

J.M. Coetzee en die Nederlandse letterkunde

J.C. Kannemeyer

J.M. Coetzee and literature in Dutch

While J.M. Coetzee studied for the B.A. at the University of Cape Town from 1957 to 1961, he majored in the somehow odd combination of English and Mathematics and attended no courses in Dutch and Afrikaans. During 1965-1968, when he worked on his doctorate in English Literature at the University of Texas, he enrolled for courses in a number of foreign languages and also decided to use his Afrikaans as basis to extend his knowledge of Dutch. To hone his knowledge of the language, he started translating from Dutch into English. That he gained an excellent grasp of Dutch during this time, is evident from his translation of a complicated text as Gerrit Achterberg's Ballade van de Gasfitter and his detailed account of the text in an important essay. When he started lecturing in Buffalo in 1968 at the State University of New York, he ventured on a much larger project: the translation of Een Nagelaten Bekenentenis, Marcellus Emants's masterpiece of 1894, which was published under the title A Posthumous Confession. Back in South Africa in 1971 Coetzee maintained his interest in Dutch. He wrote essays on Dutch and Flemish authors like Mulisch, Claus and Nootboom, produced an introduction to the English translations of Kopland's poems and translated a selection of modern Dutch poems (Landscape with Rowers, 2004). In a strange way his knowledge of Achterberg returned in the substructure of The Master of Petersburg, his Dostoevsky novel of 1994, a confirmation of how strong the continued effect of the Dutch poet was on Coetzee.

I.

Met sy aankoms in 1966 aan die Universiteit van Texas het Coetzee gevoel dat hy 'n groot agterstand het wat die kennis van tale betref. Hy probeer om dié agterstand uit te wis deur kursusse in Frans en Duits te volg, en selfs, aangevuur deur sy bewondering vir Dostojevski en Tolstoi, 'n begin te maak om Russies onder die knie te kry. Omdat hy Afrikaans goed kon lees, skryf en praat, gebruik hy die geleentheid om met Afrikaans as basis sy kennis van Nederlands uit te brei. Toe hy in die jare 1962-1966 as rekenaarprogrammeerder in Brittanje werksaam was, maak hy kennis met die werk van Simon Vinkenoog wat as woordvoerder en wegbereider die Vijftigers aan die Nederlandse publiek bekend gestel het. In Londen vind Coetzee, soos hy dit later in *Youth* sou stel, die geskryfte van Vinkenoog "raucous, crass, lacking any dimension of mystery". (Coetzee 2002: 77) En hy kom tot die gevolgtrekking: "If Vinkenoog is all Holland can offer, then his worst suspicion is confirmed: that of all nations the Dutch are the dullest, the most antipoetic." (Coetzee 2002: 77) Hierdie uitspraak word in die mond gelê van die vereensaamde John wat doelloos in die strate van Londen ronddool en berus in hierdie stadium op 'n uiters beperkte kennis van die Nederlandse poësie. In die verlede het kommentators dié uitspraak uit sy konteks gelig en dit gelees as J.M.

Coetzee se eie oordeel en verdoeming van die Nederlandse poësie. In *Youth* dra die kras veroordeling egter by om die sentrale karakter se vereensaming en gebrek aan kommunikasie te versterk.

In Austin kom Coetzee egter tot 'n heeltemal ander instelling teenoor Nederlands. Hy neem kursusse in die Nederlandse taal en letterkunde onder Francis Bulhof, die professor in Nederlands wat veral bekend was as vertaler van Nederlandse en Vlaamse poësie en van E. du Perron se roman *Het land van herkomst*. Hy lees soveel van die Nederlandse letterkunde as wat sy tyd hom toelaat en skryf eksamen oor die negentiende-eeuse en twintigste-eeuse Nederlandse letterkunde.

Dat hy in hierdie jare 'n uitstekende begrip van Nederlands moes gehad het, blyk uit die Herfs-uitgawe, 1970, van die tydskrif *Anonym* waarin sy vertaling van *Ballade van de gasfitter*, 'n siklus van veertien sonnette deur Gerrit Achterberg, gepubliseer word. Veël later, in die versameling van sy vertalings uit die Nederlandse poësie, *Landscape with rowers* (Coetzee, 2004: 2-29), neem hy dit in 'n drasties hersiene verwerking op, en in *Doubling the point* bundel hy 'n opstel oor dié siklus wat uit 1977 dateer.

In die studie oor “Ballade van de gasfitter” verwys Coetzee glad nie na die sentrale tema in Achterberg se poësie, wat kritici in die verlede soms tot biografiese inlegkunde verlei het nie, maar bring hy die siklus sonnette en die soeke van die ek na 'n gestorwe u in verband met die eksistensiële onvoltooidheid wat, soos Martin Buber in sy *I and Thou* aantoon, ontstaan wanneer die ek sy fundamentele verhouding met die U verloor (Buber, 1957: 14-15).

In verband met vertaling as sodanig maak Coetzee die prikkelende uitspraak dat die lees van 'n teks in wese vertaling is, net soos alle vertaling in laaste instansie literêre kritiek is (Coetzee, 1992: 90). Dit lê egter in die aard van die literêre werk om die vertaler te konfronteer met probleme “for which the perfect solution is impossible and for which partial solutions constitute critical acts” (Coetzee, 1992: 88). 'n Voorbeeld hiervan vind Coetzee wanneer hy die vierde sonnet in die siklus vertaal. Die eerste kwatryn hiervan lui:

Eindelijk is het kleine lek gedicht.
Ik zoek de spullen langzaam bij elkaar.
Mijn benen zijn als buizen lood zo zwaar.
Zweetdruppels lopen over mijn gezicht. (Coetzee, 2004: 8)

Coetzee vertaal dit soos volg:

At last the minor leak is traced and sealed.
Slowly I collect and pack my tools.
My legs have grown as heavy as lead tubes.
Sweat is trickling down my face in beads. (Coetzee, 2004: 9)

Oor die probleem wat hy met die vertaling van die woord “gedicht” in die eerste reël ondervind, skryf Coetzee:

English lacks a homonym to parallel Dutch *dichten*: (1) to seal (a hole), (2) to compose poetry (though, on the other hand, it possesses the notorious homophonic sequence *whole-hole-holy*). Around the familiar *dichten* pun the whole poem revolves: the gasfitter sealing off leaks is also the poet at work. (Coetzee, 1992: 73)

Dat Coetzee die vertaling van ’n hoogstaande en uiters verwickelde teks soos Achterberg se *Ballade van de gasfitter* aanpak en so voortreflik en met ’n gevoel vir die juiste betekenis van woorde uitvoer, is ’n aanduiding van hoe breed sy kennis van die Nederlandse taal en letterkunde in hierdie stadium is. Dit was vir hom, soos trouens vir enige ander vertaler, onmoontlik om in Engels dieselfde homonimiese spel met die woord *dichten* as in Nederlands te speel, maar hy kon tog die woord “hole” in die gedig onmiddellik voorafgaande aan die vierde sonnet inwerk en só op die proses van heelmaak, sowel van die gat as die gedig, preludeer: “Should I punch the gaspipes full of holes?” (Coetzee, 2004: 7) Dat die probleem om die woord *dichten* in Engels te vertaal, en die spel met *hole* en *whole*, ’n nawerking by Coetzee sou hê, blyk later uit ’n passasie in sy tweede roman, *In the heart of the country*, wanneer Magda oor haar eie lewe nadink:

I move through the world not as a knifeblade cutting the wind, or as a tower with eyes, like my father, but as a hole, a hole with a body draped around it, the two spindly legs hanging loose at the bottom and the two bony arms flapping at the sides and the big head lolling on top. I am a hole crying to be whole. (Coetzee, 1978: 41)

II.

Coetzee begin reeds in 1968 werk aan ’n projek van veel groter omvang: om Marcellus Emants se *Een nagelaten bekentenis*, sy meesterwerk van 1894, te vertaal, hoewel dit, onder die titel *A posthumous confession*, eers in 1975 gepubliseer word.

Die roman is die verhaal van Willem Termeer, sowel biologies as psigologies die produk van soveel geslagte vóór hom met wie hy noodlottig verbind is en van wie hy nie kan ontsnap nie. As seun uit ’n liefdelose huwelik tussen ’n nydige moeder en ’n gedegeneerde vader is hy, soos Coetzee dit in sy opstel oor Emants se roman sê, gedoem om ’n wellusteling en sado-masochis te word. “Termeer thus presents himself as a victim, a victim of heredity”, skryf Coetzee, “his confession is an agonised plea for pity.” (Coetzee, 2001: 43) “In Willem Termeer”, gaan hy voort, “we find [...] a helpless drifting in a sea of passions, fears and envies; and an agonised twisting and turning to escape confrontation with the true self his life-history reveals to him: impotent, cowardly, ridiculous.” (Coetzee, 2001: 43) En dan maak Coetzee die uitspraak dat Marcellus Emants nie losstaan van Willem Termeer nie: “the author is implicated in his

creature's devious project to transmute the base metal of his self into gold." (Coetzee, 2001: 45)

In 'n brief van 20 Oktober 2009¹ gee Coetzee in antwoord op 'n navraag 'n uiteensetting waarom hy Emants se roman vertaal het:

I began work on the Emants translation in Buffalo. There were several reasons why I embarked on it. (1) I had an interest in the naturalist school (Zola, Gissing, Dreiser, to an extent Hardy) to which Emants belonged. (2) Emants hadn't been translated into English (he had into French and German). (3) I wanted to keep up and improve my Dutch in an environment (Buffalo) where there was no interest in Dutch studies.

As 'n mens egter Coetzee se vertaling lees en sien wat hy in sy opstel oor Emants se roman te sê het, bespeur die ingeligte leser vae omtrekke van Coetzee se eie lewensloop. Wanneer Termeer op sy kinderjare terugkyk, voel die leser, wat *Boyhood* ken, dat iets van die afstand tussen John en sy neiging tot geheimhouding teenoor sy moeder en sy skoolmaats in Coetzee se vertaling resoneer. In *Een nagelaten bekentenis* laat die wandeling van die allenige buitestander Willem Termeer in Brussel en Parys die leser verder dink aan die vereensaaamde John wat in *Youth* verlate deur die strate van Londen dwaal, onmagtig om iets sinryk op die gebied van die literatuur of in sy persoonlike verhouding met vroue tot stand te bring. Ook by Termeer is daar die hartstogtelike drang om iets daadwerklik te skryf, maar sy manuskrip word deur die uitgewers teruggestuur en afgemaak as triviaal. Het Coetzee in hierdie stadium van sy lewe self iets aangevoel van wat hy as Termeer se "deepest crisis" (Coetzee, 2001: 44) aandui? Coetzee was nou byna dertigjaar oud en, ten spyte van skitterende prestasies as student in Austin en die voltooiing van sy doktorsale dissertasie, het hy nog niks verwesenlik van wat hy as sy eintlike doel in die lewe gesien het nie: om iets te skep wat buite homself lê, wat hy aan die wêreld kon toon as 'n kunswerk wat hyself tot stand gebring het en wat substansie en betekenis aan sy lewe sou verleen. Was Coetzee se persoonlike aangetrokkenheid tot die figuur van Termeer, eerder as Emants se aansluiting by die Franse naturaliste en die feit dat die roman in Engels onvertaal gebly het, nie eerder die dryfveer agter sy begeerte tot die vertaling nie? In Emants se verteller het Coetzee trouens iets van sy diepste wese ontdek.

III.

Ná sy studie in Austin en die jare 1968-1971 as dosent in Buffalo keer Coetzee terug na Suid-Afrika waar hy aan die begin van 1972 'n lektoraat aan die Universiteit van Kaapstad aanvaar. In die jare wat sou volg, ontwikkel hy met die publikasie van 'n hele aantal romans tot een van die belangrikste Engelstalige skrywers wêreldwyd, terwyl hy ook as literêre kritikus met boeke soos *White writing* (1988), *Doubling the point* (1992), *Giving offense* (1996), *Stranger shores* (2001) en *Inner workings* (2007) groot

prominensie geniet. Hy behou sy belangstelling in Nederlands, soos blyk uit sy opstelle oor skrywers soos Mulisch, Nootboom en Claus en die inleidings tot die Engelse vertalings van Kopland se verse onder die titel *Memories of the unknown* en dié van Claus onder die titel *Greetings: Selected poems*.

Naas sy opstelle oor Nederlandse skrywers blyk Coetzee se voortgesette belangstelling in Nederlands verder uit sy vertalings van gedigte wat hy in 2004, kort nadat hy die Nobelprys vir Letterkunde ontvang, onder die titel *Landscape with rowers* bundel. Dié bundel, skryf Coetzee op 17 Desember 2003 aan sy Nederlandse uitgewer Eva Cossee, “is simply a collection of translations of poems that I have come across and liked. They are in no way a representative selection, or a cross-section of modern Dutch poetry.” Die digters uit wie se werk hy voorbeelde opneem, is naas Gerrit Achterberg Sybren Polet, Hugo Claus, Cees Nootboom, Hans Faverey (uit wie se werk die titel van die bundel voortkom) en Rutger Kopland. Wat ’n mens uit dié keuse opval, is dat Coetzee nie voorbeelde uit die klassieke kanon, van Gorter en Leopold tot Nijhoff en Marsman, kies nie, maar konsentreer op digters wat, hoewel uiteenlopend wat aard en styl betref, in ’n hoë mate innoverend te werk gaan en vir die Nederlandse poësie nuwe moontlikhede bied. Van die voorbeelde waaruit hy ’n keuse maak, is verwickelde tekste wat vir die nodige begrip ’n deeglike kennis van Nederlands vereis – ’n aanduiding van die mate waarin Coetzee steeds sy pols op die taal en sy nuutste literêre uitinge hou.

Terwyl Coetzee se romans meestal, hoewel dikwels op ’n indirekte wyse, die Suid-Afrikaanse aktualiteit van die apartheidsjare as boustof het, was sommige kommentators teleurgestel met *The master of Petersburg*, sy roman van 1994, wat skynbaar van die aktualiteit wegswaai en op ’n periode uit die lewe van die skrywer Dostojewski konsentreer. In ’n onderhoud met Joanna Scott (Scott, 1997: 114–115) sê Coetzee dat die dood van Pavel vir hom die geleentheid geskep het vir die ontmoeting tussen Dostojewski en Nechaev, wat nie in die werklike lewe gebeur het nie, maar waarmee hy die botsing tussen twee baie belangrike historiese figure uit dié tydvak kon bewerkstellig.

Wat kritici van die besondere vermenging van feit en fiksie in *The master of Petersburg* ontgaan het, is dat Coetzee hom reeds in 1987 (Coetzee, 1988), sewe jaar vóór die publikasie van die roman, uitgespreek het teen die eis dat ’n roman aan die “realiteit” getrou moet bly. ’n Roman moet volgens dié opvatting diensbaar en ondergeskik gemaak word aan en daardeur gereduseer word tot ’n blote supplement van die geskiedenis, terwyl die roman juis ’n eie werklikheid skep wat ’n eie geldigheid en waarheid oordra. In dieselfde jaar as wat *The master of Petersburg* gepubliseer word, haal Coetzee in ’n bespreking van Doris Lessing se outobiografie ’n uitspraak van haar goedkeurend aan: “There is no doubt that fiction makes a better job of the truth.” (Coetzee, 2001: 295) Monica Popescu skryf: “In this context, Coetzee’s novel, *The Master of Petersburg*, arises not as a denial or a rejection of the importance of the historical context, but as a claim to engage with it on one’s own terms within

fiction.” (Popescu, 2008: 110.) Dit is jammer dat kritici wat hulle in resensies oor Coetzee se roman uitgelaat het, klaarblyklik totaal onbekend was met sy uitsprake oor die verhouding tussen geskiedenis en fiksie. Was hulle hiermee op die hoogte, kon hulle met groter kundigheid en dieper insig gereageer het op wat hy in *The master of Petersburg* aan die doen was. Indien daar dan steeds besware was, kon hulle hul kritiek met fyner nuanses geformuleer het.

Deur die (fiktiewe) ontmoeting tussen Dostojewski en Nechaev wil Coetzee, hoe versluierd dan ook, iets oordra van die Russiese skrywer se reaksie op die rewolusionêre oogmerke van ’n groep aktiviste en die wyse waarop jong studente by hul idees betrek word. By implikasie is dit ook Coetzee se reaksie op die Suid-Afrikaanse situasie, al sal hy sy besware in *Age of iron* en in *The master of Petersburg* by monde van sy karakters mev. Curren en Dostojewski onderskeidelik verwoord. Die negentiende-eeuse gebeure in Rusland wys op ’n verholde wyse, ten spyte van alle ideologiese verskille tussen die Russiese nihiliste en die Suid-Afrikaanse Umkhonto we Sizwe,² uit na die politieke misbruik in die Suid-Afrika van die jare tagtig. Van swart kinders is, in diens van die “struggle”, politieke aktiviste en martelare gemaak, in so ’n mate dat die ouers geen beheer meer oor hulle gehad het nie. “It has become a sickness of this age of ours,” sê Dostojewski, “young people turning their backs on their parents, their home, their upbringing, because they are no longer to their liking! Nothing will satisfy them, it seems, but to be sons and daughters of Stenka Razin or Bakunin.” (Coetzee, 1994: 137-138) Nechaev verteenwoordig volgens Dostojewski nie die mag van die lewe nie, maar die mag van die dood: “A child can kill as dead as a man can, if the spirit is in him. Perhaps that again is Nechaev’s originality: that he speaks what we dare not even imagine about our children; that he gives a voice to something dumb and brutal that is sweeping through young Russia. We close our ears to it; then he comes with his axe and makes us hear.” (Coetzee, 1994: 112)

Maar in laaste instansie is *The master of Petersburg* ’n roman oor ’n groot persoonlike verlies en die verdriet en berou wat daarop volg. In die roman word dit beliggaam in die skrywer Dostojewski wat rou oor die dood van sy seun Pavel. Maar vir die leser met kennis van Coetzee se eie lewe, en wat bewus is van die outobiografiese spel in sommige van sy romans, doem agter die twee figure van Dostojewski en Pavel die Suid-Afrikaanse skrywer self en sy seun Nicolas op wat op drie en twintigjarige leeftyd in 1989 gesterf het deur van die elfde verdieping van ’n woonstelgebou in Hillbrow te val. Ten tyde van Nicolas se dood was Coetzee op besoek aan die John Hopkins Universiteit in Baltimore en het hy die nuus van sy seun se dood deur ’n telefoonoproep van sy gewese vrou, Philippa Jubber, ontvang. Reeds uit ’n gegewe in die manuskrip, wat nie by die finale teks ingesluit is nie, word dit duidelik watter geweldige emosionele impak Philippa se telefoongesprek en die mededeling van Nicolas se dood op Coetzee gehad het: “The words ‘Your son is dead’ echo in my head to this day, each word with its full and final weight, and the spaces between the words with their due weight too. They do not go away: four bells, four dull bells,

pealing in my head.”³ Die verdriet oor die verlies is ewigdurend: “Mourning for a dead child has no end.” (Coetzee, 1994: 77) Dit is veral die moment van die val, en die besef dat sy seun in daardie oomblik geweet het niks kan hom meer red nie, wat so verskriklik is:

What he cannot bear is the thought that, for the last fraction of the last instant of his fall, Pavel knew that nothing could save him, that he was dead. He wants to believe Pavel was protected from that certainty, more terrible than annihilation itself, by the hurry and confusion of the fall, by the mind's way of etherizing itself against whatever is too enormous to be borne. With all his heart he wants to believe this. At the same time he knows that he wants to believe in order to etherize himself against the knowledge that Pavel, falling, knew everything. [...] Upon him bursts the thought of Pavel's last moment, of the body of a hot-blooded young man in the pride of life striking the earth, of the rush of breath from the lungs, the crack of bones, the surprise, above all the surprise, that the end should be real, that there should be no second chance. (Coetzee, 1994: 20-21, 105)

By Coetzee is daar, verhuul agter sy karakters Dostojevski en Pavel en 'n mitologies-poëtiese gegewe, die brandende begeerte om die gestorwe Nicolas met 'n beswerende woord na die lewe terug te bring. Daarvoor reik hy terug na 'n bekende voorstelling in die poësie van Gerrit Achterberg, die Nederlandse digter oor wie hy vroeg in sy literêre loopbaan 'n indringende opstel geskryf en wie se bundel *Ballade van de gasfitter* hy vertaal het. Sentraal in Achterberg se poësie staan die soeke na die woord wat die magiese krag het om die gestorwe vrou weer tot lewe te wek. In die inleiding tot sy bloemlesing *Landscape with rowers* omskryf Coetzee dit soos volg: “His oeuvre is dominated by a single, highly personal myth: the search for the beloved who has departed and left him behind, a search that takes him on forays into the land of the dead.” (Coetzee, 2004: viii) By herhaling wend Achterberg die mitologiese figuur Orpheus aan wat feitlik in 'n staat van bedwelming die magiese woord moet uitspreek wat die gestorwe geliefde Euridike na die aarde kan terugbring. Een van Achterberg se bundels het die titel *Eurydice* (1944), maar die Orpheus-motief kom verspreid deur sy hele oeuvre voor, onder meer in verse soos “Woord”, “Diaspora”, “Thebe” en “Majesteit”. In ál die verse word die finaliteit van die dood ontken en word daar 'n stryd teen die rasonale logika aangeknoop om die gestorwe vrou met behulp van die magiese krag van die woord weer tot lewe te wek. Veral in “Thebe” maak Achterberg gebruik van die Orpheus-figuur om sy doel te bereik:

Met leven toegerust voor beiden,
 Liep ik vannacht de gangen in,
 Die naar u leiden.
 Het ondergronds geburchte droeg
 een stilte, die met tegenzin
 mijn tred verdroeg.

De muren stonden als verzadigd
 van ruige schimmel; lucht en licht,
 voorgoed beschadigd,
 beten mij uit; de wil alleen
 bij u te zijn in 't jongst gericht,
 hield mij ter been.

Het labyrint verliep in schroeven
 van eender, blinder cirkeling.
 U ten behoefte?
 Ik weet niet meer hoe lang ik ging.
 Hoe brachten zij, die u begroeven,
 zover een ding?

Totdat mijn voeten op u stuitten:
 uit een volslagen duisternis
 zag ik uw ogen opensplijten;
 uw handen, die ik niet kon tillen,
 voelde ik langs het leven strelen,
 dat in mij sloeg;
 uw mond, in dood verholten, vroeg.

Een taal waarvoor geen teken is
 in dit heelal,
 verstond ik voor de laatste maal.

Maar had geen adem meer genoeg
 en ben gevluht in dit gedicht:
 noodtrappen naar het morgenlicht,
 vervaald en veel te vroeg. (Achterberg, 1988: 258-259)

In *The master of Petersburg* kom die Orpheus-verwysings ook by herhaling voor. Dit is die eerste keer reeds prominent vroeg in die roman aanwesig wanneer Dostojewski op die bed lê en soos 'n magiër probeer om die gestorwe Pavel na die lewe terug te bring:

The curtains are open. Moonlight falls on the bed. He is there: he stands by the door, hardly breathing, concentrating his gaze on the chair in the corner, waiting for the darkness to thicken, to turn into another kind of darkness, a darkness of presence. Silently he forms his lips over his son's name, three times, four times.

He is trying to cast a spell. But over whom: over a ghost or over himself? He thinks of Orpheus walking backwards step by step, whispering the dead woman's name, coaxing her out of the entrails

of hell; of the wife in graveclothes with the blind, dead eyes following him, holding out limp hands before her like a sleepwalker. No flute, no lyre, *just the word, the one word*,⁴ over and over. When death cuts all other links, there remains still the name. Baptism: the union of a soul with a name, the name it will carry into eternity. Barely breathing, he forms the syllables again: *Pavel*. His head begins to swim. "I must go now," he whispers or thinks he whispers; "I will come back." (Coetzee, 1994: 5)

Aan die einde kry die roman 'n dieper religieuse dimensie met Dostojewski se knellende bewussyn van 'n ewige verdoemenis waaruit geen redding moontlik is nie. 'n Lot waaraan hy nie kan ontkom nie, is sy lewe in Rusland en mét Rusland. "It is not a life that will bear much scrutiny. In fact, it is not so much a life as a price or a currency. It is something I pay in order to write. That is what Pavel did not understand: that I pay too." (Coetzee, 1994: 221-222) Al wat hy weet, is dat die dood van sy seun boustof sal word vir sy skrywerskap. In sy genadelose onbarmhartigheid en aalrustige soeke na boustof word die skrywerskap 'n bese bedryf en 'n demon wat alles eis.

Uiteindelik is *The master of Petersburg* dan 'n boek oor verdriet en verlies, maar ook 'n boek oor 'n amorele skrywer wat alles vir sy skrywerskap eis en in die proses nie sal aarsel om verraad te pleeg nie, ook teenoor dié wat vir hom dierbaar is. In die laaste bladsye van die boek word Dostojewski 'n Faust-figuur wat ter wille van sy kuns 'n verbond met die duiwel aangaan. Só begeesterd word hy dat hy met 'n stem praat wat nie sy eie is nie. Soos Stephen Watson dit stel: "He becomes the medium of another voice the good or evil which he cannot determine, let alone foretell, and to the seductive powers of which he cannot help but give himself. Thus in his creative trance – as the novel now tells us – Dostoevsky is in some sense beyond the human, beyond man." (Watson, 1994: 53) Aan die slot is daar dan, deur die verbond wat hy aangaan, vir die skrywer geen moontlike vergiffenis nie:

He has betrayed everyone; nor does he see that his betrayals could go deeper. If he ever wanted to know whether betrayal tasted more like vinegar or like gall, now is the time.

But there is no taste at all in his mouth, just as there is no weight on his heart. His heart, in fact, feels quite empty. He had not known beforehand it would be like this. But how could he have known? Not torment but a dull absence of torment. Like a soldier shot on the battlefield, bleeding, seeing the blood, feeling no pain, wondering: Am I dead already?

It seems to him a great price to pay. *They pay him lots of money for writing books*,⁵ said the child, repeating the dead child. What they failed to say was that he had to give up his soul in return.

Now he began to taste it. It tastes like gall. (Coetzee, 1994: 250)

Bronnelys

- Achterberg, G.** 1988. *Verzamelde gedichten*, tiende druk. Amsterdam: Querido.
- Buber, M.** 1957. *I and Thou*. Translated by Ronald Gregor Smith, ninth print. Edinburg: T & T Clark.
- Coetzee, J.M.** 1978. *In the heart of the country*. Johannesburg: Ravan Press.
- Coetzee, J.M.** 1988. The novel today. *Upstream*, 6(1): 2-5.
- Coetzee, J.M.** 1992. *Doubling the point: Essays and interviews*. Edited and introduced by David Attwell. Cambridge: Harvard University Press.
- Coetzee, J.M.** 1994. *The master of Petersburg*. London: Minerva.
- Coetzee, J.M.** 2001. *Stranger shores: Essays 1986-1999*. London: Secker & Warburg.
- Coetzee, J.M.** 2002. *Youth*. London: Secker & Warburg.
- Coetzee, J.M.** 2004. *Landscape with rowers: Poetry from the Netherlands*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Coetzee, J.M.** 2009. Persoonlike brief aan die skrywer, 2009-10-20.
- Emants, Marcellus.** 2010. *A posthumous confession*. Translated by J.M. Coetzee. New York: New York Review Books.
- Popescu, Monica.** 2008. Waiting for the Russians: Coetzee's *The Master of Petersburg* and the logic of late postcolonialism. In: Michael Chapman. (ed.). *Postcolonialism: South African perspectives*. Newcastle, U.K., Cambridge: Scholars Publishing.
- Scott, Joanna.** 1997. Voice and trajectory (interview with J.M. Coetzee), *Salmagundi*, 114/115, Spring/Summer.
- Watson, Stephen.** 1994. The writer and the devil: J.M. Coetzee's *The master of Petersburg*. *New Contrast*, 22(4):47-61.

Note

1. Persoonlike brief aan my.
2. Die gegewe lok ook 'n vergelyking uit van die sensuurstelsel in die twee onderskeie lande.
3. In 'n gewysigde vorm keer dit wel terug wanneer Anya aan Dostojewski in sy studeerkamer 'n telegram kom oorhandig "and pronounced the words that even tonight beat in his head like dull bells, each pealing with its full and final weight: 'Fedya, Pavel is dead!'" (Coetzee, 1994: 123-124).
4. My kursivering.
5. Dié woorde wys terug na die woorde van Matryona aan Nechaev op p. 157 van die roman: "They pay him thousands of roubles to write books", woorde wat Pavel aan haar gesê het.