with the Breytenbach reference the mention of Pollsmoor prison also probably alerts the reader to Breytenbach's incarceration there in July 1977, and as a notable persona in the text – and the consciousness of the "deceased John Coetzee" in the seventies. In the same way the name Mandela and the combination with Pollsmoor acts as references to South African history and context, although not applicable to those precise dates.

There are similar anachronisms elsewhere (hunting in the Karoo in high summer, page 88, a café scene in Merweville, page 105, which to a South African reader clearly has post-apartheid markings, although, as Margot points out to Vincent, "there is no Apollo Café any more. No café any more", page 106). The corrective on the skewed text is presented each time by the interviewee. Or the reader has to deduce it for herself. Only South African readers will be able to see that the mimetic elements in the text are skew refractions, imprecise, presenting an outsider version (Vincent's) of the story of Coetzee's life. On a metatextual level the reader should also be alerted through the embedded warnings that it is not the *precision of details* which count here, but *the texture of the times, the landscape of the mind, the consciousness of the writer Coetzee*, then and now, at the time of writing.

But to realise when "now" is, takes acknowledgement of the various layers of perspectives embedded in the text. The "truth" that is inscribed here has more to do with the psychoanalytical feel of relationships and values they are imbued with for the author, who is "writing the story of his personality". Clearly Coetzee as writer in the late work phase of his life is experimenting with style and structure, shattering conventions, allowing intergeneric slippages of conventions, in order to get at what ultimate "truth" that part of his life holds in a larger framework – of the story of his life and of his work as a writer. "He and his man" also slip over and through each other – the man and the fictioneer. His biographer, Kannemeyer, took care of factual correctness in a monumental work; the author himself writes sparsely, in a style cut to the bone. Yet his (semi-) autobiographical portrait lasts longer in the mind.

Keywords: J.M. Coetzee; late work and late style; anachronisms; autobiography and biography; language death; Breyten Breytenbach

1. Inleiding

It made no sense, he said, to write in dialect when one had a world language at one's disposal [...] he was putting Breytenbach and John in the same category, as vernacular or dialect writers.

"Once you have learned Hottentot out of your old grammar books, who can you speak to?" she repeats. [...]

"The dead. You can speak with the dead. Who otherwise [...] are cast out into everlasting silence."

'n Resepsiestudie van *Summertime* (2009) is boeiend, soos met die meeste Coetzee-tekste, omdat die tekste internasionaal wydverspreid verskyn, deesdae gewoonlik eerste in Nederland, by Cossee-uitgewers, en in Nederlands. Merkwaardig vir 'n skrywer in Engels, en raaiselagtig en veelseggend op sigself. Die fokus in hierdie artikel val egter eerstens op laatwerk, hoewel die taalmotief ook ter sprake kom. Opvallend in kritiese lesings van sy mees onlangse werke is een van die eerste verwysings in verband met Coetzee se werk na die konsep van "laatwerk".

In 1937 beskryf Theodor W. Adorno die begrip *laatstyl* na aanleiding van Beethoven se laaste klaviersonate (Sonate N32 in C mineur Opus 111). Adorno se kort fragment uit 1937 heet "Spätstils Beethoven" (Beethoven se laatstyl). Hoewel Edward Said in *On late style* (2009) veel van Adorno gebruik maak, is hier direk na die oorspronklike Duits (sien eindnota) teruggegaan om verskrywings so ver moontlik te vermy. Die onderstaande is 'n direkte vertaling uit die Duits:

Slegs 'n tegniese ontleding van die werke ter sake mag help met die konsep van laatstyl. Hier moet oriëntering plaasvind veral ten opsigte van een kenmerk [...]: die rol van konvensies. Bekend uit die ou Goethe en die ou Stifter, net so ook by Beethoven as die veronderstelde verteenwoordiger van 'n radikale persoonlike houding. Hiermee word die vraag opgeskerp. Want om geen konvensies te duld nie, die onvermydelike te versmelt tot die uitdrukking, is die eerste gebod van hierdie "subjektivistiese" prosedure [...]. Oral (in die laatwerke) is vormtaal, ook daar waar hulle hul van so 'n eienaardige sintaksis bedien soos in die vyf laaste klaviersonates, is formules en wendinge van die konvensie verbreek [...] daar is die hardste kliplae van 'n polifoniese landskap, die mees ingehoue opborrelings van geïsoleerde poësie. Geen uitleg van Beethoven of van enige laatstyl sal suksesvol wees as dit slegs hierdie konvensieverbrokkeling psigologies motiveer, en sigself nie steur aan die voorkoms en vorm daarvan nie [...]. Die verhouding van die konvensies met die subjektiwiteit self moet as die eerste vormwet verstaan word, waaruit die inhoud van die laatwerke ontspring, waaruit hul waarlik meer sal beteken as roerende relikwieë. (Adorno 1937, opgeneem in 2003:156; my vertaling¹)

Dit is duidelik uit 'n ondersoek van *Summertime* dat Coetzee hom in hierdie teks ook nie steur aan konvensies nie. Ook dat daar intense konvensieverbrokkeling van genres in die teks is en verder ongewone gebruik van anachronismes wat nie strook met die vertelde tyd as die sewentigerjare van die vorige eeu nie. Dis ook opvallend dat die verhouding van die "subjektiwiteit" (oftewel die oukatoriële instansie) in die teks intiem te make het met dié verbrokkeling van genrekonvensies. En dit sluit in sowel die vorms van die roman, as dié van die outobiografie en biografie. Hul word voortdurend verwissel en deurmekaar geklits. Uit 'n resepsiestudie word dit boonop duidelik dat die kritici onkant gevang is met dié konvensieverbrokkeling.

Van al die kritici wat hier onder bespreek word, is dit slegs Marcus (2009:115) wat die verband sien tussen "losheid van struktuur" en laatwerk in die latere Coetzee-oeuvre, en spesifiek na aanleiding van *Diary of a bad year* (2007). Hy skakel dit met ambivalensie in die aangesig van die vervreemdende werklikheid (waar politieke oplossings gefaal het). Vir hom begin die laatwerkfase al met *Disgrace* (1999). 'n Mens sou van hom kon verskil en Coetzee

se werk in drie periodes verdeel: 'n vroeëwerkfase van *Dusklands* (1974) tot *In the heart of the country* (1977), die deurbraak na die hoogbloiefase met *Waiting for the barbarians* (1980) tot *Youth* (2002), en dan die opmerklieke laatwerkfase vanaf *Elizabeth Costello* (2003), met die klem op bejaardheid by die gevierde maar uitgeputte skrywer op haar lesingtoere en die deureenhaspeling van genrekonvensies. Hiervandaan raak die struktuur van tekste veel losser. In *Slow man* (2005) staan siekte en fisieke ingeperktheid voorop, saam met verlies van bewegingsvryheid (wat tematies met laatwerk skakel), terwyl *Diary of a bad year* struktureel uiters gefragmenteerd is. Na die ouktoriële retrospeksie in *Summertime* oor sy begin as volwassene, met 'n besonder ontnugterde en vervreemdende perspektief, is dit eers met *The childhood of Jesus* (2013) dat daar weer in Coetzee se oeuvre van 'n hegte romanstruktuur sprake is, maar in dié werk is die relatiewe obskuurheid van karakters, ruimte, tyd en intrige weer ten koste van toeganklikheid.

2. Fiksie en outobiografie

In 1984 het Coetzee hom al besig gehou met die aard van die outobiografie. In sy intreerede, "Truth and autobiography", het hy daarop gewys dat 'n outobiograaf nie net 'n man is wat ook eens 'n lewe geleidelik het nie, maar dat hy ook betrokke is by die skryf van 'n verhaal – en dat daardie storie geskryf word binne die beperkinge van 'n outobiografiese kontrak, met weglatings, verskrywings en fiksionaliserings van die self soos dit die skrywer behaag. Nie alles in 'n outobiografie is dus waarheid nie. Die outobiograaf maak die waarheid van sy lewe sodat weglatings en ontwykings, miskien selfs leuens, alles elemente van die lewensverhaal is waarin gepoog word om die hede voor te stel waarin geworstel word om aan die self te verduidelik wat dit is wat werklik onder die oppervlak gebeur het (Coetzee 1984:4).

Hierdie spel met fiksie en die waarheid word ook in die outobiografies-georiënteerde *Summertime* gespeel. Die subtitel skakel die werk met *Boyhood. Scenes from provincial life* uit 1997, die eerste in sy drieluik outobiografiese fiksie. Die subtitel in beide werke dui op die Suid-Afrikaanse ruimte waarin dit afspeel, in kontras met *Youth* (2002), wat in Londen en omstreke gesitueer is. (Vir 'n meer uitgebreide bespreking sien Van Vuuren 2004.) Die titel self is ironies, roep vrolike assosiasies op, soos George Gershwin se 1935 Broadway-liedjie:

Summertime,
And the livin' is easy
Fish are jumpin'
And the cotton is high

Oh, your daddy's rich
And your mamma's good lookin'
So hush little baby
Don't you cry [...]

Niks in hierdie prosawerk is egter vrolik nie – dit bied 'n beeld van die reeds gestorwe skrywer "John Coetzee" as mens, 'n vasgeloopte jongman in die vroeë sewentigs van die

vorige eeu (voor die begin van sy skrywersloopbaan met *Dusklands* in 1974), wat teen sy sin moes terugkeer uit die eerste wêreld na "die provinsies", sonder werk, sonder heenkome, sonder uitsig op wat hy met sy lewe wil doen, buiten skryf. Sy verhoudings met vroue is onsuksesvol, hy leef in 'n versukkelde ou arbeidershuis (wat lek) saam met sy ou siek vader, met wie hy nie kan kommunikeer nie. Tog is dit 'n pragtige boek, veral weens die beskrywings van die Karoo, die donker humor, die eksplorاسie van die moeilike verhouding tussen vader en seun, en die spel met oor mekaar skuiwende perspektiewe. Coetzee is as prosateur hier tegnies op sy gewiekste beste, met spel van perspektief binne perspektief, sodat die leser selde vaste grond onder die voete het.

Die ondersoek na die gebrekkige vaderbinding, gepaard met pynlike biegsessies oor sy eie jeugdige wreedheid teenoor sy vader, word ook verbind met 'n reis na die Coetzee-familieplaas in die Karoo (êrens tussen Merweville en Fraserburg). So word die Karoo oënskynlik as hartland en as "paradys" geëien. Sy eie identiteit word omlyn as dié van 'n Coetzee en 'n Afrikaner. Een uit 'n groot "clan", met 'n lang en deurlugtige stamboom, volgens Kannemeyer se biografie (2012, hoofstuk 1). Afrikaans as taal kom uitgebreid ter sprake in sy verhouding met sy geliefde niggie, Margot, veral op 'n laaste reis na en van Merweville. Waar met die moederbinding afgereken is in *Youth*, is die fokus hier op die vaderbinding, en 'n mate van versoening vind plaas. Dit groei tot 'n suggestie dat die vader en seun eintlik alter ego's is van mekaar, en nie so verskillend as wat in die vorige outobiografiese werke gesuggereer is nie. Maar ook hier is die slot dubbelsinnig, soos in die meeste voorstellings in hierdie outobiografies-fiksionele werk. Uiteindelik word die versorging van die kankerlydende vader oënskynlik vir hom te veel.

Summertime is 'n outobiografiese werk, maar speel met die konvensies van die skrywersbiografie. Dit word kwansuis geskryf na die dood van Coetzee deur 'n jong Britse biograaf, die heer Vincent. Hy is nog besig met die biografie, en het onderhoude gevoer en verwerk, met figure wat belangrik was in Coetzee se lewe in die vroeë 1970's, veral vier vroue. Nou gaan spreek hy sy informante weer, bespreek met hulle sy "work in progress" en gee terugvoer op hoe hy die onderhoude tot dusver verwerk het vir sy biografie-in-wording. Sy onderhoudegeërs, veral niggie Margot, maak beswaar teen sy ingryping in hul weergawes van die verhale. Hiermee beklemtoon die skrywer, J.M. Coetzee, hoe die waarheid (van 'n lewe) verdraai en verwing word deur literêre navorsers en biograwe. Hoe elke oorvertel van 'n gegewe, 'n narratief, 'n verdere wêgskryf van die gebeure is, hoe alles uiteindelik slegs "point of view" of vertelperspektief is. Dié tevergeefse teenwerpings van niggie Margot is terselfdertyd te lees as metatekstuele kommentaar van die skrywer, ook op J.C. Kannemeyer (en alle biograwe wat noodwendig na hom sal volg), asook die uitgebreide Coetzee literêre bedryf. Die donker humor wat ter sprake kom, is dat J.M. Coetzee self die skrywer van die teks is, en dus selfkonfronterend en selfontledend na sy jonger self as mens kyk, voordat hy sukses as skrywer behaal het. Uit die afstandelike perspektief van die self as ander en as objek verkry die werk humoristiese en selfsatiriserende effek. Die oorkoepelende tema van *Summertime* is verder verganklikheid en die vervlietendheid van die mens se lewe teenoor die langer raklewe van sy boeke, sy oeuvre – vervlietendheid van die lewe teenoor die betreklike durendheid van skryfwerk.

J.C. Kannemeyer, die biograaf van vele prominente Afrikaanse skrywers, soos Jan Rabie, Uys Krige, D.J. Opperman en Etienne Leroux, se Afrikaanse biografie, *J.M. Coetzee. 'n Geskryfde lewe*, het in 2012 hier te lande verskyn, kort na Kannemeyer se dood. Die spel

wat Coetzee in *Summertime* met die fiktiewe biograaf en die gestorwe skrywer speel, word deur die werklikheid omgedop, met die biograaf Kannemeyer wat sterf, en die skrywer Coetzee wat voortleef – hulle was min of meer ewe oud toe Kannemeyer oorlede is.

3. Resepsie van *Summertime*

Die Nederlandse kritikus Jeroen Vullings wys op die verskillende vlakke van skrywersmanipulering in hierdie derde deel van Coetzee se outobiografiese trilogie, wat volg op *Boyhood* (1997) en *Youth* (2002).

Alle puzzelstukjes hebben we daarmee in handen en ja, we leggen ze gedwee. We begripen wat Coetzee wil zeggen. Dat zijn kunstenaarschap uit allerindividueelst menselijk tekort voortkomt, dat hij pas volledig kon zijn – als de J.M. Coetzee die als schrijver bestaat – door zijn ervaringen en schuldgevoel te sublimeren. We prijzen ons gelukkig met zijn oeuvre waarin hij hoogtepunt aan hoogtepunt rijgt, nu ook weer *Zomertijd*.

En toch wringt er iets: Coetzee dient levenslang de soevereine literatuur, maakt daar zijn publieke bestaan ondergeschikt aan. Zo'n keuze, zo'n afwijzing van de literaire tijdgeest die ongeunstelde autobiografica begunstigt, brengt mysterie met zich mee, in de ogen van anderen. En daardoor ook verkeerde vragen en verklaringen door anderen. Dat lijkt hij te willen rechtzetten in *Zomertijd*, het boek over wie hij wêrelik zou zijn. Maar dat wisten we toch al uit zijn fictie. Dus kleeft er aan zo'n manoeuvre iets ijdels, iets te particuliers – ten bate van de hogere Coetzee-kunde, dat wel. (Vullings 2009:14)

Vullings toon in sy resensie aan presies hoe die skrywer, Coetzee, hier verskillende vertelinstansies gebruik om sy materiaal (insig in die mens John Coetzee in die 1970's) te manipuleer. Daar is die jong Britse biograaf, Vincent, wat Coetzee nooit ontmoet het nie, en sy biografie-in-ontwikkeling skryf na aanleiding van onderhoude met vyf sleutelpersoonlikhede in Coetzee die skrywer se lewe, gebaseer op sy briewe, notaboeke en memoirs. Daar is die implisiete skrywer, J.M. Coetzee, wat die geheel manipuleer. Deur sommige kritici is *Summertime* 'n outobiografiese teks genoem (Urquhart 2009, Dee 2009), terwyl ander dit sien as 'n roman (Tonkin 2009, Scott 2010, Arana 2010). Die versigtiges praat van "the book" (Falconer 2009, Grylls 2009)!

Sommige het verstrik geraak tussen die terme *biografie* en *outobiografie*, of *fiksionele biografie* en *gefiksionaliseerde outobiografie*. Alles die resultaat van 'n slim spel met genredeurbreking en lesermanipulasie. En ook 'n spel met feit en fiksie, want soos nou al oorbekend, is die "feite" wat hier oor John Coetzee opgedis word, dikwels fiksie (hy was byvoorbeeld getroud, met twee kinders, en het nie alleen saam met sy vader in Tokai gewoon nie). Die teks *Summertime* is dus hoogs onstabiel – dit is nie 'n betroubare outobiografie nie, al word dit geskryf deur die skrywer J.M. Coetzee. Dit is ook nie 'n biografie nie, nog net 'n fiksionele biografie in wording – Vincent is 'n fiksionele karakter in Coetzee se teks, en bestaan heeltemal nie. Hierdie genreversmelting of deureenvloeiing

fokus die aandag op die verskillende skrywerlike kunsgrepe van 'n outobiografie versus 'n biografie versus 'n roman.

Sarvas (2008:1) sien *Summertime* as "bear(ing) a closer relation to Coetzee's last novel, *Diary of a bad year*, than to the preceding memoirs, *Boyhood* and *Youth* [...]. But whereas the first two memoirs are conventionally linear in form, *Summertime* recalls *Bad year's* elliptical, postmodern form." Hy noem die werk "arguably a novel" (2008:2), en verwys na Coetzee se "disdain for the restraint of genres", maar herinner lesers ook aan die bekende postmodernistiese insig dat alle (outo)biografieë werke van verbeeldingryke simpatie ("works of imaginative sympathy") is. Soos die karakter Julia uitwys: "What I am telling you may not be true to the letter, but it is true to the spirit." Vir Sarvas is alle Coetzee-tekste sedert *Disgrace* toenemend gefokus op "slippage of narrative, its inherent unreliability" en toenemend metafiksioneel (2008:2). Hy doop hierdie verskynsel 'n literêre "onsekerheidsbeginsel", want Coetzee is nie geïnteresseerd in die feite as sodanig nie, maar in hóé ons stories vertel, en *wat die effek daarvan is*. Vir Sarvas is die boodskap: moenie aandag gee aan die mens agter die gordyn, of soos Van Wyk Louw dit al in die vyftigerjare van die vorige eeu geformuleer het, "die mens agter die boek" nie. Wat saak maak, uiteindelik, is slegs die onverganklike teks. Waar Sarvas egter sy onkunde laat blyk, is dat hierdie "onsekerheidsbeginsel" al in Coetzee se debuutwerk, *Dusklands*, op die spits gedryf is.

Ook vir Thomas Jones, in *The Observer* (2009), is die enigste plek waar Coetzee se bestaan saak maak, in sy werk. Ook hy sien *Summertime* as 'n roman, maar "flagrantly autobiographical" (2009:3).

Justin Cartwright, in die *Telegraph* (2009:1), gaan selfs verder en konstateer dat hy nie omgee wat die teks is nie (roman of outobiografie): "[I]f J.M. Coetzee had written *Summertime* in iambic tetrameter that would have been fine by me." Maar hy noem dit wel 'n "tricksy memoir" met verrassende elemente van humor, een wat uiteindelik 'n groter begrip van Coetzee se vorming as skrywer meebring.

Ter sake is ook die begrip van verdubbeling, of doeblering, soos die Britse skrywer James Meek uitgewys het in sy resensie in *Mail & Guardian* (2009:3):

Coetzee has long been interested in the concept of the double. One of the requirements of a novelist is to be able to split his or her consciousness, to be simultaneously the fabricator of a character and that character's observer. It is a short step from there for the writer to see his own worldly persona, his striving, compromised social self, as a character distinct from the shy, confused, guilty recluse who takes up occupation in his head when he is alone.

Meek (2009:3) verwys na Coetzee se storie "He and his man", wat voorgelees is as antwoord by die toekenning van die Nobelprys in 2003, wat kwansuis oor Robinson Crusoe en Daniel Defoe handel, maar in werklikheid oor dubbeles gaan, oor 'n karakter en sy skepper, 'n kluisenaar en sy wêreldse weerspieëling; hoe hulle verwant is, maar mekaar nooit ontmoet nie. Vir hom gaan *Summertime* ook oor belydenis, oftewel "confession". Hy verwys na Coetzee se 1985-artikel, "Confession and double thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky", waarin hy tot die gevolgtrekking kom dat "The end of confession is to tell the

truth to and for oneself" (Coetzee in Attwell 1992:291). Meek vervolg dan dat Coetzee geen beskrywing gee van hoe dit moet gebeur nie, maar dat sy artikel wel die moontlikheid suggereer dat "both an author and a character may not know the truth about themselves; which leads in Coetzee's case, to the possibility of setting out to make fictions in the hope that, in the discourse between his unreliable self and the unreliable character he has created, *he may perceive some truth*" (Meek 2009:3).

Kennelik is dit verwant aan die sentrale idee van sy intreerede (in die vorige jaar, 1984, onder die titel "Truth and autobiography" gepubliseer): "Truth may be the heart of autobiography, but that is not to say that truth is at the heart of autobiography." Meek hou egter nog vas aan die idee van 'n uiteindelik te bereikte waarheid in die vorm van "some truth". Maar soos Vullings uitgewys het, gaan dit in werklikheid in Coetzee as skrywer se laatwerkpraktyk oor 'n "dekonstruksie van de mens John Coetzee – ten gunste van de schrijver Coetzee die voortleef door zijn boeken. Zozeer dat die mens niet meer bestaat [...] (Vullings 2009:13). Die een vaspenbare, vasgrypbare waarheid ontglip en vergly immer, soos die perspektiewe en fokaliserings in *Summertime* voortdurend oor mekaar glip en gly. Dit is nooit vaspenbaar in finaliteit nie, omdat daar nie 'n stabiele basis daarvoor in die self te vinde is nie. Of omdat die spel voortduur, en alles ter wille van die "spel" is, die steeds veranderende spel met illusie en werklikheid, feit en fiksie.

Met 'n element van desperaatheid (vergelykbaar met Van Wyk Louw se uitsprake aan die einde van sy lewe in *Rondom eie werk*), plaas Coetzee (2009) as skrywer 'n metatekstuele waarskuwing in die mond van Vincent, sy fiktiewe biograaf:

Mme Denoël, I have been through the letters and diaries. *What Coetzee writes there cannot be trusted, not as a factual record* – not because he is a liar but because he was a fictioneer [...] *if you want the truth you have to go behind the fictions* [...]. (225; my kursivering).

Waarop die Franse mev. Denoël (vroeëre akademiese kollega van die gestorwe John Coetzee) antwoord:

But what if we are all fictioneers [...]? What if we all continually make up the stories of our lives? (226).

Duidelik bed die skrywer, J.M. Coetzee, in bostaande gekursiveerde stelling en in die antwoord van mev. Denoël, 'n waarskuwende lesersinstruksie in. Hy waarsku die leser om niks te aanvaar as betroubare feite nie, en dié oukatoriële waarskuwing word voortgesit in die volgende kommentaar van die Franse madame. Later in die onderhoud vervolg sy:

He believed *our life-stories are ours to construct as we wish*, within or even against the constraints imposed by the real world [...]. (227; my kursivering)

Gelees teen die agtergrond van Coetzee (1984 en 1985) se denke oor die aard van outobiografiese geskrifte, en veral sy standpunt-inname oor die wankelrige verhouding tussen waarheid en outobiografiese geskrifte, kan bostaande passasies uit *Summertime* gelees word as 'n eenvoudiger weergawe daarvan. Dit handel oor

selffiksjonalisering (ook in die eie lewensverhaal), en oor die onbetroubaarheid van alle vertellings, met die skrywer as 'n "fiksjonaliseerder" (fiksioneer).

Ekstra-gelade teen hierdie agtergrond is die verskyning in 2012 van Kannemeyer se skrywersbiografie oor Coetzee, *'n Geskryfde lewe / A life in writing*. Hy het in Julie 2008 hieraan begin werk, met instemming van Coetzee, en dit voltooi teen Kersfees 2011. Coetzee was dus deeglik bewus van Kannemeyer se biografiese "work in progress" terwyl hy aan *Summertime* geskryf het. 'n Leser kan skaars hierdie twee werke, *Summertime* (2009) en *'n Geskryfde lewe*, ter hand neem sonder dat die een sterk met die ander resoneer. Hier word die leser gekonfronteer met 'n werklik merkwaardige geval van intertekstualiteit en metatekstualiteit tussen die 2009- en 2012-tekste. Coetzee se 2009-teks het as fiksie dat die skrywer reeds oorlede is, en dat sy fiktiewe biografie, met *dieselfde onderwerp as Kannemeyer s'n*, ene "John Coetzee", deur 'n fiktiewe Vincent geskryf word. Kannemeyer se 2012-teks het ook *J.M. Coetzee* (in die omgang John Coetzee genoem) as *onderwerp*. Te bedenke gee ook dat Coetzee aan Kannemeyer gestipuleer het dat hy "graag sal wil sien dat die biografie *feitelik korrekte gegewens* oordra" (2012:7; my kursivering). Hiermee maak die skrywer van *Summertime* homself los van die dwang tot feitelike korrektheid in sy semi-outobiografiese teks, waarin hy eerder vrye kreatiewe spel wil hê, omdat hy glo "our life-stories are ours to construct as we wish" (2009:227). Kannemeyer se omvattende 752-bladsy-biografie dien dus as 'n soort gorddroë korrektief op *Summertime* waar die leser "feitelik korrekte gegewens" kan nagaan. Die groter kunswerk is die estetiese en veel korter *Summertime*, waarvan die rowwe buitelyne wel ooreenstem met die Afrikaanse biograaf se werk. Duidelik gee *Summertime* die gevoelswêreld, die tekstuur en landskap van emosionele ervarings weer, terwyl *'n Geskryfde lewe* op uitputtend-ensiklopediese wyse (met soms pedantiese, af en toe selfs erg plegstatige taal) die korrekte feite daarstel. Watter teks sal weer en weer gelees word vir die kwaliteit van die prosa? En welke sal bloot as naslaanwerk gebruik word? Die vraag behoeft geen antwoord nie.

In 'n resensie van die briewe tussen Paul Auster en J.M. Coetzee (2013) skryf die kritikus Felicity Plunkett oor die prekêre verhouding, en die ooreenskuiwing, tussen die outobiografiese en fiksionele elemente in die skryfwerk van 'n baie private skrywer soos Coetzee:

He evades even his authorised biographer, J.C. Kannemeyer, who remarks in the recently published *J.M. Coetzee: A Life in Writing* on the "the special creative game [Coetzee] plays with autobiography". Kannemeyer reports Coetzee's enthusiastic and unstinting co-operation, yet his disclosure is exemplified by answers such as this, to a question about his writing habits: "My study is on the second floor, facing west, overlooking a stony creek overshadowed by tall pine trees. I write at a table facing a blank wall. Behind me are bookshelves. To my right is the desk I used when I was at school; in its drawers I keep stationery." (Plunkett 2013)

Die biograaf stuit letterlik hier teen 'n kaal muur ("a blank wall") met geen "uitsig" verder oor die privaat lewe nie. Meer nog, selfs gewaande insigte in onthullings wat in die gelaagdheid van Coetzee se gefiksionaliseerde outobiografies-getinte prosawerke sou bestaan, lyk

volgens Plunkett na 'n soortgelyke "kaal muur" en moontlik valse aannames oor die sogenaamde feite:

Many readers, including Kannemeyer, believe they see a wealth of personal revelation in the layered allusiveness of Coetzee's hybrid fictive memoirs, *Boyhood*, *Youth* and *Summertime*. Removal of these layers in these letters reveals not more about Coetzee, but less. Perhaps guileless revelation becomes impossible for writers; perhaps it is always impossible?

[...]

The work of Coetzee and Auster explores – through the John Coetzee of *Summertime*, the many fictive Paul Austers and versions of "I" – the place where memoir bleeds into fiction. *Their letters return to an agreement about the naivety of any easy equation of art and life. In their reserve and decorum, they re-enforce this separation of writers from the imaginative worlds they sculpt.* (Plunkett 2013; my kursivering)

Plunkett wys die leser op die noodsaaklikheid van 'n onderskeid tussen *verbeelde wêreld* in tekste soos *Summertime* en die gevaarsone wat betree word as lesers aannames oor die private wêreld van 'n skrywer begin maak. Slegs met Kannemeyer se biografie ter hand kan die biografiese "feite" ingebed in *Summertime* werklik agterhaal word. En uit so 'n vergelyking blyk al gou die talle foutiewe aannames wat dikwels in resensies gemaak is.

Baie van die resensente wys op die andersoortige vertelstyl in *Summertime*: waar *Boyhood* en *Youth* in die verlede tyd vertel is, gebruik *Summertime* 'n meer romanmatige teenwoordige tyd "of recurring dreams" (Meek 2009:2), na die dood van Coetzee. Vir die hunkeraar na eenvoud en helderheid, ene Sam Ruddock (2009:1) is hierdie "recent experimentation with complicated structure" 'n misplaaste rede vir kritiek, want soos in *A Diary of a bad year*, "the style serves only to hamper his fluent and poignant prose. The shifts in narration jar the reader." Ruddock sien *Summertime* dus as "testimonies written by Coetzee himself", eerder as gefiksionaliseerde onderhoude, en die geheel as sy eie oorlydingsberig of *in memoriam* (2009:2). Met hierdie soort lesing illustreer hy die mees basiese fout wat 'n leser kan maak. Hy slaan geen ag op enige van die waarskuwings wat die skrywer aan die leser rig oor *fictioneer*-ing nie.

Ook Vullings (2009:13) se finale oordeel is dat die teks wel deeglik insig bied in die "portret" van die skrywer: "De lezer kan na het dichtklappen van het boek alle lijnen met elkaar verbinden en op grond van de ongeautoriseerde biografie die zich in zijn hoofd gevormd heeft, met potlood reeds een eerste portret van de schrijver tekenen. Dat liegt er niet om."

Ook hy wil maar alte graag helderheid en 'n "portret" hê. As deeglike leser is Vullings nie onder 'n kalkoen uitgebroei nie. Hy is een van die beste eietydse Nederlandse kritici. Sy oordeel moet wel ernstig opgeneem word. En wat hy konstateer, is ook nie van waarheid ontbloom nie. Inderdaad kan die leser "reeds een eerste portret van de schrijver tekenen": 'n geïsoleerde protagonis, enigszins onhandig, onseker tussen mense, intellektueel en nie passievol of besonder in kontak met sy fisieke kant nie. Ook ambisieus, want hy wil 'n skrywer word, en begerig om kontak te maak met vroue, maar te afstandelik om met enige

van sy familie, sy vader of sy kennisse werklik goed te kan kommunikeer. 'n Beeld dus van die skrywer as 'n "young dog", soos met 'n kille oog beskou deur sy amper bejaarde ouer self of alter ego. En miskien is dit genoeg. Wat meer kry die leser as hy die feite in 'n biografie naslaan oor Coetzee se voorvaders, sy Afrikaanse voorsate, wanneer hy getroud is of geskei is? Maak dit daadwerklik 'n verskil aan die psigologiese beeld wat 'n leser, soos Vullings hier, vir homself gevorm het na die lees van *Summertime*? Waarskynlik nie. Sou die leser die romans en outobiografiese werke soveel anders lees as tevore as hy met die outobiografiese feite gewapen is?

Oor die konstante genredeurbreking wat in Coetzee se oeuvre plaasvind, sê Michael Sayeau, resensent van die *New Statesman*, onomwonde:

In the past decade or so, J.M. Coetzee has conducted a non-stop assault on the conventions of genre. His novels have been largely composed of academic lectures (*The lives of animals*, *Elizabeth Costello*) or position papers (*Diary of a bad year*), while important lectures have conversely taken the shape of fiction, most notably his acceptance speech for the Nobel Prize in 2003. (2009:1)

Veral omdat Coetzee in hierdie derde deel van die *Scenes from provincial life* egter kwansuis dood is, dwing hy volgens Sayeau die kwessie van waarheid of feitelikheid na die voorgrond. Vantevore het die skrywer die leser nie op enige manier so dwingend gekonfronteer nie, is sy mening. Maar *Summertime* toets die "implicit rules of the form" van die memoir. Met hierdie beskrywing van wat in Coetzee se werk in die "past decade or so" gebeur het, sit Sayeau sy vinger op die pols van die veranderinge wat met die laatwerkfase in die skrywer se werk gebeur het: "a non-stop assault on the conventions of genre", wat saamhang met die gebruik van akademiese lesings (*The lives of animals*) of stellinginnames (*Diary of a bad year*), maar wanneer daar lesings verwag word, dan fiksie (Nobelprys-aanvaardingstoetspraak).

Ruddock se kritiek waarna hier bo verwys is, teen *Diary of a bad year* as "recent experimentation with complicated structure" sluit hierby aan, maar hy kom nie soos Marcus uit by die idee dat dit veroorsaak is deur die andersoortige styl en inhoud van die ouer skrywer, in sy laatwerkfase, nie. Hierdie tipe skrywer is wars van enige konvensie, en steur hom minder aan vorm- of genrekonvensie.

Ten spyte van die meeste resensente se houding van "ongeag watter genre dit is, dis Coetzee en dus waardevol", het Coetzee-lesers wel uitgesien na die Kannemeyer-biografie oor hom – al was dit net om meer te wete te kom oor die "mens agter die boek". Die skrywersbiografie as genre wek die verwagting dat dit nie net die werk nie, maar ook die lewe van die persoon daaragter sal beskryf. En inderdaad het Kannemeyer hieraan voldoen, hoewel besonder onderkoeld, soos te verwagte by 'n private persoon soos Coetzee. Maar veel gewag is nogtans in die pers deur sommige resensente gemaak van die "nuwe feite" oor die skrywer wat aan die lig gekom het.

Tog is die waardevolste deel van hierdie Coetzee-biografie Kannemeyer se (deels gesintetiseerde) literêr-kritiese oorsig oor en insig in die skrywer se oeuvre (saam met die vasstelling van sy skrywende Poolse en Afrikaanse voorvaders). Hierdie feite vestig die leser se aandag op die belang van die taalmotief in die werk van Coetzee en op die belang van

die metatekstuele skrywersaksie, die beeld van die skrywer as meestervakman en sy genetiese vorming (soos wat Antjie Krog ook voorafgegaan is deur skrywende voorsate). Coetzee is die laaste in 'n lang reeks manlike skrywende Coetzees. Daar is oergrootjie Balcer Dubyl van Poolse herkoms. Hy verander later sy naam na Balthazar du Biel, en het twee geestelike boeke geskryf. Dan is daar sy seun, Albert du Biel, skrywer van ses prosawerke: *Die misdade van die vaders* (1919), *Getrou* (1921), *Kain* (1922), *Oor berg en vlakte* (1922–1925), *Die verraaiers* (1931), *Die eenoog-verkenner* (1932) en *Bloudoorns* (1944). Albert du Biel se *Die misdade van die vaders* (1919) is deur Schoonees (1939:13) as verdienstelik uitgelig vir die "knap verafrikaansing van die dolende Middeleeuse ridder". En al is Du Biel vandag "n ongelese skrywer", soos Kannemeyer opmerk, is hy vir die vorming van Coetzee belangrik genoeg dat sy boeke in *Boyhood* figureer, en dat J.M. Coetzee op 13 Julie 2012 by die ontvangs van 'n eredoktoraat in Poznan, Pole, na hierdie oom (met sy Poolse grootvader) verwys as 'n vormende invloed, "want sy oom Albert het vir hom gewys dat 'n mens 'n skrywer kán wees, dat daar niks spesiaals aan oom Albert was nie, en "if he could do it, anyone could do it, even I." "Danksy oom Albert het ons dus J.M. Coetzee" (Kapp 2012:4).

Coetzee belig tersluiks in sy bedankingstoespraak ook die gesamentlike titel van sy drie outobiografiese werke, *Scenes from provincial life*: "There is only one world, and we all belong to it. I have tried today to show how an obscure boy from these provinces [Balcer Dubyl, alias Bathazar du Biel], and one of his descendants [J.M. Coetzee], fit into the troubled history of Africa" (Kapp 2012:3).

In die "obscure boy from these provinces" weerklink die "scenes from provincial life" waarin Coetzee se lewe neerslag vind, hoe dan ook gefiksionaliseer.

4. *Summertime* (2009): biografie, outobiografie en feite

Wat J.M. Coetzee suggereer met *Summertime*, is dat dit nie die presiese besonderhede van feite en wetenswaardighede oor die "mens agter die boek" is wat relevant is nie. Die "skeefgetrokkenheid" van die feite is minder belangrik, selfs effe irrelevant, want die blywende belang van J.M. Coetzee is gesetel in dit wat hy geskryf het en die aard en inslag daarvan – die literêre werke. Ook hierdie derde deel van sy outobiografie is 'n verdere bousteen in sy oeuvre, wat ná sy dood sal voortbestaan. Maar oor die lewensfeite is hy nonchalant: "He believed our life-stories are ours to construct as we wish," laat die skrywer homself aanhaal deur sy eertydse minnaar en kollega, Sophie (227), en "what if we are all fictioneers [...] what if we all continually make up the stories of our lives?" (226).

Volgens Kannemeyer (2012:228–30) is die historiese feite dat Coetzee in die vroeë 1970's, die narratiewe periode van *Summertime*, as getroude man met twee kinders uit die VSA teruggekeer het, en sit en skryf het aan *Dusklands* (1974) op die Karooplaas Maraisdal (buite Leeu-Gamka, en digby die familieplaas, Voëlfontein). In Januarie 1972 is hy in diens geneem deur die Universiteit van Kaapstad (Kannemeyer 2012:237). Dat die skrywer in *Summertime* homself as outobiografiese subjek omvorm tot 'n ongetroude seun wat saam met sy toe reeds gestorwe vader in Tokai woon, sonder werk, is sy eie fiksie. Dit toon die proses van fiksionalisering, "continually mak[ing] up the stories of our lives". Dat dit nie

letterlik die waarheid is nie, neem egter nie weg dat die skrywer as outobiograaf in hierdie teks homself uitbeeld in sy verhoudings met sy vader, 'n kollega en die vrouens in sy lewe nie. Dit is steeds in ooreenstemming met Lejeune (1989:3) se oorbekende, manlik-gekleurde definisie van outobiografie as 'n "[r]etrospektiewe prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality".

Die fokus in *Summertime* is op die "storie van sy persoonlikheid", eerder as gedetailleerde feite. Die kompliserende aspek van die teks is dat die storie van sy persoonlikheid wel deur homself as skrywer geskryf word, maar *in die mond gelê van belangrike figure in sy lewe in die sewentigerjare*, die *gefiksionaliseerde perspektiewe* van vier vrouens en 'n manlike akademiese kollega. Aan die leser van *Summertime* word voorgehou dat Coetzee dood is.

Summertime word geraam deur uittreksels uit Coetzee-notaboeke van 1972 tot 1975 (die jaar waarin *Duskland* die Emants-vertaling van *Een nagelaten bekentenis* internasionaal verskyn). Maar ook hierdie uittreksels kan heeltemal fiktief wees! Met hierdie "suspension of disbelief" moet die leser saamleef tydens die leesproses. En dit gebeur betreklik maklik – sonder besonder fyn oplettendheid begin die leser die "getuies" se woorde as hul eie aanvaar, ten minste met 'n eerste lesing.

Verder kan die oënskynlik-outobiografiese *Summertime* ook gelees word as 'n fiksionele biografie-in-voorbereiding deur 'n jong Britse literator, ene mnr. Vincent. Hier dus nog 'n ekstra siftende perspektief. Die skrywer, J.M. Coetzee, skryf oënskynlik besonder afstandelik oor sy eie persoonlikheid en lewe in die sewentigerjare, iets wat as die derde deel van sy outobiografie beskou sou kon word. Dit roep die konvensies van die outobiografiese geskrif op by die leser (retrospektiewe prosaverhaal, skrywer is gelyk aan subjek, verhaal van sy persoonlikheid). Aan dié drie word voldoen, hoewel op geheel ander wyse as wat in die konvensionele outobiografie die geval is: hierdie skrywer, J.M. Coetzee, is wel gelyk aan sy subjek, John Coetzee, maar op besonder ingewikkelde maniere ook weer nie. Die lewensfeite is aangepas, situasies is gefiksionaliseer; al spruit alle weergawes uit die bewussyn en onderbewussyn van die skrywer, is dit gesif deur Vincent se perspektief op die vyf kern-"getuies" en op die notaboeke. Dit is sy perspektief en weergawes daarvan is wat Coetzee hier aanbied: perspektief op perspektief op perspektief.

Die "outobiografie" is egter ook 'n fiksionele skrywersbiografie-in-wording van Vincent, soos die werklike skrywersbiografie van Kannemeyer, waarvoor Coetzee die feite voorsien het in Maart 2009, vrae beantwoord het, en toegang tot relevante dokumentasie ("die enorm uitgebreide dokumentasie in sy persoonlike besit") verleen het. Coetzee het gestipuleer dat hy "graag sal wil sien dat die biografie feitelik korrekte gegewens oordra". Private briefwisselings is egter onder embargo tot die skrywer se dood (Kannemeyer 2012:7). Coetzee het dus wel kontrole uitgeoefen oor wat beskikbaar gestel is. Verder het die biograaf vrye spel gehad. Dit is egter nie 'n gemagtigde biografie in die sin dat die skrywer dit wou goedkeur voor publikasie nie. Gedenk die debakel met Suresh Roberts se Nadine Gordimer-skrywersbiografie uit 2006 waar skrywersmagtiging eers gegee en toe teruggetrek is (Van Vuuren 2007).

Die gebruik van die fiksionele biografievorm in *Summertime* roep die konvensies van die skrywersbiografie op: 'n geskrif deur iemand anders as die skrywer, oor die spesifieke

skrywer se lewe en oeuvre, ideaal gesproke, oor hoe lewe en werk saamhang, waaruit werke voortkom, wat hul geïnspireer het, en die aard van sy literêre oeuvre. Hier speel die skrywer lustig en selfs humoristies met die konvensies. In die woorde van Adorno is die tipiese "vormwet" van laatstyl, naamlik konvensieverbrokkeling of versmelting, hier duidelik aantoonbaar: "Want om geen konvensies te duld nie, die onvermydelike om te smelt tot die uitdrukking, is die eerste gebod van hierdie 'subjektivistiese' ervaringswyse" (Adorno 2003:14; my vertaling).

Enige leser weet dat daar goeie en swak skrywersbiografieë is, dat óf die lewe óf die werk soms meer aan bod kom. Ook dat die beste skrywersbiografie 'n goeie simbiose van sowel lewe as werk is, en dat dit aan die oeuvre van die subjek nuwe dimensie en perspektief verleen. In *Summertime* word 'n onervare jong biograaf, Vincent, uitgebeeld as 'n karakter wat nooit die skrywer Coetzee ontmoet het nie, wat Brits is en nie Suid-Afrikaans nie, en wat duidelik nie 'n goeie greep op die politiek en geskiedenis van die land het nie – hy veronderstel Mandela in die 1970's byvoorbeeld in die Pollsmoor-gevangenis, jare voor sy vrylating in die 1990's (19). Hy het geen kennis van hoe die land verander het tussen die sewentigerjare en die 21ste-eeuse Suid-Afrika waarmee hy kennis maak nie. Sy herskrywing van Margot se weergawe van haar en John se besoek aan die Apollo-kafee op Merweville in 1972 is sterk anachronisties: 'n tot niet *Volkscas*-naam bo 'n gebou met sweiswerke, bruin kinders wat suiker van die kafeetafels af gryp en die wit man as "meneer" aanspreek, suggereer 'n Karoodorpie vandag eerder as vier dekades gelede. Ook die gegagtery in die hoogsomerse hittige Karoo-oggende, rondom Kersfees, is 'n rare, selfs waansinnige idee, wat enige Karooboer of -vrou skuins sal laat opkyk oor die gekheid daarvan.

Hierdie anachronismes pla die meeste Suid-Afrikaanse lesers by die eerste lees, wat toon hoe goed die fiksionele illusie van *Summertime* as vertelling werk: algaande glo die leser dat dit Margot is wat vertel. Dis slegs wanneer dit by noukeuriger lees duidelik word dat die biograafkarakter, Vincent (produk van die skrywer se verbeelding), die vryheid geneem het om Margot se vertelling te herskryf ("recast it as a narrative") dat hierdie anomalieë se oorsprong verklaarbaar raak. Coetzee, die skrywer, beskryf Merweville soos dit vandag daar uitsien, en soos 'n buitelandse biograaf wat nie van beter weet nie, nie die intieme sosiohistoriese kennis van die Karoo het nie, dit sou beskryf.

Met watter doel, sou die leser wil vra? Mimetiese oortuigingskrag? Om aan te toon hoeveel fyner besonderhede verby sal gaan aan latere biograwe en navorsers wat onbekend is met 'n konteks? Of word die anachronismes en anomalieë ingebou in die teks om die leser juis op die verglydende perspektiewe binne perspektiewe te wys? Bewus te maak van die feit dat dit nie hier om 'n naatloos gevoegde verhaal vanuit een perspektief gaan nie, maar om 'n gesofistikeerde literêre konstruk waarin gespeel word met vertelkonvensies vanuit verskillende genres en subgenres (outobiografie, biografie, roman)?

By 'n meester-romansier soos Coetzee in die laatwerkfase van sy lewe is die gesofistikeerde literêre konstruk die waarskynlikste. Die spelmeester het volkome beheer oor alle verteldrade en perspektiewe. Hy laat verskeie fokaliserings doelbewus in en oor mekaar vergly in 'n komplekse stramien:

Skrywer J.M. Coetzee/ouktoeriële instansie -->>

Vincent --> ramende notaboeke --> Margot, ens. --> subjek: gestorwe skrywer John Coetzee

Dié truuks en procédés is deels vir sy eie vermaak – of die leser die kompleksiteite kan volg of nie, is nie sy bekommernis nie. Want laatwerk is nou eenmaal

werk in 'n geheel ander idioom, wars van harmonie, wars van lesersverwagtinge, en 'n neiging tot bevoorgoeding van die atonale (soos in Beethoven se *Missa solemnis*), of kompleksiteite van 'n graad wat vir die meeste lesers as obskuur of elitisties oorkom (soos *Katalekte*, 2012, van Breytenbach, of *Memorandum*, 2006, van Marlene van Niekerk). In laatwerk bly die spore agter van werk gedoen téén die tyd, en sulke werk registreer 'n intense bewussyn van die snelkrimpde tyd (en beperkte kragte) wat vir hul oorbly. Daarom bly in sodanige komposisies of bundels die laafase van 'n menslike lewe geregistreer. (Van Vuuren 2012, met verwysing na Said 2006:13)

Opvallend is die intense bewussyn in Coetzee se *Summertime* van die sterfte van tale, van tale wat net op papier nog herinneringe is (soos in Breytenbach se "skemberbundels"). Hier sou selfs 'n intertekstuele verbintenis kon wees, via die noem van "Breytenbach in Pollsmoor" aan die aanvang van die Engelse teks. Dat ook hierdie assosiasie 'n anachronisme is, soos wat die protagonis tereg uitwys (omdat die digter toe nog nie daar 'n gevangene was nie, maar eers in Julie 1977 soontoe oorgeplaas uit die Pretoria Maksimumgevangenis), neem egter nie weg dat Coetzee (geb. 1940), wat min of meer so oud as Breytenbach (geb. 1939) is, as medeskrywer in Suid-Afrika sekerlik intens bewus moes gewees het van Breytenbach se lewensloop en skrywersloopbaan nie. Toe Coetzee in 1974 debuteer, was Breytenbach al 'n dekade lank bekend as baanbrekende digter en prosateur, én as politieke gevangene (1975–1982) weens sy fel anti-apartheid-stryd – deur sy skryfwerk, maar ook daarbuite. *Kouevuur* (1969) en *Skryt* (1972) bied skrywend-onthullende politieke verse soos "Brief uit die vreemde aan slagter (vir Balthazar)" (waarin B.J. Vorster direk aangeval is oor marteling van politieke gevangenes in tronke) of "die lewe in die grond" (oor die lyding van swart kinders en vrouens as gevolg van die apartheidswetgewing). Dit het deel van die intellektuele klimaat van dié tyd gevorm. Dit kan nie anders nie as dat die jonger Coetzee indertyd met sy antiprovisiale skrywersideale homself ook sou vergelyk met tydgenote wat reeds internasionaal naam gemaak het. Dat die ouer skrywer wat terugkyk op sy jonger self, voor hy gedebuteer het, hierdie klimaat oproep, of terugvind via ou dagboeke en notaboeke, is onvermydelik, soos die noem van die digter se naam aan die begin van *Summertime* ook duidelik maak. By nadere ondersoek van Coetzee se literêr-kritiese werk blyk dit dat hy meerdere resensies oor Breytenbach se werk geskryf het (soos oor die Engelstalige tronkoutobiografie en oor *Dogheart*). Sy sterkste bydrae oor Breytenbach is egter 'n insiggewende essay uit 1991 oor die digter se tronkfase: "Breyten Breytenbach and the reader in the mirror" (2004:75–95). Dat daar literêre affiniteite tussen Breytenbach en Coetzee sou kon bestaan, is 'n nog onontginde terrein. Dié twee skrywers bied albei van die uitdagendste oeuvres hier te lande in die sogenaamde "Suid-Afrikaanse letterkunde", nasionaal seker een van die mees onvaste konsepte in 2013.

5. Die taalmotief in *Summertime*

Saam met Coetzee se gesuggereerde assosiasie met Breytenbach in *Summertime* gaan die idee van die sterfte van tale, soos wat Afrikaans teruggedring word en krimp. Dit is inderdaad ook een van die sentrale motiewe in Breytenbach se laatwerk, waar die taal vir hom "asyn aan die lippe" geword het. Coetzee het 'n gedeeltelik Afrikaanse herkoms wat pertinent in *Summertime* bevoorgrond word (deur sy biograaf feitelik nagegaan, kompleet met lang stambome, selfs so intiem Afrikaans as dat die idilliese sportvelde genaamd Coetzenburg, geleë aan die Eersterivier in Stellenbosch, na 'n voorvader van hom genoem is). Coetzee self kom via *Summertime*, en in sy laatwerkfase, steeds nader aan 'n erkenning van sy emosionele verbintenis met Afrikaans as die taal van sy hart, van sy vroegste identiteit, sy *moedertaal*, teenoor Engels as die taal waarin hy skryf, sy *eerste taal*:

That is why I say that it is possible to have a *first language* yet nonetheless not feel at home in it: it is, so to speak, one's primary tongue but *not one's mother tongue*. This phenomenon is more widespread than one might think. In Europe, for instance, before the arrival of the nation-state and the triumph of national languages, Latin – which was no one's mother tongue – was the currency of intellectual life. The same situation exists in Africa today vis-à-vis English and (to a lesser extent) French and Portuguese. In Africa it is not practically possible to be an intellectual in your mother tongue; you can't even be much of a writer [...]. I started thinking about *the subject of the mother tongue* after reading Derrida. I began to feel my own situation more acutely after moving to Australia, which – despite the fact that within its territory there are scores of Aboriginal languages still clinging to life, and despite the fact that since 1945 it has encouraged massive immigration from southern Europe and Asia – is far more "English" than my native South Africa. In Australia public life is monolingual. More important, relations to reality are mediated in a notably uninterrogated way through a single language, English. *The effect on me of living in an environment so saturated with English has been a peculiar one: it has created more and more of a skeptical distance between myself and what I would loosely call the Anglo weltanschauung*, with its inbuilt templates of how one thinks, how one feels, how one relates to other people, and so forth. (Auster en Coetzee 2013, Coetzee-brief van 27 Mei 2009, Kindle-uitgawe; my kursivering)

Coetzee se duidelike nader beweeg (volgens hierdie epistolêre stellinginname) na 'n ander wêreldbeskouing as die "Anglo weltanschauung" staan reeds duidelik uitgespel in *Summertime*. Ook sy siening van die effektiwiteit van skryf in 'n klein taaltjie as 'n mens 'n wêreldtaal tot jou beskikking het, sou skaars helderder uitgespel kon word, soos verwoord in die buitelandse joernalis se weggooi-opmerking oor Afrikaans as 'n "obscure dialect": "It made no sense [...] to write in dialect when one had a world language at one's disposal" (237).

Hiermee sou mens kon verskil, gedagtig aan die sterk groep Afrikaanse skrywers wat via die vertaling van sterk werke deurgebreek het op die internasionale wêreldliteratuurmark, meesal eerstens via Nederlandse en/of Engelse vertalings van hul werk: Breyten Breytenbach (weliswaar hoofsaaklik met ander genres as sy poësie), André P. Brink, Antjie Krog, Etienne van Heerden, Marlene van Niekerk en ander. (Dit bly wel raar dat iemand

soos Karel Schoeman skaars in die internasionale literêre bewussyn bestaan, ten spyte van die kwaliteit van sy oeuvre – sy statuur is inderdaad ingeperk deur die linguistiese "begripsheining" om Afrikaans.)

Afrikaans was vir die Engelse skrywer die taal van sy vader se mense – van die geliefde Karoo-familieplaas en die Worcester-laerskool in *Boyhood*. Engels was die taal van sy moeder en die leefwêreld in Kaapstad in *Youth*. In *Summertime* kom die moeisame, vervreemde verhouding met die vader in die fokus, geskakel met die Afrikaanse identiteit van die Coetzees waartoe die subjek weens sy agternaam ook behoort.

Jamal (2005:23) skryf 'n siening van Suid-Afrika aan Coetzee toe (en by implikasie, spesifiek aan die Afrikaanse gemeenskap as die instandhouders vroeër van die apartheidsbeleid) wat getipeer word deur haat gemeng met aanhanklikheid ("loathing" gemeng met "attachment"). Hy noem hierdie "deeply ingrained pathological economy of cultural production and reception [...] not only Coetzee's, but [it] forms the constitutive seam of the South African imaginary". Jamal wil hierdie posisie omkeer met een wat Suid-Afrika sien as "as resistible as it is lovable" (2005:23). Dit lyk asof Coetzee sêlf in *Summertime* gedeeltelik hierdie "deeply troubling summation of the country" omkeer, veral ten opsigte van die vaderlike Afrikaanse kant van sy herkoms, in die langste van die sogenaamde "onderhoude" van die biograaf met Coetzee se niggie, Margot Jonker, en haar herinneringe aan 'n Kersfees saam met John Coetzee en sy pa in die 1970's. Of dit heeltemal oortuig, is oop vir bevraagtekening, soos haar suster ook voel: "From the heights of his *engelse* education, says Carol, John looks down on the Coetzees, one and all" (2009:90).

Boeiend is die skakel met Afrikaans as taal, wat saamgaan met die Coetzee-herkoms, die Karoo-familieplaas as paradyslike ruimte vir die outobiografiese subjek, en sy implisiete siening van Afrikaans as 'n geïsoleerde taal, soos die Nama van die handjievool oorgeblewe Khoi-sprekers. In 'n merkwaardige passasie wat regdeur die teks eggo, word die rariteit van klein, sterwende tale beklemtoon as 'n *idée fixe*:

"It's Khoi", he says. "Hottentot. *Koup*: dry place. It's a noun, not a verb. You can tell by the final *-p*."

"Where did you learn that?"

"From books. From grammars put together by missionaries in the old days. There are no speakers of Khoi languages left, not in South Africa. *The languages are, for all practical purposes, dead*. In South West Africa there are still a handful of old people speaking Nama. That's the sum of it. The sum of what is left."

[...] "I am interested in the things we have lost, not the things we have kept."

[...] "*Once you have learned Hottentot out of your old grammar books, who can you speak to?*" she repeats.

[...]

"The dead. You can speak with the dead. Who otherwise [...] are cast out into everlasting silence." (103–4; my kursivering)

Die dooies sal "weggeworpe wees in 'n ewigdurende stilte", soos wat die sprekers van klein taaltjies "geïsoleer is in 'n taal", as niemand meer hul grammatikas onder die knie kry om met hul te kan praat nie. Soos met Nama, so ook met Afrikaans, die taal van sy vader en dié se voorsate, is die implikasie. In 'n onderhoud met 'n buitelandse joernalis word John Coetzee later uitgevra oor Breyten Breytenbach, na wie se Afrikaanse taalmedium die joernalis verwys as 'n "obscure dialect", want, sê die joernalis, "It made no sense [...] to write in dialect when one had a world language at one's disposal" (237).

Hoe ver is dit verwyderd van die slot van Karel Schoeman se *Verkenning* (1996), en die Boesmanvrou wat in die nag onder die plaaskombuistafel onthoude woorde prewel in haar feitlik vergete taal, wat sy nooit meer praat nie? Eweneens is dit nie vergesog om in John Coetzee se kommentaar oor Nama ook kommentaar op die toekoms van Afrikaans in te lees nie.

6. Laatwerk-eksperimentering

In 2011 verskyn *Boyhood*, *Youth* en *Summertime* in hardeband gebundel as *Scenes from provincial life*. Dié oorkoepelende titel is 'n intertekstuele verwysing na Honoré de Balzac (1799–1850) se tweede reeks prosawerke in sy *La Comédie Humaine*. Hierin verskyn romans soos *Eugénie Grandet* (1834), *The vicar of Tours* (1832) en *Lost illusions* (1843) (in laasgenoemde is ingesluit *A distinguished provincial in Paris*, wat die basiese stramien van Coetzee se *Youth* suggereer – begaafde jongman uit die provinsies in die grootstad Londen).

Die intertekstuele verband met Balzac, veral via die titel, *Scenes from provincial life*, van die saamgebundelde drie outobiografiese werke, suggereer dat daar intiemer verbande tussen Coetzee en Balzac is. Miskien gaan dit eerder in dié Coetzee-werke in eerste instansie (soos in Balzac se romans) oor 'n nogal afstandelike, sosiologiese beskouing van die lewe, samelewing en mense waarvoor Coetzee skryf, as oor die korrektheid van die feite.

Oor die ongeërgde omgang met feite in wat op die oog af sterk outobiografiese tekste is, skryf Vullings (2009:13; my kursivering) besonder insiggewend:

We kennen hem als een teruggetrokken, onthechte persoonlijkheid, die zich bij voorkeur toont in zijn fictie; literatuur is de enige taal waarin hij wil communiceren. Behalve in zijn werk laat hij zich niet graag kennen [...]. *En juist hij pakt dan uit met Jongensjaren, Portret van een jongeman en nu Zomertijd, waarin hij, anders dan in zijn verhalen, novellen, romans en essays, all the way autobio gaat.* Zou het? Van meet af aan, al in zijn debuut *Schemerlanden* (1974) speelt hij, als de postmoderne auteur die hij is, met de "persona" John Coetzee. In datzelfde boek verzint hij de gruwelijke belevenissen van een voorvader. En dat is dan nog fictie, waarin je zulke "verleugening" kunt verwachten. *Maar in zijn non-fictie maalt hij evenmin om betrouwbare autobiografische informatie.* Zo

wordt in *Portret van een jongeman* geen gewag gemaak van zijn huwelik in 1963. Daarmee zou het beeld dat hij van zichzelf – als vrijgezel in Engeland – geeft in de neerdrukkende, almar mislukkende relaties met vrouwen op losse schroeven komen te staan. Ook was hij, anders dan in *Portret van een jongeman* staat, al voor zijn vertrek naar Londen afgestudeerd. *Het gaat hem dus om het verhaal, niet om echt enwaar gebeurd.* Literair komt het hem in dat boek beter uit sich sociaal, amouereus en maatschappelik als loser te portretteren.

Vermoedelik juist door de wijze waarop hij de werkelikheid zo drastisch naar zijn hand zet en een weergaloos negatief zelfportret geeft, te pijnlijk om verzonnen aan te doen, bevat zijn gefictionaliseerd autobiografisch drieluik de adem van het echte.

In *Summertime*, soos in sy twee voorgangers wat saamgebundel is in *Scenes from a provincial life*, kry die leser dus te make met iets sonderlings – 'n outobiografiese teks wat besonder vry en kreatief, selfs romanmatig, omgaan met feite. J.M. Coetzee lei ons deur die "labyrinth of my history" (*Dusklands*, bl. 51), soos wat Kannemeyer aantoon in 'n eerste voorpublikasie biografiese skets (2010:73–95), en later in sy Coetzee-biografie. (Opvallend is ook hoe in hierdie frase, "labyrinth of my history", iets weerklink van Breytenbach se frase, "labyrinth of loneliness", in een van sy tronkbundels.) Fassinerend in Kannemeyer se biografiese skets (2010:83–5) is die beskrywings van familiesaamtrenke op die plaas Voëlfontein, veral vir die ooreenkomste met die *Summertime*-passasies oor die familievakansie van John en sy vader op die plaas:

Op Voëlfontein het Gert 'n pragtige plaashuis met 'n Kaaps-Hollandse gewel laat bou. Jaarliks kon die uitgebreide familie, soms tot veertig mense op 'n slag, van oraloor *tydens Kerstyd of met Pase* vir die saamtrenk na Voëlfontein opruk [...]. Dan is daar gelag en geskerets, terwyl hulle [...] al geselsende op die breë stoep kon sit, herinneringe uit hul jeug aan mekaar kon vertel en oor die glansende Karoo uitkyk. Vir die mans was dit ook 'n tyd om die vroeë oggende wilde voëls te skiet en *springbokke te jag*. (Kannemeyer 2010:94, voetnoot 14. Inligting per brief van mev. Sylvia Coetzee, 20.11.2008; my kursivering.)

Jag met Pase sou moontlik wees, maar beslis nie met Kersfees nie.

In *Summertime* lees die biograaf Vincent aan mev. Margot Jonker voor wat hy tot dusver opgeteken en geredigeer het uit wat sy hom vertel het:

In the old days, at *Christmas-time*, there would be huge gatherings on the family farm. From far and wide the sons and daughters of Gerrit and Lenie Coetzee would converge on Voëlfontein, bringing with them their spouses and offspring, more and more offspring each year, for a week of laughing and joking and reminiscing, and, above all, eating. For the menfolk it was a *time for hunting too: game-birds, antelope*. (Coetzee 2009:87–8; my kursivering)

Hierdie laaste verwysing na jagtery in die hoogsomer-hitte lyk na 'n verskrywing van Vincent, en doelbewus deur die skrywer gehandhaaf, as 'n mens die eerste passasie hiermee

vergelyk. Die enigste alternatiewe lesing sou 'n slordige onnoukeurigheid wees wat geen leser graag aan 'n meesterskrywer sou toeskryf nie.

Dié twee passasies is opvallend ooreenstemmend, dermate dat dit lyk asof Kannemeyer se stuk 'n vrye vertaling van Coetzee se *Summertime*-passasie is. Maar hy dui sy bron aan as uit 'n "brief van mev. Sylvia Coetzee", duidelik 'n familielid, selfs moontlik 'n niggie (miskien selfs dié spesiale niggie van *Summertime*?). Die enigste verklaring vir die ooreenkomste tussen die twee stukke sou dan wees dat die inligting en beskrywings in albei gevalle kom uit die herinnering van die twee familieledes, die skrywer J.M. Coetzee, en mev. Sylvia Coetzee. En hier is geen twyfel oor wat die feite is nie – alles stem noukeurig ooreen. *Buiten die behoud van die jagtery in die hittige somer van die Kersdae*. Hier is waarskynlik 'n doelbewuste verskrywing. Dit is 'n onakkuraatheid wat die Britse biograaf Vincent se onkunde oor Suid-Afrikaanse toestande moet suggereer, soos wat "springbok", die kwintessensiële Karoo-bok en simbool van (Suid-) Afrikaners, deur hom as Britse biograaf maklik verander sou kon word in die meer algemene, valer, en onpresiese "antelope".

In *Summertime*, soos in *Boyhood*, staan die familieplaas en veral die geliefde niggie sentraal, en aan hierdie sentrale troep in sy outobiografiese werke torring die skrywer nie. Dit is ander feite, soos dat hy nie alleen saam met sy vader in Tokai gewoon het nie, wat hy verander, soos Vullings uitwys, omdat hy aan sy protagonis, die subjek John Coetzee, sekere abjekte eienskappe toedig. Hierin kom die fiksie na vore.

Summertime is dus hoofsaaklik outobiografies van aard, ten opsigte van atmosfeer, ruimtebeskrywings, en sentrale karakters in die subjek se lewens, maar met 'n goeie skoot kreatiewe herskepping wat die biografiese feite van J.M. Coetzee se lewe betref. Dit is enduit 'n spel met feit en fiksie, sonder enige sekerhede of vastighede vir die leser. Soos wat Kannemeyer aantoon, "is dit opvallend hoe baie gedeeltelik onjuiste en selfs blatant foutiewe inligting" daar oor die skrywer J.M. Coetzee voorkom. En met verreikende gevolge: "Soms het dié foutiewe inligting selfs implikasies vir die interpretasie van sy romans [en, kan 'n mens byvoeg, die outobiografiese werke]" (2010:74).

Die humoristiese element in *Summertime*, op metafiksionele en metatekstuele vlak, is dat die skrywer J.M. Coetzee, *doelbewus* "blatant foutiewe inligting" in sy teks *inbou* – soos die anachronismes. En die implikasies daarvan is die spel wat die skrywer met sy lesers speel: Wie kan perspektiewe hier uitmekaar hou? Wie kan onderskei tussen wat in die 1970's 'n Middelburgse kafeetoneel sou gewees het en 'n 21ste-eeuse anachronistiese weergawe daarvan? Dit waaraan Kannemeyer krampagtig vashou, die feite, is presies dit wat Coetzee prysgee ter wille van 'n opeenstapeling en deureenvlegting van perspektiewe:

Skrywer J.M. Coetzee/oukatoriële instansie -->>

Vincent --> ramende notaboeke --> Margot, ens. --> subjek: gestorwe skrywer John Coetzee

Hierdie "blatant foutiewe inligting" is egter ook noodsaaklik vir oortuiging van die konstruk van die teks, wil die skrywer die fiktiewe persona van die Britse biograaf, Vincent, oortuigend maak. Vir 'n buitelandse wat onbekend is met die fynere besonderhede van Suid-Afrikaanse vinnig-veranderende geskiedenis en ruimte, flora en fauna, sou dit wat vir Suid-Afrikaanse lesers anachronismes is, nie duidelik wees nie. Soos wat dit ook nie 'n buitelandse leser sal

opval nie. Vir 'n internasionale leser uit Amerika, Japan of Swede sou dit alles ewe oortuigend wees – want nié anachronisties nie. Slegs Suid-Afrikaanse lesers kan duidelik sien dat die mimetiese elemente in die teks skéwe, onpresiese, onnoukeurige beelde weerkaats, wat die ingryping van 'n oningeligte-in-die-weergawe van die "storie van Coetzee se lewe" is. Hier is 'n meesterhand in beheer.

Relevant is ook dat Coetzee "vroeg in 1972" (Kannemeyer 2012:247), in die periode waaroor *Summertime* handel (1972-1975), sy vertaling van Marcellus Emants se roman *Een nagelaten bekentenis* voltooi en wegstuur. In 1975 het dit verskyn onder die titel *A posthumous confession*. Hierdie gegewe sluit aan by die "suspension of disbelief" wat in *Summertime* as fiksie voorgehou word, dat die skrywer Coetzee dood is. Die funksie van die nagelate dagboeke waaruit ter aanvang en na afloop van die hoofnarratief uitgebreid aangehaal word, gee aan die geheel die allure van intieme kennis van die skrywer wat die leser via hierdie nagelate dagboeke dan sou kon bekom. Deur hierdie kunsgreep sinspeel Coetzee op die verwantskap tussen Emants se teks (wat hy in dié periode klaar vertaal het) en die fiktiewe konstruk van sy eie teks. Hiermee haal die ouer skrywer alle relevante preokkupasies van die betrokke periode vir homself na vore by herinbeelding in die sewentigerjare aan die Kaap.

7. Ten slotte

Diary of a bad year (2007), *Summertime* (2009) en *The childhood of Jesus* (2013) demonstreer die broosheid van eens-gewaande vaste literêre genres, maar miskien nog meer die sofistikasie van 'n meesterteller en stilis. Coetzee waag veel met generiese eksperimentering en, in *The childhood of Jesus*, met narratiewe en tegniese kompleksiteite. Duidelik is Coetzee as 'n skrywer in die laatwerkfase van sy oeuvre stilisties én struktureel aan't eksperimenteer, en versit hy telkens weer literêre grense op gedurfde wyse. In hierdie oeuvre is geen vaste bakens vir die leser nie. Dis 'n literêre landskap waarin alle sekerhede gewaande sekerhede is in 'n konstante spel met verglyding en ooreenskuiwing van perspektief op perspektief tot aan die kim.

Bibliografie

Adorno, T.W. 2002. *Essays on music*. Saamgestel deur R. Leppert en vertaal deur S.H. Gillespie. Berkeley: Universiteit van Kalifornië.

—. 2003. *Gesammelte Schriften*, band 17: *Musikalische Schriften IV: Moments Musicaux. Impromptus*. Berlyn: Suhrkamp Verlag.

Arana, M. 2010. The artist through the eyes of others in J.M. Coetzee's *Summertime*. *The Washington Post*. 8 Januarie. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/01/07/AR2010010703814.html> (28 Junie 2012 geraadpleeg).

- Auster, P. en J.M. Coetzee. 2013. *Here and now. Letters 2008–2011*. Londen: Faber & Faber. Kindle-uitgawe – sonder bladsynommers (4 Julie 2013 geraadpleeg).
- Attridge, D. 2005. *J.M. Coetzee and the ethics of reading. Literature in the event*. Scottsville: Universiteit van KwaZulu-Natal en Chicago: University of Chicago.
- Atwell, D. (red.). 1992. *Doubling the point. Essays and interviews*. Londen: Harvard University Press.
- Cartwright, J. 2009. *Summertime by J.M. Coetzee: review. The Telegraph*. 10 September. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/books-life/6167636/Summertime-by-JM-Coetzee-review.html> (28 Augustus 2009 geraadpleeg).
- Coetzee, J.M. 1974. *Dusklands*. Johannesburg: Ravan Press.
- . 1975. *A posthumous confession*. Vertaling van M. Emants, *Een nagelaten bekentenis*. Boston: Twayne.
- . 1977. *In the heart of the country*. Londen: Secker & Warburg.
- . 1980. *Waiting for the barbarians*. Londen: Secker & Warburg.
- . 1984. *Truth in autobiography*. Intreerede Universiteit van Kaapstad. Nuwe reeks 94. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- . 1985. Confession and double thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky. *Comparative Literature*, 37(3):193–232. (Herdruk in Atwell 1992:251–93.)
- . 1991. Breyten Breytenbach and the reader in the mirror. *Raritan: A Quarterly Review*, 10(4):42–59. (Herdruk in Coetzee 1996:215–32 en in Coullie en Jacobs 2004:75–97.)
- . 1992. Breyten Breytenbach. *True confessions of an albino terrorist and Mouroir* (1985). In Atwell (red.) 1992.
- . 1996. *Giving offense. Essays on censorship*. Chicago en Londen: University of Chicago Press.
- . 1998. *White writing: On the culture of letters in South Africa*. Sandton: Radix.
- . 1999. *The lives of animals*. Geredigeer en ingelei deur A. Gutmann. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- . 2003. *Elizabeth Costello. Eight lessons*. Londen: Secker & Warburg.
- . 2005. *Slow man*. Londen: Secker & Warburg.
- . 2007. *Diary of a bad year*. Londen: Harvill & Secker.

- . 2009. *Summertime. Scenes from provincial life*. Londen: Harvill & Secker.
- . 2011. *Scenes from provincial life*. Londen: Harvill & Secker.
- . 2013. *The childhood of Jesus*. Londen: Harvill & Secker.
- Coullie, J.L. en J.U. Jacobs (reds.). 2004. *a.k.a. Breyten Breytenbach. Critical approaches to his writings and paintings*. Amsterdam: Rodopi.
- Dee, J. 2009. Coetzee, a disembodied man. *The New York Times Book Review*. <http://www.nytimes.com/2009/12/27/books/review/Dee-t.html?pagewanted=all> (28 Augustus 2009 geraadpleeg).
- Falconer, D. 2009. Just passing through. <http://danielwood.files.wordpress.com/2010/05/falconer-just-passing-through.pdf> (16 April 2013 geraadpleeg).
- Flanery, P.D. 2009. J.M. Coetzee's autre-biography. *Times Literary Supplement*. <http://www.complete-review.com/reviews/coetzeej/summer.htm> (28 Augustus 2009 geraadpleeg).
- Grylls, D. 2009. *Summertime* by J.M. Coetzee. *Times online. The Sunday Times*. <http://www.complete-review.com/reviews/coetzeej/summer.htm> (28 Augustus 2009 geraadpleeg).
- Jamal, A. 2005. *Predicaments of culture in South Africa*. Pretoria: Unisa en Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Jones, T. 2009. *Summertime* by J.M. Coetzee. *The Observer*. 6 September. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/sep/06/jm-coetzee-summertime> (28 Augustus 2009 geraadpleeg).
- Kannemeyer, J.C. 2010. "Die labirint van my geskiedenis": J.M. Coetzee se voorgeslagte, wortels en die herkoms van sy skryftalent. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 17(2):73–95.
- . 2012. *J.M. Coetzee. 'n Geskryfde lewe. / J.M. Coetzee. A life in writing*. Johannesburg en Kaapstad: Jonathan Ball.
- Kapp, T. 2012. Coetzee in Pole. 'n Drama in drie bedrywe. *By* in *Die Burger*, 21 Julie, bl. 3.
- Lejeune, P. 1989. *On autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marcus, D. 2009. The ambivalence artist. *Dissent*, 56(1):115–9.
- Meek, J. 2009. Heart of the writer. *Mail & Guardian*, 11 tot 17 September, ble. 2–3.

- Plunkett, F. 2013. Men of letters: J.M. Coetzee and Paul Auster. *The Australian*. 13 April. <http://www.theaustralian.com.au/arts/review/men-of-letters-jm-coetzee-and-paul-auster/story-fn9n8gph-1226617625168> (13 April 2013 geraadpleeg).
- Ruddock, S. 2009. *Summertime* by J.M. Coetzee. <http://vulpeslibris.wordpress.com/2009/08/14/summertime-by-j-m-coetzee> (28 Augustus 2009 geraadpleeg).
- Said, E.W. 2007 [2006]. *On late style. Music and literature against the grain*. New York: Vintage Books.
- Sarvas, M. 2010. *Summertime*. *The Barnes & Noble review*. <http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Reviews-Essays/Summertime/ba-p/1983> (28 Junie 2012 geraadpleeg).
- Sayeau, M. 2009. Professor of desire. *Summertime* by J.M. Coetzee. *New Statesman*. <http://www.newstatesman.com/books/2009/09/coetzee-summertime-memoir-work> (28 Augustus 2009 geraadpleeg).
- Schoonees, P.C. 1939. *Die prosa van die Tweede Afrikaanse beweging*. 3de omgewerkte en vermeerderde druk. Pretoria: J.H. de Bussy en Kaapstad: HAUM.
- Scott, J. 2010. Telling it slant: On J.M. Coetzee. *The Nation*. <http://www.thenation.com/article/telling-it-slant-jm-coetzee#> (28 Junie 2012 geraadpleeg).
- Tonkin, B. 2009. *Summertime* by J.M. Coetzee. *The Independent*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/summertime-by-jm-coetzee-1781185.html> (28 Augustus 2009 geraadpleeg).
- Urquhart, J. 2009. *Summertime*, by JM Coetzee. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment:books:reviews:summertime-by-jm-coetzee-1780697.html> (16 April 2009 geraadpleeg).
- Van Vuuren, H. 2004. "Kuns en argief" in die Suid-Afrikaanse skrywersoutobiografie: Karel Schoeman en J.M. Coetzee. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap / Journal for Literary Theory*, 20(1/2):94–108.
- . 2007. *No cold kitchen. A biography of Nadine Gordimer* (2006) – Ronald Suresh Roberts. *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(1):357–8.
- . 2012. *LitNet Akademies-resensie-essay: Katalekte deur Breyten Breytenbach – 'n Boeiende gesprek met van die grootstes*. <http://www.litnet.co.za/Article/litnet-akademies-resensie-essay-katalekte-deur-breyten-breytenbach-n-boeiende-gesprek>.
- Vullings, J. 2009. *Zomertijd* – J.M. Coetzee. *Vrij Nederland*, 18 Julie, ble. 13–4.

Eindnota

¹ Zur Revision der Auffassung vom Spätstil könnte allein die technische Analyse der in Rede stehenden Werke verhelfen. Sie hätte sich vorab an einer Eigentümlichkeit zu orientieren (...): der Rolle der Konventionen. Die ist beim alten Goethe, beim alten Stifter bekannt; ebensowohl aber bei Beethoven als dem vorgeblichen Repräsentanten radikal persönlicher Haltung festzustellen. Damit schärft sich die Frage. Denn keine Konventionen zu dulden, die unvermeidlichen umzuschmelzen nach dem Drang des Ausdrucks ist das erste Gebot jeglicher »subjektivistischen« Verfahrensweise (...) Ganz anders der späte. Überall sind in seine Formensprache, auch dort, wo sie einer so singulären Syntax sich bedient wie in den fünf letzten Klaviersonaten, Formeln und Wendungen der Konvention eingesprengt (...) all dies mitten in den härtesten Gesteinschichten der vielstimmigen Landschaft, den verhaltensten Regungen abgeschiedener Lyrik. Keine Auslegung Beethovens und wohl jeglichen Spätstils langt zu, die die Konventionstrümmer nur psychologisch, mit Gleichgültigkeit gegen die Erscheinung motivierte (...). Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber muß als das Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt, wofern sie wahrhaft mehr bedeuten sollen als rührende Reliquien (Adorno 1937, versamel in 2003:156).