

Lunds universitet  
Språk- och litteraturcentrum  
Handledare Anders Mortensen  
2011-01-13

Hanna Nilsson  
LIV 003

# Bortom fiktionen

Om självet i J. M. Coetzees *Boyhood*, *Youth* och *Summertime*

# Innehållsförteckning

Inledning.....	3
Syfte, metod och avgränsningar.....	4
Kort om Coetzees självbiografiska romaner.....	4
Melbergs fenomenologi i sitt teoretiska sammanhang.....	5
Forskningsläget.....	6
Parameter ett – självets fördubbling.....	9
Parameter två – synen på jag själv.....	17
Parameter tre – motiv.....	21
Resultat.....	23
Litteraturförteckning.....	28

# Inledning

Utgivningen av litteratur som sägs bygga, helt eller delvis, på fakta – självbiografiska romaner, biografier, dagböcker - har på senare år skapat rubriker på pressens kultursidor. I *Svenska Dagbladet*, den 7 september 2008, resonerar Magnus Persson kring varför litteratur med påstådd verklighetsanknytning hamnar högt på bestsellerlistorna medan misstron mot fiktionen breder ut sig. Han frågar sig om de postmodernistiska parollerna ”allt är text”, ”allt är fiktion” skapat en motreaktion i form av ett starkt sug efter verklighet. Han medger att blandformen av fakta och fiktion ”[...] är ett komplicerat fenomen som inte kan avfärdas rakt av” och påminner här om att de tidiga realistiska romanerna kan sägas tillhöra blandformen.<sup>1</sup> I ett litterärt manifest, publicerat i *Dagens Nyheter* den 22 augusti 2009, uttrycker sju svenska författare något som liknar en önskan om klar gränsdragning kring genren fiktion när de under punkt nummer fem slår fast att ”[s]könlitteraturen är en helt annan uttrycksform än självbiografien”.<sup>2</sup>

J. M. Coetzees trilogi, *Boyhood, Youth* och *Summertime*, är ett exempel på skönlitterär gestaltning som i någon mening gör anspråk på att knyta an till en realitet och det är om dessa böcker denna uppsats kommer att handla. Trilogin benämns av förlag och i press som självbiografisk, en benämning som utan tvekan påverkar min förförståelse inför läsningen. Förförståelsen laddar min läsning med förväntan om potentiell sanning och jag kan inte neka till att denna förväntan är en av drivkrafterna till att läsa dessa romaner. Samtidigt är jag inte säker på att det är sanningen jag vill ha, jag är inte säker på att jag med samma intresse hade läst en källkritiskt granskad dokumentation över författarens liv. Jag läser romanerna just som en sorts blandform där gränsen mellan fiktionen och den faktiska sanningen inte går att spåra. Coetzees gestaltning är möjligen till viss del eller till stor del fiktion. Ändå väljer jag att inte avfärda den givna bilden som poänglös att tolka – jag tror att det finns något meningsbärande bortom blandningen av fakta och fiktion.

Arne Melberg presenterar i sin bok *Självskrivet* ett sätt att resonera kring dessa frågor där han utan att införa klara gränsdragningar kring fiktion och kring det som traditionellt betecknas självbiografi, memoar etc söker nya vägar att förstå litteraturens verklighetsanknytning. Han inför begreppet *självframställning* som en samlingsterm för de litterära strategier som på olika sätt gör anspråk på att knyta an till en levd verklighet.<sup>3</sup> I det som följer har jag valt att använda mig av Melbergs tankegångar.

<sup>1</sup> Magnus Persson, ”Litteratur vilse i verkligheten”, *Svenska dagbladet* 2008-09-07. Hämtat från [http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/litteratur-vilse-i-verkligheten\\_1680441.svd](http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/litteratur-vilse-i-verkligheten_1680441.svd) 2010-02-08.

<sup>2</sup> Susanne Axmacher m.fl., ”Manifest för ett nytt litterärt decennium”, *Dagens Nyheter* 2009-08-22. Hämtat från <http://www.dn.se/dnbok/manifest-for-ett-nytt-litterart-decennium-1.935839> 2010-02-08.

<sup>3</sup> Arne Melberg, *Självskrivet: Om självframställning i litteraturen*, Stockholm, 2008, s. 8 ff.

## Syfte, metod och avgränsningar

Melberg vill undvika statiska kategoriseringar och påminner upprepade gånger om att den självframställande litteraturen inte bör sorteras i antingen fiktion eller icke-fiktion. Enligt Melbergs uppfattning använder självframställningen en mångfald strategier kombinerade på olika sätt där fiktion och sakframställning kan ingå sida vid sida i syfte att beskriva en verklighet. I denna mångfald av strategier ringar han in tre parametrar som han ser som fundamentala i det han kallar den självframställande litteraturens fenomenologi. Den första av dessa parametrar rör *självets fördubbling* och den distans som uppstår mellan det skrivande och det beskrivna självet. Den andra handlar om synen på *jag själv* och ur vilken position självframställningen görs. Här väljer Melberg att uppmärksamma det färdiga och det ofärdiga självet och rörelsen fram och åter mellan dessa positioner. Den tredje parametern berör motiven till att använda självframställning som litterär form, varför väljer författaren att gestalta sig själv? Melberg ser upprottet, döden och exilen som möjliga svar på denna fråga och påpekar samtidigt att dessa skulle kunna ses som varianter av ett och samma motiv. För vår tids självframställare har, enligt Melberg, ytterligare ett tydligt motiv tillfogats – förlusten av identiteten. Här syns ett behov av att återskapa sig själv, något som också återspeglas i att den litterära konstruktionen accentueras.<sup>4</sup>

I denna uppsats kommer jag att undersöka Coetzees självbiografiska trilogi med Melbergs ovan nämnda parametrar som metodologisk utgångspunkt. Min frågeställning ser alltså ut såhär: Hur karaktäriseras utrymmet som uppstår mellan det gestaltande och det gestaltade självet? Vilken syn på *jag själv* går att identifiera och i vad mån kan det sägas vara färdigt eller ofärdigt? Kan jag inom texten spåra bakomliggande motiv för denna självframställning?

Min undersökning blir också ett sätt att pröva applicerbarheten av Melbergs fenomenologi i mötet med det som tidigare forskning sett som specifikt hos Coetzees texter.

Jag avser inte att utföra en biografisk undersökning och kommer därför inte att söka klargöra samband mellan innehållet i böckerna och eventuella faktiska skeenden förutom då sådana samband är alldeles iögonfallande. Detta är min avgränsning.

## Kort om Coetzees självbiografiska romaner

Coetzees självbiografiska trilogi utgörs av den inledande *Boyhood* som gavs ut 1997 samt efterföljande *Youth* och *Summertime* som gavs ut 2002 respektive 2009. *Boyhood* och *Youth* är till skrivsätt likartade. I tredje person presens skildras först en vit tioårig pojkes liv i apartheidsystemets Sydafrika. *Youth* skildrar huvudpersonen som ung då han vid nitton års ålder flyttar till England

---

<sup>4</sup> Melberg, s. 17 ff.

med en dröm om att bli författare. *Summertime* är till formen mer experimentell och skildrar hur en biograf samlar material om den avlidne John Coetzee. Biografen söker i ett antal intervjuer svar på hur Coetzee var som människa och vilken betydelse han fick som författare. Här är det framförallt 1970-talets Sydafrika som utgör fond för huvudpersonens belysning.

## Melbergs fenomenologi i sitt teoretiska sammanhang

Jag har tidigare beskrivit hur Melberg vill undvika gränsdragningar kring vad som är fiktion och kring vad som traditionellt betecknats som självbiografier, memoarer och andra liknande framställningar. Vilka teoretiska ståndpunkter tar Melberg ställning till genom detta förhållningssätt? För att reda ut detta tar jag hjälp av Linda Anderssons bok *Autobiography*.<sup>5</sup>

Philippe Lejeune kan sägas befinna sig på motsatt sida om Melberg vad gäller synen på genrer och gränser emellan dessa. I början av 1980-talet formar han något som liknar ett regelverk för självbiografiskt skrivande och läsande. Enligt Lejeune är en självbiografi per definition skriven av en verklig person där framställningens ämne är den egna personen och dess utveckling. En grundläggande förutsättning i detta synsätt är att det råder identitet emellan författare, berättare och huvudperson.<sup>6</sup> Bakom denna definition ligger antaganden om både subjektet och verkligheten som säger att det skrivande subjektet rymmer ett enhetligt, icke reducerbart själv som förfogar över sanningen och att samma subjekt också kontrollerar verktygen för att beskriva denna sanning på ett korrekt sätt. Mellan läsare och skrivande subjekt läser Lejeune in ett implicit kontrakt där författaren går i god för att han är den han säger sig vara, läsaren kan lita på författarens intentioner. Vänder man på resonemanget om genregränsdragning verkar det se ut så här: om vi förutsätter att det finns en klart avgränsad sanning som det icke reducerbara subjektet kan förmedla i text och som läsaren kan nå objektiv kunskap om, då måste genren regleras.

Kritik mot denna essentialistiska syn på självet framförs ur bland annat feministiskt och poststrukturalistiskt perspektiv. Från en feministisk synvinkel påpekas att den betrodde självbiografen av tradition varit en vit man ur den bildade medelklassen. Det har krävts status i förhållande till en vedertagen kanon för att kunna vara skrivande part i det självbiografiska kontraktet.<sup>7</sup> Denna vedertagna kanon rymmer en icke föränderlig värdegrund som alla ingående parter är eniga om och som inte kan ifrågasättas.

Den poststrukturalistiska kritiken punkterar föreställningen om ett icke reducerbart subjekt genom att påvisa språket som den struktur varigenom subjektet och det vi kallar verklighet konstrueras. En konstruktion inbegriper möjligheten till nedmontering och omstrukturering och

---

<sup>5</sup> Linda Andersson, *Autobiography*, London 2001.

<sup>6</sup> Anderson, s. 2.

<sup>7</sup> Andersson, s. 3.

Jacques Derrida påpekar i enlighet med denna kritik att en genre genom att befästas som genre också innefattar överträdelser mot genren. En text kan definieras som självbiografisk men i samma stund den definieras har samma text brutits upp mot något annat som inte är det den definieras som. Texten blir i samma stund den definieras, läses och tolkas också något annat.<sup>8</sup>

Lejeunes definition ifrågasätts också av Paul de Man i "Autobiography as De-Facement".<sup>9</sup> De Man påvisar det omöjliga i att avgöra var gränsen går mellan fiktion och ickefiktion. Bilden av självet är aldrig annat än en fiktion. Han ser i stället självbiografien som en läsart. En läsart som kan appliceras på långt fler texttyper än på de som traditionellt definierats som självbiografiska.

Melberg säger sig ha skolats in i modernismens skepsis mot det personliga. Samtidigt noterar han att olika former av självskrivande texter får stort utrymme i utgivningen och att läsarna strömmar till. Han ser sig manad att omvärdera modernismens doktriner och att söka nya vägar att "[...] förstå och beskriva litteraturens förhållande till verkligheten [...]."<sup>10</sup>

Att det icke reducerbara subjektet ifrågasätts leder i Melbergs perspektiv inte till att det förintas utan att det kan framställas i olika skepnader: "Jag tror faktiskt att modernismens och postmodernismens anti-subjektiva tendenser kan läsas som en multiplikation av självframställningens strategier, där innovationen inte består i att stryka ett streck över självet utan snarare att finna former för att framställa sig själv i andra och genom andra [...]."<sup>11</sup>

Melberg uttalar ett starkt stöd för både sanningsanspråk och fiktion sida vid sida: "[...] både kontrakt och potential"<sup>12</sup>

## Forskningsläget

I *Doubling the Point* presenterar J. M. Coetzee sin egen syn på självbiografiskt skrivande.<sup>13</sup> Varje språklig konstruktion som hamnar på papper, oavsett vad skribenten skriver, konstruerar samtidigt det själv som håller i pennan: "[...] everything that you write [...] writes you as you write it."<sup>14</sup> Samtidigt är allt självbiografiskt skrivande, eftersom bilden av självet tillhandahålls genom en språklig konstruktion, alltid bara en bild och därför alltid fiktion: "All autobiography is storytelling [...]"<sup>15</sup> Frågan man, enligt Coetzee, bör ställa sig är om det bland all den självbiografiska textmassa som ett själv konstruerar finns fiktion som ligger närmre sanningen om självet än någon annan.<sup>16</sup>

---

<sup>8</sup> Andersson, s. 9.

<sup>9</sup> Paul de Mans essä går att finna i tidskriften *Modern Language Notes*, vol. 94

<sup>10</sup> Melberg, s. 7 ff.

<sup>11</sup> Melberg, s. 9.

<sup>12</sup> Melberg, s. 13.

<sup>13</sup> J. M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, London, 1992

<sup>14</sup> J. M. Coetzee, 1992, s. 17.

<sup>15</sup> J. M. Coetzee, 1992, s. 391

<sup>16</sup> J. M. Coetzee, 1992, s. 17.

Han går vidare genom att diskutera vilken sorts sanning ett självskrivande har möjlighet att uppnå. Självkonstruktionen sker alltid, på sätt och vis, utifrån en blind fläck. Det själv som håller i pennan väljer synvinkel samtidigt som det medvetet eller omedvetet undgår en annan. Det är inte så att vi först kan ta reda på och fånga den slutliga sanningen om oss själva och att vi sedan kan berätta om denna sanning. Att vara sanningsenlig i detta sammanhang handlar snarare om att med en skeptisk inställning aldrig sluta undra över sig själv. Självkonstruktionen är en sanningsinriktad process som aldrig når sitt slut.<sup>17</sup>

Första delen av den självbiografiska sviten behandlas av Derek Attridge i ”J. M. Coetzee's *Boyhood, Confession, and Truth*”.<sup>18</sup> I sin analys utgår han från tidigare nämnda *Doubling the point*. Han riktar in sig mot två huvudspår: romanens karaktär av bekännelse samt mot Coetzees val att skriva romanen i presens, tredje person singularis. Skammen som tycks vara ständigt närvarande hos huvudpersonen och den stora mängd hemligheter som pojken inte delar med någon ser Attridge som typiska attribut för bekännande texter, oavsett om det rör sig om fiktion eller om texter med självbiografiska ambitioner. Är det möjligt, undrar Attridge, att bekänna någonting i presens, tredje person singularis? För att förstå hur Coetzees lingvistiska val hänger ihop med karaktäristiken av bekännelse utgår Attridge från Coetzees resonemang kring bekännelsens natur.<sup>19</sup> En sekulär bekännelse, till skillnad från bikten i ett sakralt sammanhang, belastas enligt Coetzee av en aldrig sinande ström av följdfrågor som berör det bekännande subjektets bakomliggande motiv att bekänna och förklara sitt agerande – *är jag genuint ångerfull?, vad fiskar jag efter egentligen när jag presenterar förklaringar till mitt beteende?* och så vidare i en frågespiral som aldrig upphör. Attridge ser användandet av presens, tredje person singularis som ett sätt att träda ur denna spiral: ”In *Boyhood*, it is primarily Coetzee's choice of person and tense that prevents the interminable spiralling of confession by short-circuiting it before it even gets going.”<sup>20</sup>

Läses *Boyhood* som en bekännelse följer också frågan om hur denna bekännelse hänger ihop sanningen och här erinrar sig Attridge Coetzees sätt att se på sanningen och skrivandet som en sanningsinriktad process som sätts igång i samma stund som skrivandet tar sin början – ”The text does not *refer* to the truth; it produces it.”<sup>21</sup> Att Coetzee blandar fiktion och verklighetsanspråk skulle kunna tolkas som att han flyr undan ansvar, men vi anar, menar Attridge, att den sanning som når läsaren, är av ett annat slag än den faktiska. Att inte öppet bedyra sin skuld och försöka förklara sina gärningar, att skriva sin bekännelse som om den föddes ur en främmande person blir strategier för att inte kontaminera sanningen om en vit pojkes uppväxt i 1950-talets Sydafrika.

<sup>17</sup> J. M. Coetzee, 1992, s 261 ff., s. 392.

<sup>18</sup> Derek Attridge, ”J. M. Coetzee's *Boyhood, Confession, and Truth*”, *Critical survey*, Vol. 11: 2, s. 77-93.

<sup>19</sup> Se ”Confession and double thoughts” i *Doubling the Point*.

<sup>20</sup> Attridge, s. 81.

<sup>21</sup> Attridge, s. 83.

2009 publicerades Carrol Clarksons *J. M. Coetzee: Countervoices* där författaren uppmärksammar sambanden mellan Coetzees språk- och litteraturteoretiska texter å ena sidan och hans romaner å den andra.<sup>22</sup> Hon utvecklar ett resonemang där hon ser Coetzees textproduktion som ett sammanhängande helt – ”a philosophy of writing” – där hans inriktning inom lingvistik inte går att koppla bort från de etiska frågeställningar som behandlas i hans verk. Clarkson ställer i sin bok frågor kring vilka filosofiska och etiska konsekvenser som följer av en författares lingvistiska val: Vad implicerar användandet av ”han” eller ”jag”? Vilken position ges åt det skrivna självet i dessa språkliga val?<sup>23</sup>

Clarkson refererar till Attridge som kommenterat tredjepersonsvalet som ett kraftfullt sätt att markera distans mellan det skrivande och det skrivna självet.<sup>24</sup> Clarkson vill emellertid visa att mer än så står på spel och går vidare med hjälp av Emile Benvenistes lingvistik. Benveniste definierar första person ”jag” som knuten till och närvarande i förhållande till den som yttrar ”jag” och också på olika sätt, beroende på tempus, bunden till tidpunkten för yttrandet. I användandet av tredje person ”han” löses bindningen till yttrare och tid. ”Han” beskrivs av Benveniste som den som per definition inte är närvarande.<sup>25</sup> Hade Coetzees valt att forma sin självbiografiska fiktion utifrån ett ”jag” hade han följt det som enligt Benvenistes lingvistik är fundamentalt inom det mänskliga språket, det vill säga, han hade följt den vanliga vägen till konstruktionen av subjektet. Subjektet som positionerar sig som ”jag” i en språksats äger kontrollen och auktoriteten över samma språksats. Frågor som dessa – frågor om relationen mellan subjekt, tanke och språk beskriver Clarkson som ett centralt undersökningsfält i Coetzees romaner.

Huvudpersonen i *Boyhood* och *Youth* är inte ”jag” utan det ”han” som inte är närvarande. Att skriva utifrån tredje person i stället för att forma de självbiografiska berättelserna som traditionen bjuder är enligt Clarkson en akt av destabilisering. Det är ett sätt att stöka till förbindelserna mellan förmodat själv, tanke, språkkontroll, position, auktoritet och ett sätt att ställa sig vid sidan av ett av det västerländska tänkandets grundantaganden – antagandet att språket är ett instrument i händerna på ett logiskt tänkande subjekt.<sup>26</sup> Att därtill välja presens som tempus beskrivs av Clarkson som ett lämpligt val för att åskådliggöra dynamiken i den pågående process som handlar om att på en och samma gång söka fram ett själv och ifrågasätta självets subjektstatus, det vill säga dess enhet och auktoritet. Men, frågar sig Clarkson, blir det något kvar av författaren Coetzee efter detta sätt att betrakta subjektet och språket? Utropar han sin egen författardöd?

Clarkson svarar nej på denna fråga. Betraktar man skrivakten som en performativ handling

<sup>22</sup> Carrol Clarkson, *J. M. Coetzee: Countervoices*, Basingstoke 2009

<sup>23</sup> Clarkson, s. 1 ff.

<sup>24</sup> Clarkson, s. 23.

<sup>25</sup> Clarkson, s. 25

<sup>26</sup> Clarkson, s. 34 ff.



är författaren språkspelare snarare än språkhärskare. Språkspelen är en struktur författaren inte kan ställa sig utanför, som han själv är en del av. Till sin natur är detta spel dialogiskt, det vill säga varje språksats förutsätter en medspelare eller motspelare – ett du som tolkar. Av betydelse är språksatsens innehåll, av samma betydelse är den position utifrån vilken spelaren väljer att spela. Med insikt i dessa förutsättningar frånsäger sig författaren härskarrollen och träder in i spelet. Det skrivande självet avsäger sig vetandets position och ger plats för en undersökning av varat där självet laborerar med flera möjliga med- och motspelare (countervoices) utifrån flera möjliga spelpositioner.<sup>27</sup> Clarkson ser totaliteten av Coetzees verk som ett sätt att gå i dialog med andra människors röster, med andra författares verk. Som ett sätt att föra resonemang kring filosofiska och litterära spörsmål han delar med den övriga mänskligheten – andra författare och varje tänkt läsare. Författarrösten är denna samlingspunkt genom vilken summan av alla möjliga motröster bryts: "[...] the writing plays out the contrapuntal rhythms of different voices sounded in each reading. But paradoxically, through this process of radical refraction of an authorial self, the reader is intractably drawn into reconstructing that self – *as* integrally responsive."<sup>28</sup> Att träda in i språkspelen, att träda ur den position där man påstått sig ha kännedom är det etiska ansvar som författaren bär och som också tillskrivs läsaren.

I Coetzees kontrapunktiska språkspel ser Clarkson rytmen som ett viktigt verktyg i Coetzees händer. Det semantiska innehållet blir en relevant del, men som varande ett språkspel där en tolkande läsare deltar är det av samma relevans hur texten fungerar utöver det den rent innehållsligt säger. Man frågar sig alltså *vad sägs?* och samtidigt *vad väcker detta hos mig som läsare?, vad låter detta som?* Coetzees verk är alltså inte enbart laborationer kring filosofiska frågeställningar. Det som händer därutöver, relationen som uppstår mellan semantiskt innehåll och textens utomlingvistiska verkan är enligt Clarkson del i Coetzees skrivfilosofi: "His writing, then, is a material artwork in the world, with physical affect, as much as it is an elucidation of abstract ideas and themes. The scene of the novel becomes a physical *site* of engagement between writer and reader."<sup>29</sup>

## Parameter ett – självets fördubbling

Självets fördubbling beskrivs som en av de tre grundläggande parametrarna i den fenomenologi för självframställning som Arne Melberg urskiljer och det är denna parameter som först ska behandlas. Det som avses med självets fördubbling är det utrymme som skapas mellan gestaltande och gestaltat själv där dessa aldrig kan vara identiska med varandra. Som vi har sett har tidigare forskning om

---

<sup>27</sup> Clarkson, s. 77-81

<sup>28</sup> Clarkson, s. 100

<sup>29</sup> Clarkson, s. 101

*Boyhood* och *Youth* riktat uppmärksamhet mot just distansen mellan gestaltare och gestalt. Coetzee har valt att inte följa traditionell praxis bland självbiografer genom att låta det gestaltade självet vara ”han” i stället för ”jag”. Attridge talar om att träda ur sanningsspiralen, att frigöra det gestaltade självet från författarens eventuella behov av bikt och förlåtelse för att på så sätt göra bilden mer sann. Clarkson ser Coetzees lingvistiska val som ett sätt att kritisera antagandet om ett enhetligt, rationellt subjekt och i förlängningen avspisa västerländsk tanketradition.

I min undersökning väljer jag fortsättningsvis att utgå från Attridge och Clarksons ståndpunkter. I samband med Coetzees inomtextliga hintar om att dessa romaner skulle kunna ha med Coetzee själv att göra, skapar de omskrivna lingvistiska valen kraftfulla effekter. Attridge och Clarkson presenterar synsätt som vidgar min förståelse av just dessa effekter. Distanzen tjänar sitt syfte. Men, som Clarkson påpekar, är denna distanserade position inte lätt att stå kvar i: ”[...] we begin to realize [...] that reference to one's own self in third person is not an easy position to sustain. [...]”.<sup>30</sup> Jag föreställer mig att det krävs en oerhört lyhörd finjustering beträffande ordval, rytm, språkmelodi och kanske också bildval för att märka ut det önskvärda avståndet. Det jag tyckt mig märka är att den implicite gestaltaren i vissa avseenden ger avkall på distanseringen i trilogins två första delar. I den avslutande delen tycks gestaltaren konsekvent stå kvar i sin distanserade position samtidigt som destabiliseringen mellan förmodat själv och språkkontroll accentueras. Låt mig visa hur jag menar och, för tydlighetens skull, först beskriva det som för mig kännetecknar den effektfulla distansen.

I *Boyhood* utmäts ett avstånd mellan en vuxen författare och en pojke mellan tio och tolv år. När distansen upprätthålls låter gestaltaren barnet vara barn med ett barns tanke- och känslvärld, med dess ibland drastiska logik och grymhet. Pojken lämnas i dessa lägen märkbart ensam i sin barnsfär. Gestaltare ställer sig inte bakom sitt barn, tar inte emot det när det faller, lindrar ingen skam och låter det irra runt i obegripligheten utan att lotsa.

Pojken tycks vara ett barn som oupphörligen försöker förstå, positionera och värdera sin sociala position i det sammanhang han befinner sig, vilket i detta fall rör sig om ett samhälle som nyligen infört apartheid, där majoriteten av befolkningen utesluts ur kategorin människa och där resterande minoriteter engelsmän och afrikander sedan länge stridit om den politiska makten, om prestige och om landets tillgångar. Hudfärg ställs mot hudfärg, språk mot språk, religion mot religion i svårlösta, absurda dilemman på samtliga plan i den sociala strukturen.

Redan i pojken nära omgivning märks denna typ av svårigheter och gestaltaren låter pojken irra runt utan att beklaga vilsheten. Här syns en märkbar distans. Så här kan det exempelvis se ut när pojken försöker tolka och positionera sig själv inför det våld som rikligt förekommer i skolans

---

<sup>30</sup> Clarkson, s. 35

klassrum och som framförallt drabbar den äldre klasskamraten Rob Hart. Ovetande om att Rob Hart får prygel på grund av föräldrarnas politiska tillhörighet läser huvudpersonen in en sorts sexuell laddad relation mellan läraren och den misshandlade eleven. Det ligger en lockelse i det han ser av fler än en ett skäl. Han skulle vilja ingå i denna krets där Rob Hart och läraren syns sammanlänkade: [...]he has a sense that between Rob Hart and Miss Oosthuizen there is something going on that he is not privy to.[...] Rob Hart is part of a world he has not yet found a way of entering: a world of sex and beating.”<sup>31</sup> Han känner en rädsla inför risken att få stryk, men denna rädsla handlar inte om våldet i sig utan om skammen över att inte ha blivit slagen. Fick han stryk skulle han också få tillgång till normaliteten. ”He comes from an unnatural and shameful family in which not only are children not beaten but older people are addressed by their first names and no one goes to church and shoes are worn every day.”<sup>32</sup>

Denna väv av tankar som startar i bevittnandet av förnedrande våld och som slutar i ett skamfyllt fördömande av skor är naturligtvis en illustration av barnets drastiska tankeväp. Det som detta exempel belyser är just hur gestaltaren väljer att lämna barnet isolerad i sin egen föreställningsvärld utan att han själv dras med i den. Hade texten formats utifrån ett ”jag” hade isoleringen inte blivit lika tydlig. Gestaltaren hade då varit tvungen att med sitt gestaltande själv förhålla sig till det själv han var då med någon form av tolkning.

I avsnittet om den färgade pojken Eddie ges exempel på gestaltning som är snudd på provocerande i sin sakliga distans inför grymheten. Med detta sagt skulle jag vilja vända helt om och säga emot mig själv för om jag zoomar ut från texten en aning och om jag enligt Clarksons rekommendation frågar mig hur det känns att läsa detta avsnitt måste jag tillägga att omdömet saklig distans inte säger allt.<sup>33</sup> Låt mig förklara:

Eddie är en sjuårig färgad pojke som skickas av sin mamma i Stellenbosch att arbeta hos familjen Coetzee. Pojken sköter disk och städning och får i gengäld mat och husrum samt en liten lön hemskickad. Eddie gör ett flyktförsök. Han påträffas och skickas tillbaka hem efter att först ha fått den fysiska bestraffning familjen Coetzee tyckt sig vara skyldig att ge honom. Två korthuggna fraser blir avgörande för min läsning: ”Then Eddie arrived” och ”There were no goodbyes.”<sup>34</sup> Emellan dessa båda fraser är gestaltaren sakligt redogörande för händelseförloppet. Stundtals liknar avsnittet en nyhetsnotis i lokaltidningen: ”He disappeared during the night; his absence was discovered in the morning. The police were called in[...]”<sup>35</sup> Om jag zoomar ut och lägger till de två korta fraserna fungerar texten på ett annat sätt. Ordknappheten och placeringen där fraserna liknar

<sup>31</sup> J. M Coetzee, *Boyhood; Scenes from Provincial Life*, London 1998, s. 6

<sup>32</sup> Coetzee, *Boyhood*, s. 6

<sup>33</sup> Clarkson, s. 101

<sup>34</sup> Coetzee, *Boyhood*, s. 73 f.

<sup>35</sup> Coetzee, *Boyhood*, s 74

upptakt och avslut ger en speciell retorisk effekt av bitterhet eller uppgivenhet som inte går att knyta till enbart pojken, som väljer fram genom själva formen och som i mina ögon för gestaltaren närmre sin huvudperson. Gestaltaren träder fram i texten.

I det som följer därefter reflekterar pojken över minnena av Eddie. Han minns Eddies huvud mot sin kropp och doften av hans hår efter brottningslekarna. Han frågar sin mamma om vad som kommer att hända med Eddie och får till svar att sådana som Eddie alltid hamnar i fängelse. Han funderar över likheterna mellan Eddie och honom själv. De är i stort sett lika gamla. Under en liten tid kommer de att vara tio år båda två, sedan, när Eddie fyller år igen, kommer han att bli lämnad kvar bland tioåringarna. Sammantaget är det minnen som andas ömhet, sorg och övergivenhet och samtidigt skuld. Den dom han ger sig själv, via minnet av Eddie, för tankarna till domen över en förtappad. Den tycks rättmätig, oundviklig och definitiv: "Will he ever escape from Eddie? If they passed each other in the street one day, would Eddie, despite all his drinking and dagga-smoking, despite all the jail and all the hardening, recognize him and stop and shout 'Jou moer!'[...] One thing he knows for sure: Eddie will have no pity on him."<sup>36</sup>

Jämfört med den rapporterande stilen i föregående avsnitt, avviker detta avsevärt genom sin känslsamhet – en känslsamhet som förmedlas genom pojkens medvetande men som också når läsaren via textens böljande, poetiska utformning. För mig som läsare blir sorgen genom textens form, icke bunden till enbart pojken. Genom den effektfulla form som hela kapitlet sammantaget ges, tycks gestaltaren knyta an till sin gestalt.

Bilden av pojkens mamma är komplex och pojkens relation till henne, såsom den gestaltas genom hans medvetande, präglas av motstridiga känslor och ett plågat reflekterande över dessa. Också här, i gestaltningen av mamman, har jag tyckt mig se gestaltaren träda fram i sin roman. Mamman är pojkens solida referenspunkt, hans beskyddare och livvakt samtidigt som hon kväver, hämmar, fördärvar, väcker irritation och avsmak. I skildringen av mamman får Coetzees distanstrick en något paradoxal effekt. Hade författaren skildrat barnets modershat och komplexa moderskärlek i en tillbakablickande jagberättelse hade jag kanske kunnat se att det var där och då. Det var sådan hon var då och det var sådan pojken var. Jag hade då antagligen fått någon form av förklaringsförsök som i någon mening satte gränser för denna konflikt. I *Boyhood* sträcker sig modershatet ut i evigheten i sin symbolladdade gestaltning.

Romanen inleds med en scen där mamman framstår som driftig samtidigt som grymheten och oförnuftet i hennes handlingar fokuseras. Hon ger sig i kast med att få familjens hönor att värpa. Hönorna är uppenbarligen sjuka men i stället för att försöka bota dem stympar hon djuren ett efter ett. Gestaltaren väljer sedan att visa pojkens äcklade blick och hans vidare fantasier om

---

<sup>36</sup> Coetzee, *Boyhood*, s 77

mamman som med blodiga händer hackar upp ett stycke kött.<sup>37</sup> Det jag som läsare framförallt lägger märke till här är hur den distanserade gestaltningen inte bara lämnar pojken i ett tillstånd av avsmak. Även mamman lämnas kvar i en distanserad bild där gestaltningen av henne som tanklöst ondskefull förlorar sin tidsbundenhet.

I något som liknar en dröm strax innan pojken somnar blir bilden av mamman som förgörare och pojkens egen komplexa roll i relation till henne som allra mest tydlig. Han är ett skyddslöst men samtidigt mäktigt spädbarn som hänger slappt i mammans grepp men som ändå för mamman framåt. Hon följer blint samtidigt som allt hon trampar över förstenas och går sönder. Hon ges övermänskliga krafter men saknar medvetande att styra sina handlingar med: "[...] his mother holds him up before her, advancing into the world. She has no need to see where she is going, she need only follow. Before him, as she advances, everything turns to stone and shatters."<sup>38</sup> Gestaltaren har i *Boyhood* inte nöjt sig med att skapa en bild av en pojke och en mamma och relationen dem emellan sådan den såg ut då pojken var kring tio år. Han har valt att göra mamman större än så och träder därigenom fram i sin text.

I trilogins andra del, *Youth*, använder Coetzee som redan påtalats samma distanstrick som i trilogins första del. Här har huvudpersonen "han" nu hunnit bli nitton och läsaren får följa honom tills dess att han är några år över tjugo.

Ensamheten framstår som romanens mest framträdande motiv och på samma gång som författaren håller distans till sin huvudperson placerar sig vår huvudperson på långt avstånd från sin omgivning. "He is proving something: that each man is an island [...]."<sup>39</sup> Han säger sig ha ett vagt yttre som ingen lägger märke till, han säger sig sakna något: "[...] some definition of feature."<sup>40</sup> Det diffusa utseendet motsvaras av ett lika svårfångat inre. Författaren gestaltar ett själv så slutet i sin ensamhet att dess förmåga att mobilisera sig till ett medvetet agerande subjekt syns svår. Den unge mannen inleder relationer mot sin vilja, han tackar ja till arbeten han inte vill ha, han blir ena parten i en påbörjad graviditet men känner stor förvåning över att hans handlingar fått följder.

Även i *Youth* träder gestaltaren fram och närmar sig det gestaltade självet. I *Boyhood* kännetecknas distansen av att gestaltaren låter barnet vara barn. Han lämnar pojken i vilsenheten utan att lägga någon värdering i gestaltningen av sin huvudperson. Huvudpersonen i *Youth* irrar också han runt i ensamheten, men den avgörande skillnaden är att det gestaltade självet värderas av sin gestaltare. Den unge mannen skärskådas, hans ensamhet och sociala handfallenhet målas fram i en lång rad exempel. Men perspektivet är långt ifrån distanserat, neutralt. Snarast präglas stora delar

---

<sup>37</sup> Coetzee, *Boyhood*, s. 1 f.

<sup>38</sup> Coetzee, *Boyhood*, s. 113

<sup>39</sup> J. M. Coetzee, *Youth*, London 2003, s. 3

<sup>40</sup> Coetzee, *Youth*, s. 3

av romanen av gestaltarens ironiska, närmast föraktfulla blick och häri syns gestaltaren närma sig sin gestalt om än inte med goda avsikter. Ironin riktas pricksäkert mot huvudpersonens innersta kärna: hans författarambitioner, hans människosyn – i synnerhet synen på kvinnor, hans längtan efter förändring och omvandling. Låt mig ge ett exempel. Den unge mannen vill bli författare. Den plan han har gjort upp för sig själv består i att ta en examen i matematik och göra sig beläst inom litteraturen för att sedan kunna ta sig ut i världen och så småningom börja sin litterära bana. Synen på sig själv som framtida författare karaktäriseras av ett starkt romantiskt skimmer – han säger sig bära på en konstens hemliga låga.

Självbilden avslöjas i en scen där den unge mannen låter sig förföras av en något äldre kvinna. Vår huvudperson låtsas hänryckning medan realiteten är den motsatta: ”In fact he is not carried away. Not only is there the matter of the sand, which gets into everything, there is also the nagging question of why this woman [...] is giving herself to him. Is it credible that [...] she detected the secret flame burning in him, the flame that marks him as an artist? Or is she simply a nymphomaniac [...]?”<sup>41</sup> I ett senare skede pekar huvudpersonen ut tre alternativa metoder för att få konstens eld att brinna: lidande, galenskap och sex. Sambandet mellan sex och kreativitet är han på det klara med samtidigt som han med två undantag (Sapho och Emily Brontë) utesluter samtliga kvinnor från mängden av kreativa människor. Världens kvinnor har ett annat viktigt uppdrag, nämligen att likt värmekameror söka fram mänsklighetens stora konstnärer. ”The fire that burns in the artist is visible to women, by means of an instinctive faculty. Women themselves do not have the sacred fire [...]. It is in quest of the fire they lack, the fire of love, that women pursue artists and give themselves to them. In their lovemaking artists and their mistresses experience briefly, tantalizingly, the life of gods. From such lovemaking the artist returns to his work enriched and strengthened [...]”.<sup>42</sup> Dessa avslöjanden av mannens erotiska tillkortakommanden, av hans högrävande syn på konstnären och konstens väsen tillsammans med hans dåliga kvinno­syn ger mig som läsare förstås en nöjsam läsning. Samtidigt funderar jag på verkan av Coetzees lingvistiska val. Hade jag läst ovanstående bild i form av en jagberättelse, föreställer jag mig att jag hade sett en stor dos självironi. En självironi som i samma stund verkade självförsonande. Men här är det inte sig själv gestaltaren avslöjar. Han skojar på bekostnad av en annan – den unge mannen. I min läsning ställer sig gestaltaren visserligen på avstånd från sitt gestaltade själv, men likt en prickskytt visar han sig samtidigt vara skicklig på att träffa sitt offer.

Den komiska effekt som blir produkten av denna gestaltning drar in gestaltaren i texten. Han har valt vinkel och angett den ironiska tonen och möjligen kan jag undra om författaren ändå inte

---

<sup>41</sup> Coetzee, *Youth*, s. 5

<sup>42</sup> Coetzee, *Youth*, s. 66

träder rakt in i den eviga sanningsspiralen för jag frågar mig: vad fiskar han efter egentligen? Vill han att jag ska tycka att den unge mannen är lika löjeväckande som han själv verkar tycka? Och varför vill han i så fall det?

*Summertime* gavs ut i originalspråk 2009. I Clarksons genomgång kommenteras boken först i notapparaten på slutet av det skälet att *Summertime* ännu inte givits ut medan Clarkson skrev på sin bok. Hon antar i sin kommentar att också tredje delen skrivs i tredje person. Samtidigt tänker hon sig att Coetzee möjligen kommer att experimentera med växelbruk mellan första och tredje person.<sup>43</sup>

Mycket riktigt testar Coetzee nya trick i sin sista självbiografiska del. Till formen är romanen delad i flera skikt som sinsemellan skiljer sig åt i fiktionell form. Inom dessa olika skikt stöter man därtill på ytterligare indelningar i skikt där berättartekniken växlar från en teknik till en annan och tillbaks igen. Hur karaktäriseras då utrymmet mellan gestaltande och gestaltat själv i denna sista del?

Via ett antal intervjuer mellan en biograf och en handfull människor förmedlas porträttet av det gestaltade självet. Ganska omedelbart förstår man som läsare att den John Coetzee som biografen ska porträttera nu är död.<sup>44</sup> Det hela framstår som ett språkspel av med- och motröster där författaren Coetzee utifrån olika perspektiv, utifrån skiftande tonlägen successivt träder fram. Det sammanfattande omdömet över det gestaltade självet blir hårt. Författaren John Coetzee var inte så lyckad vare sig som social varelse eller som författare. Han beskrivs som komisk, löjlig, som ett könlöst, isolerat ingenting. Bilden känns igen, den unge mannen i *Youth* tycks ha mycket gemensamt med den nu avlidne John Coetzee. Men medan det gestaltande självet i *Youth* fällde sin huvudperson med hjälp av ironi lyckas gestaltaren i *Summertime* med hjälp av den litterära konstruktionen att hålla sig borta från det själv han gestaltar. Han låter någon annan fälla domen över självet i en samtalssituation som ger sken av autenticitet vilket i sig förstärker intrycket av distansering. Att låta flera röster komma till tals – att bredda spektrat för att ge sken av rättvis dokumentation och att efter varje intervju ange när och var intervjun ägde rum – förstärker ytterligare detta intryck.<sup>45</sup>

Den första intervjun sker mellan biografen och en av de kvinnor John Coetzee sägs ha lärt känna. Kvinnan berättar om förbindelsen mellan henne själv och författaren Coetzee så som den utspelade sig under några år på 1970-talet. Tonfallet är rättfram, osentimentalt när hon beskriver Coetzee som en autistisk person, en komisk gestalt utan förmåga att i egentlig mening ställa sig i förbindelse med andra människor. Händelsen då Coetzee insisterat på att koordinera kärleksakten

<sup>43</sup> Clarkson, s. 197

<sup>44</sup> J. M. Coetzee, *Summertime: Scenes from Provincial Life*, London 2010, s. 37

<sup>45</sup> Se exempelvis Coetzee, *Summertime* s. 84

med den långsamma satsen i Schuberts stråkkvartett menar hon sammanfattar Coetzee som människa: ”That [...] tells you all you need to know about John Coetzee. The man who mistook his mistress for a violin. [...] Who was so dumb, so cut off from reality, that he could not distinguish between playing on a woman and loving a woman.”<sup>46</sup>

Det hela är komiskt men tolkar jag det som självironiskt? Nej, intervjusituationen och det rättframma tonfallet ger inte det utrymmet. Det är istället kvinnan som ges möjlighet att säga sin ärliga mening om den nu döde författaren utan risk att såra honom. Han är utom räckhåll, distansen upprätthålls.

Intervjuerna ramar in av något som liknar utdrag ur anteckningsböcker. De inledande utdragen är daterade och har rubriken ”Notebooks 1972-1975”.<sup>47</sup> Det gestaltade självvet, ”han”, deklarerar sin ofrånkomliga roll som medbrottsling i apartheidregimens samhällsbygge, han kommenterar sina egna reaktioner inför våldet.<sup>48</sup> Det hus han lever i tillsammans med sin far är sjukt av fukt och fångvårdsanstalten Pollsmoor tycks tränga sig på i den vita medelklassförorten där han bor.<sup>49</sup> De avslutande anteckningarna bär rubriken ”Notebooks: undated fragments”.<sup>50</sup> Här behandlas huvudpersonens relation till sin pappa. Pappan insjuknar, det gestaltade självvet är den som förväntas sköta omsorgen om pappan samtidigt som han inser att han inte är människa nog att klara av det.<sup>51</sup>

Sorgen ligger tung över dessa inramande anteckningar och trots att de är skrivna i tredje person bär de genom rubriceringen och genom sitt innehåll drag av dagbok. Möjligen skulle man kunna tänka sig att dragen av dagbok får distansen mellan gestaltande själv och gestaltat själv att minska. Så är dock inte fallet. Jag har tidigare berört Clarksons syn på Coetzees tredjepersonsval som en akt av destabilisering där förbindelsen mellan förmodat själv och språkkontroll sätts ur spel. I *Summertime* drivs denna destabilisering vidare och accentueras. Efter varje anteckningsavsnitt följer en kursiverad kommentar som med sitt innehåll på olika sätt pekar tillbaka på de anteckningar som föregår samtidigt som de bryter tidsbundenheten och öppnar för vidareutveckling in i en ospecificerad tid. Så här kan inledningen på en sådan kommentar se ut: ”*To be expanded on: his father's response to the times as compared to his own [...]*.”<sup>52</sup> Som läsare drivs jag att undra vem som är det förmodade självvet i anteckningsavsnitten och vem som för talan i de kursiverade kommentarerna. Vem har auktoriteten över språket i dessa olika delar? En bit in i den första

<sup>46</sup> Coetzee, *Summertime*, s. 83

<sup>47</sup> Coetzee, *Summertime*, s. [1]

<sup>48</sup> Coetzee, *Summertime*, s. 4

<sup>49</sup> Coetzee, *Summertime*, s. 6, s. 15 f.

<sup>50</sup> Coetzee, *Summertime*, s [243]

<sup>51</sup> Coetzee, *Summertime*, s. 265 f.

<sup>52</sup> Coetzee, *Summertime*, s. 6



intervjun får jag veta att de kursiverade kommentarerna är skrivna av den avlidne författaren Coetzee. Samtidigt har jag ytterligare en gestaltare att förhålla mig till – en gestaltare som valt att foga samman romanens olika delar till en helhet och som sinnrikt berättar historien om en nu avlidne författare vid namn Coetzee. Det Melberg kallar självet för dubbling handlar i detta fall till viss del om distansering. Ur en aspekt kan döden sägas hålla gestaltaren på avstånd från sin gestalt. Samtidigt är strävan efter destabilisering tydlig och jag får intryck av att det som karakteriserar utrymmet mellan gestaltare och gestalt snarast bör ha formen av ett ifrågasättande av var centrum för det förmodade självet ligger.

## Parameter två – synen på *jag själv*

I denna andra parameter som rör synen på *jag själv* väljer Melberg att belysa frågan om ur vilken position gestaltaren genomför sitt självskrivande. Melberg utgår från två positioner som han beskriver som det ofärdiga respektive det färdiga självet position. I det senare fallet är det en fullbordad gestaltare som rekonstruerar ett givet själv. Det färdiga självet författar enligt följande plan: jag vet vem jag är och nu ska jag berätta om hur jag blev på detta vis. Det ofärdiga självet position skriver utifrån en annan vinkel: vem jag är utvinns ur den konstruktion jag frambringar i mitt självskrivande projekt, nu ska jag skapa min historia.<sup>53</sup> Melberg är noga med att påpeka att flertalet självframställare växlar fram och åter mellan färdig och ofärdig position.<sup>54</sup> Uttryckt på ett annat sätt skulle man kunna säga att positionerna har att göra med gestaltarens sanningsanspråk.

Det själv som gestaltas i *Boyhood* går att beskriva som ofärdigt. Coetzee gestaltar ett själv som i sin tur ständigt undersöker konstruktionen av sig själv. Han beskriver sitt inre som om det var i ständig rörelse i olika riktningar. ”His mind in particular darts about here and there all the time, with an impatient will of its own.”<sup>55</sup> I romanens slutskede, när familjen pressas hårt av pappans arbetslöshet och mentala sammanbrott, beskrivs hur pojken, för ett ögonblick, lyckas skifta fokus och se sig själv ur ett annat perspektiv. Han tycker sig då se världen och sig själv på håll – världen sådan den är och sig själv sådan han är. Ögonblicket av perspektivskifte passerar, han återgår i den självkonstruktion han tidigare befann sig i: ”[...] the sky closes and he is himself again, living the only story he will admit, the story of himself.”<sup>56</sup> Avsnittet illustrerar tre viktiga saker: pojkens medvetenhet om möjligheten att se sig själv ur olika vinklar, att detta är ett val han gör och att det finns alternativa konstruktioner han skulle kunna välja om han hade velat.

Den unge mannen i *Youth* är även han tydlig i sin ofärdighet. Han kapar förbindelsen med

---

<sup>53</sup> Melberg, s 155

<sup>54</sup> Melberg, s. 19

<sup>55</sup> Coetzee, *Boyhood*, s. 59

<sup>56</sup> Coetzee, *Boyhood*, s. 161

familjen för att göra sig till något annat än den han varit.<sup>57</sup> Han väntar på förvandling, han väntar på att bli en annan och är beredd att utstå både helvetet och total utplåning för att metamorfosen ska lyckas. Ensamheten blir det helvete han måste utstå och han drar själv paralleller till den galenskap som romantikens konstnärer drabbades av.<sup>58</sup>

Går vi sedan till det själv som gestaltas i *Summertime* blir bilden mer komplicerad. Den författare som biografen i *Summertime* valt att skildra är ur en aspekt färdig i sin konstruktion eftersom han är avliden. Samtidigt är den gestalt som framträder i intervjuerna om inte ofärdig så i alla fall inte komplett. Julia beskriver honom som ofullständig och inte mänsklig. Margot ser honom som ryggradslös och Adriana dömer ut honom som ett okroppsligt ingenting.<sup>59</sup> Intervjuerna ger sken av en pågående konstruktion av självet där en komplett, slutlig sanning om självet inte är målet.

Även om jag nu ringat in huvudpersonernas drag av både ofärdighet och färdighet så har jag fortfarande inte svarat på frågan om ur vilken position gestaltaren har skapat dem. Anser sig gestaltaren veta sanningen om det själv som gestaltas? Som nämnts tidigare är kritiken mot föreställningen om ett logiskt tänkande, sanningsgreppande subjekt ett av skälen till att Coetzee gestaltar sitt själv i tredje person. Vi känner också till Coetzees sätt att se på sanningen och skrivandet som en sanningsinriktad process som aldrig kan bli färdig. De omskrivna lingvistiska valen kan sägas vara det som pekar mot en ofärdig gestaltares position.

*Jag själv* är emellertid ett mångtydigt begrepp som får sägas rymma oändligt antal aspekter. Om jag ska försöka ringa in ett sätt att se på *jag själv* känns pendlingen mellan färdig och ofärdig position begränsad. Är det dessa motsatta positioner och inga andra som bestämmer synen på *jag själv*? Coetzees gestaltare kan sägas vara ofärdig men bär också andra egenskaper. Sanningssökandet är inte improviserat eller associerande. Gestaltaren kontrollerar medlen som för processen framåt. Han väljer vinkel, anger ton och gör strategiska val för att framställa sina huvudpersoner. Gestaltarens position syns vara ofärdig och på samma gång stadig och behärskande. Att reflektera kring *jag själv* i en självskrivande konstruktion tycks alltså kunna leda till fler och kanske rentav helt andra frågor än huruvida konstruktören ser sig som färdig eller inte. Jag föreställer mig att det är lika avgörande för synen på *jag själv* om man utgår från andra positioner så som exempelvis dömd/fri eller nedlåtande/jämbördig.

En aspekt jag saknar i Melbergs färdiga/ofärdiga position är mig själv, dvs jag läsaren, att det självskrivande projektet också innefattar en tolkning av en annan. Jag saknar sättet att se på *jag själv* som en språkkonstruktion som till sin natur är dialogisk. Om jag likt Coetzee ser språket som ett pågående språkspel där en definitiv sanning inte är möjlig att nå är det inte positionerna

---

<sup>57</sup> Coetzee, *Youth*, s. 3

<sup>58</sup> Coetzee, *Youth*, s. 59 f.

<sup>59</sup> Coetzee, *Summertime*, s. 59, s. 83, s. 115 f., s. 193, s. 198

färdig/ofärdig som avgör synen på *jag själv* utan i stället frågar om jaget i förhållande till den andre – vem talar och ur vilken position, vem benämner, vem tolkar och hur fortlöper språkspelet? Att genomföra ett självskrivande enligt Coetzees metod är som Clarkson påpekat att med självet som utgångspunkt träda in i det kontrapunktiska språkspelet av med och motröster: "[...] the self becomes a site of internal dialogic interaction [...]".<sup>60</sup> Ett sådant självskrivande förutsätter en evigt pågående dialog och kan aldrig anta en färdig position.

Så vad ser jag i Coetzees trilogi beträffande synen på *jag själv* om jag godtar detta pågående språkspel? Jag ser att Coetzees lingvistiska val att skriva om sig själv i tredje person tjänar ett viktigt syfte om språkspelet ska kunna fortlöpa. Hade han format sin trilogi som en jagberättelse hade det gestaltade självet surrats fast i ett låst läge. Frågor om vem som talar, vem som benämner, vem som tolkar hade bytts ut mot frågor som handlar om författarens friskrivningsförsök i vilket också ligger en flykt från ansvar. Coetzee skriver inte "jag gjorde detta därför att...". Han skriver "han gjorde detta" och möjliggör för läsaren att tolka, bedöma, ställa följdfrågor om vem som gjorde vad ur vilken position och mot vem. Han skapar genom sitt lingvistiska val också möjligheten för sig själv som författare att ständigt återkomma till sitt själv ur andra vinklar.

Det *jag själv* som är pojken i *Boyhood* – vem är detta själv? I min förståelse är det ett själv som framförallt gestaltas som meningssökande. Det är ett själv som tolkar och försöker benämna en värld, en struktur som är absurd och som egentligen inte går att förhålla sig till på ett rimligt sätt. Möjligen skulle man kunna säga att självet söker mening ur en absurd position där följden i stället för förståelse till stora delar blir skam och skuld. Sökandet efter begriplighet liknar skapandet av en väv där självet söker, håller fast och drar trådar, framåt och bakåt i tiden till ett sammanhang. Ett av pojkens första minnen beskriver en sådan strävan att följa ett händelseförlopp, att dra trådar i ett skeende från dess början till dess slut och att förstå det. Han sitter på en buss tillsammans med sin mamma, på väg upp genom Swartbergasset. Han släpper taget om det karamellpapper han hållit i handen och låter det segla ut genom bussfönstret samtidigt som han försöker se efter vart pappret är på väg. Frågan om vad som kommer att hända med pappret släpper inte taget om honom och han ser det som sin plikt att ta reda på detta och rädda pappret innan han själv dör.<sup>61</sup> Liknande försök att konstruera förståeliga sammanhang återkommer löpande genom romanen. Han försöker förstå sig själv i förhållande till mamman, sig själv i förhållande till pappan, sin position i rangordningen inom familjen, sin plats inom släkten. Han kastar cricketbollen upp i luften om och om igen och försöker begripa sig på bollens rörelse, han begrundar det liv som ligger framför Eddie och jämför det med sitt eget liv.

---

<sup>60</sup> Clarkson, s. 80

<sup>61</sup> Coetzee, *Boyhood*, s. 30 f.

Den unge mannen i *Youth* är ett isolerat, självstympat själv som söker mening och skydd av självet genom assimilering, genom att bli det andra redan har varit – en västerländskt skolad författare. Han kapar möjlighet till tolkning/förståelse och därmed ansvar genom att förneka det han är och godtar västerländskt konstnärsideal som det eftersträvansvärda. Förhållandet till den andre, till människor omkring självet, präglas av denna självstympling. Följande kan ses som ett tydligt exempel på hur den unge mannen förnekar både sitt eget själv och andras: Han blir inneboende hos en kvinna och hennes lilla dotter. När han packar upp sin väska står den lilla flickan och tittar på. Utan att säga något till henne stänger han dörren och lämnar henne utanför. Senare inleder mannen en konversation med flickan, ett språkspel präglad av nedlåtenhet gentemot barnet. Det är ett spel som flickan, efter att först ha blivit förnekad, inte går med på att spela.<sup>62</sup>

Huvudpersonerna i *Boyhood* och *Youth* har det ständigt pågående meningssökandet gemensamt och samtidigt kontrasterar detta sökande i båda fallen mot en gestaltare som äger kontrollen över sina estetiska verktyg. Är det möjligt att inte göra några anspråk på sanningen och att samtidigt vara den som äger den fullständiga kontrollen över konstruktionen? Det låter i någon mening motsägelsefullt och om man väljer att se konstruktionen som fullständig står denna motsägelsefullhet kvar. Om man i stället ser konstruktionen som nedbrytbar, som möjlig att bemöta och gå i dialog med blir kontrasten mellan kontroll och frånvaro av sanningsanspråk godtagbara.

I intervjudelen i *Summertime*, iscensätts ett språkspel av med- och motröster som verkar syfta till att skapa en bild av självet utifrån olika infallsvinklar. Jag har tidigare visat att det sammanfattande omdömet över det gestaltade självet, trots perspektivskiften, här måste ses som entydigt hård. Han är inte mänsklig, han är autistisk, avskuren från den andre. I de inramande anteckningsdelarna syns ett själv som återvänt till delar av sitt ursprung. Han delar livet med sin far, han försöker ställa frågor till sig själv som handlar om läget i Sydafrika och om hur han själv förhåller sig till detta. Löpande infogas kommentarer som pekar tillbaka på anteckningarna som potentiell fiktion. Vad säger detta om *jag själv* i *Summertime*? Till en del utesluten ur mänskligheten, till en del självkonstruktion som fiktion? Ja, möjligen kan man associera i just den vägen – till avskurenhet som genom språk/fiktion ihärdigt söker anknytning för att ha del i det språkspel som i sin tur gör det möjligt att genomföra den sanningssökande processen. Och för övrigt är han död, i alla fall på pappret.

Denna självkonstruktion, att skriva sig som död, påverkar min läsning på åtminstone två sätt. Jag tvingas att på ett nästan provocerande vis knyta an till realiteten och se att detta är en spelöppning och en uppmaning till mig, läsaren, att spela med. Jag får också intrycket att konstruktören har många äss i rockärmen och att han ser sig fri att använda dem. Återigen ställs

---

<sup>62</sup> Coetzee, *Youth*, s. 118 ff.

läsaren inför en gestaltare som av sagt sig anspråken på den slutliga sanningen men som samtidigt behärskar spelet till fullo. Spelöppningen kan, som jag tidigare berört, ses som ett sätt att ifrågasätta var centrum för det förmodade självet ligger. Den gängse förbindelsen mellan gestaltare och gestalt är inte längre entydig.

## Parameter tre – motiv

Denna parameter behandlar frågan om varför man väljer att skriva om sig själv. Hos de tidiga självbiografer Melberg studerat ser han döden eller uppbrottet som det som triggar igång självskrivandet. Han föreställer sig att självbiografen inför döden/uppbrottet såg sig manad att söka och forma svaret på frågan *vem är jag?* eller *vem var jag?* Bland moderna självframställare menar sig Melberg se att uppbrottet som motiv har fått tydliga drag av exil och att ett tydligt motiv tillkommit – förlusten av jaget och behovet av återskapelse vilket i sin tur visar sig i en ökad uppmärksamhet mot den litterära konstruktionen.<sup>63</sup>

Jag tenderar att se känslan av annalkande död och känslan av jagförlust som mentala tillstånd som möjligen triggar igång ett självskrivande. Ett sådant självskrivande ser ut att riktas inåt enligt en plan som är självundersökande. Utan att lägga någon negativ värdering i uttrycket skulle jag vilja kalla arbetet självcentrerat. När jag funderar kring exilen som motiv, föreställer jag mig, i liknande banor, att det å ena sidan skulle kunna handla om den egna känslan av hemlöshet och främlingskap som leder till en självundersökning och att det å andra sidan skulle kunna handla om ett undersökande av fenomenet exil där man själv är en del. Det går att se detta som olika saker beroende på hur man ser på språket och skrivandet. Är skrivandet så som Clarkson beskriver det, en performativ handling och dialogiskt till sin natur innefattar motivet också riktning utåt från självet mot den andre. Exilen som motiv kan då ses som öppnandet av ett forskningsfält, en kartläggning av exilens villkor där självet ingår, ett själv som står i förhållande till den andre.

Det jag ser som karaktäristiskt för samtliga delar i trilogin är dragen av bekännelse – en bekännelse av den art som Derek Attridge redogör för i ”J. M. Coetzee's *Boyhood, Confession, and truth*” och som är skriven i tredje person för att inte kortsluta en fortsatt sanningsinriktad process.<sup>64</sup> Vad är det gestaltaren bekänner och vad syftar bekännelsen till? Som jag ser det handlar det om att blottlägga konsekvenserna av den absurda position självet befinner sig i. Konsekvenserna för pojken i *Boyhood* blir ett skam- och skuldfyllt irrande där hemlighetsmakerier, hat och tigande blir de förhållningssätt som står till buds. Även fortsättningsvis i andra och sista delen genomförs en liknande form av blottläggande – gestaltaren far inte skonsamt fram med sin huvudperson som

---

<sup>63</sup> Melberg, s. 20 ff.

<sup>64</sup> Derek Attridge, ”J. M. Coetzee's *Boyhood, Confession, and Truth*”, *Critical survey*, Vol. 11: 2, s. 77-93

gestaltas som innesluten i sig själv, som i samma mån förnekar både sitt eget själv och andras.

Bekännelsen syftar också till att visa självets ofrånkomliga delaktighet i det system som var apartheidregimens Sydafrika. Självet ser dess obegriplighet men kan aldrig ställa sig bortom. Om jag sedan associerar vidare kring företeelsen bekännelse, tänker jag att den förutsätter en riktning bort från självets och att en bekännelse till sin natur är kopplat till ansvar som även innefattar den som tolkar texten. Återigen, Coetzee säger inte ”jag gjorde detta, men det finns en förklaring”. Han säger ”han gjorde detta” och bjuder in till dialog. I min läsning har jag sett denna form av bekännande/blottläggande som en möjliga drivkraft bakom Coetzees trilogi.

Exilen har jag sett som intimt förknippad med blottläggandet och som något som i samma mån skulle kunna stå som motiv för Coetzees självskrivande. Pojken söker mening och tolkar positioner som om han var i evig landsflykt i en struktur som är i grunden omöjlig att förstå. I blottläggandet görs exilen tydlig. Den unge mannen i *Youth* genomlider en exil på flera plan. Efter massakern i Sharpeville och den turbulens som följer i dess spår ser mannen exilen som enda utväg. Han skiljer sig inte från medstudenterna som helst vill glömma de aggressiva protester de bevittnar, som hellre vill gå hem och ta sig en macka. Samtidigt visar sig det självklara: den aggressiva vrede som utlösts bland svarta, mot denna vrede finns inget giltigt försvar: ”What hope is there of standing against them when you do not believe in what you are standing for?”<sup>65</sup> Han flyr från Sydafrika med ett hopp om att kunna lämna hemlandet bakom sig. Det visar sig inte lyckas: ”South Africa is like an albatross around his neck. He wants it removed [...] so that he can begin to breathe.”<sup>66</sup> Han längtar efter att bli en annan men ensamheten hindrar honom att förändras. Slutligheten är en exil inom självets egna gränser.

I *Summertime* fortsätter det gestaltade självets sina försök att förstå det egna självets position i förhållande till Sydafrika och det egna självets i relation till de människor han har omkring sig. Han försöker tolka något som är i grunden icke tolkningsbart och som blir så mycket mer absurt eftersom han själv tycks ha en naturlig del i detta icke tolkningsbara. Att exempelvis fångvårdsanstalten Pollsmoor ligger alldeles i anslutning till det vita medelklassområde där han själv bor ger upphov till ett sådant sönderfall av tolkningsmöjlighet. ”It is of course an irony that the South African *gulag* should protrude so obscenely into the white suburbia, that the same air that he [...] breathe should have passed through the lungs of miscreants and criminals. [--- ] What does one do with the brute fact of Pollsmoor once the irony is used up?”<sup>67</sup>

Alldeles i anslutning till ovanstående citat följer en av de kursiverade kommentarer som jag tidigare nämnt och som pekar tillbaka på de daterade anteckningarna: ”*Continuation: the Prisons*

<sup>65</sup> Coetzee, *Youth*, s. 39

<sup>66</sup> Coetzee, *Youth*, s. 101

<sup>67</sup> Coetzee, *Summertime*, s. 15 f.

*Service vans that pass along Tokai Road on their way from the courts; flashes of faces, fingers gripping the grated windows; what stories the Truscotts tell their children to explain those hands and faces, some defiant, some forlorn.*<sup>68</sup>

Kursiveringen pekar tillbaka på det föregående som potentiell fiktion och om jag kopplar samman de båda citaten leder detta mig vidare till associationer kring ytterligare ett möjligt motiv – till behovet av att genom fiktionen göra det icke tolkningsbara tolkningsbart. Jag har svårt att se dessa nämnda möjliga motiv, blottläggandet, exilen, att göra det icke tolkningsbara möjligt att tolka, som frikopplade från varandra. Sammantagna får de i min läsning funktionen av friläggandet av ett forskningsfält och på ett motsägelsefullt sätt tycks det bakom alla dessa motiv finnas något som liknar en önskan att dokumentera ett sammanhang där en människas liv har varit en del.

Kan jag i *Summertime* läsa in en sorts identitetsförlust som motiv och är det i så fall denna förlust som leder till den experimentella form som romanen har? Att det gestaltade självet döms ut som inkomplett, autistiskt, icke mänskligt får mig att tänka i termer av inre exil, av brist snarare än identitetsförlust. Men döden då? Är inte det åtminstone ett tydligt tecken på förlust? Tidigare beskrev jag döden som en spelöppning, ett tekniskt grepp som tydligt riktas till läsaren. Det är svårt att se det som ett tekniskt grepp, ett trick och samtidigt ladda denna död med något som andas förlust, saknad. Det går däremot att ladda denna död med något som liknar kontingens, utbytbarhet – *detta kan vara sant, det kan också vara falskt*. Om man drar det till sin spets skulle man kunna se tricket som en nonchalans, ett friskrivningsförsök – *jag börjar bli till åren, jag drar mig ur*. Å andra sidan, i stället för utbytbarhet skulle det också kunna handla om allmängiltighet som antyder att detta gäller oss alla.

## Resultat

Detta arbete har syftat till att studera J. M. Coetzees *Boyhood*, *Youth* och *Summertime*. Genom att utgå ifrån det som Melberg kallar självskrivandets fenomenologi har jag undersökt Coetzees självskrivande strategier. Jag har undersökt romantrilogin utifrån följande frågeställningar: Hur karaktäriseras utrymmet som uppstår mellan gestaltande och gestaltat själv? Vilken syn på *jag själv* går att identifiera och i vad mån kan det sägas vara färdigt eller ofärdigt? Kan jag inom texten spåra bakomliggande motiv för denna självframställning?

Den medvetna distansering mellan gestaltande och gestaltat själv som Coetzee genomför är omtalad. I *Svenska Dagbladets* recension av *Youth* talar recensenten om ”sträng objektifiering”.<sup>69</sup> Hermione Lee skriver i ”Uneasy guest” att *Youth* är ”[...] the ultimately alienated and alienating

<sup>68</sup> Coetzee, *Summertime*, s. 16

<sup>69</sup> Magnus Eriksson, ”Meditation över liv och dikt”, *Svenska Dagbladet* 2002-09-04. Hämtat från [http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/meditation-over-liv-och-dikt\\_63419.svd](http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/meditation-over-liv-och-dikt_63419.svd) 2010-11-04

autobiography”.<sup>70</sup> Man har frågat sig vad som motiverar Coetzee att skriva texterna i tredje person och funnit flera svar. Derek Attridge har sett att tredjepersonsvalet hänger samman med textens drag av bekännelse och med författarens strävan att inte kortsluta ett sanningsökande. Carrol Clarkson ser också andra skäl. För Clarkson är Coetzees lingvistiska val ett sätt att kapa förbindelsen mellan gestaltare och gestalt. Hon ser det som en akt av destabilisering i syfte att stöka till förbindelsen mellan förmodat själv, tanke och språkkontroll och att detta i sin tur ligger i linje med skrivandet som en performativ, dialogisk handling.

Även jag har tagit fasta på den distans som Coetzee mäter ut mellan gestaltare och gestalt. Attridge och Clarkson tillför viktiga aspekter. Samtidigt har jag tyckt mig se är att det i trilogins första och andra del finns inslag som får distansen mellan gestaltare och gestalt att minska. I *Boyhood* finns exempel där textens form förmedlar en bitterhet som inte tillfaller pojken, som snarare tillfaller gestaltaren och som därmed för gestaltaren närmare sin gestalt. Jag har också sett att de lingvistiska val som syftar till att hålla distans i vissa fall får motsatt effekt. Så är fallet i bilden av mamman som i *Boyhood* ges en symbolladdad, icke tidsbunden gestaltning. Den komplicerade modersrelationen får drag av allmängiltighet och tycks därigenom också beröra gestaltaren. I *Youth* är det framförallt gestaltarens ironiska blick som får distansen att minska. Huvudpersonen står på avstånd men gestaltaren är känslomässigt engagerad i sin gestalt. I *Summertime* sätts gängse förbindelse mellan gestaltare och gestalt ur spel vilket därigenom ger intryck av att distansen upprätthålls.

Kan jag dra några slutsatser ur dessa iakttagelser? Man kan fundera kring det svåra i att träda ur den eviga sanningsspiralen när det är det egna självet som är den blinda fläck varifrån detta ska ske. Det finns alltså inslag som tyder på något annat än ”sträng objektifiering” och ultimät alienation. Coetzee strävar efter att skapa distans men det tycks kräva mer än att skriva sig som ”han” för att nå målet. I trilogins första och andra del kapas, genom tredjepersonsvalet, förbindelsen mellan yttrare och tid men gestaltaren träder in i sin text och återupprättar förbindelsen på andra sätt. Möjligen kan man spekulera kring varför den totala distansen, även om den är ouppnåelig, ändå verkar falla kritikerna i smaken. Är det för att man ser sig manad att delta i språkspelet eller är det för att objektifieringen helt enkelt verkar stramt smakfull? Hermione Lee avslutar ovan nämnda artikel med att slå fast att *Youth* inte rymmer några etiska ställningstaganden angående självet och att romanen helt enkelt är en självparodi: ”Youth is [...] not an inward exploration, or an ethical indictment of the author/subject, but a self-parody.”<sup>71</sup>

Jag har två invändningar angående detta. För det första: kan en ultimät alienation och en

<sup>70</sup> Hermione Lee, ”Uneasy Guest”, *London Review of Books*, 2002/24:13, s. 15

<sup>71</sup> Hermione Lee, ”Uneasy Guest”, *London Review of Books*, 2002/24:13, s. 15



självparki rymmas inom samma text? Jag föreställer mig att en ultimata alienation strävar efter neutralitet i relationen mellan gestaltare och gestalt medan en parodi aldrig gör det. För det andra: rymmer inte en självparodi samtidigt en viss självkritik och är inte denna kritik ett etiskt ställningstagande?

Melbergs andra parameter – frågan om synen på *jag själv* – gäller frågan om det självskrivande projektet genomförs utifrån en färdig eller ofärdig position, om gestaltaren rekonstruerar ett givet själv eller om självet konstrueras under gestaltningens gång. Här har jag funnit pendlingen mellan färdigt och ofärdigt själv begränsad om synen på *jag själv* ska kunna utforskas på ett intressant sätt. Framförallt har jag saknat de frågor som Clarkson lyfter fram och som förutsätter språkets dialogiska natur: att synen på jag själv också innefattar synen på den andre och att synen på jag själv också väcker frågor om positioner i en språkstruktur – vem talar och ur vilken position, vem benämner, vem tolkar och hur fortsätter språkspelet?

Pojkens i *Boyhood* är ett meningssökande själv som ihärdigt arbetar på sin självkonstruktion utan att egentligen ha möjlighet att göra denna konstruktion begriplig. Fiktionen – lögnerna och hemligheterna – tycks vara det som skyddar detta själv från sönderfall. Den unge mannen i *Youth* strävar vidare i sin självkonstruktion men kapar möjlighet till anknytning genom att förneka både sig själv och omgivande subjekt. I *Summertime* står självet kvar som stympat, inkomplett samtidigt som detta själv kommenteras som litterär konstruktion. Går det att se ett mönster i den självsyn som visas i romanens tre delar? Absurditeten och strävan att trots denna absurditet göra tillvaron i någon mening begriplig verkar löpa genom hela trilogin. Samtidigt tycker jag mig se att självet i *Boyhood* och självet i *Summertime* använder fiktionen på likartat sätt. Här utgör fiktionen ett skydd mot självets sönderfall och ett sätt skapa ytor för tolkning. Självet som en del i en språklig kommunikativ struktur blir här tydlig. I mellandelen tycks fiktionen förlora detta drag av skyddande struktur som man kan förhålla sig till och tolka. I stället blir litterär konstruktion/fiktion en förmåga eller gåva som är väl inneslutet i självet. Den är något man har eller inte har. Det är en egenskap som kan väckas till liv av den andre men som finns där oberoende av den andre. Huvudpersonen i *Youth* verkar ha vandrat vilse i en västerländsk kanon, han väntar på att det essentiella författarsubjektet ska väckas till liv.

Melbergs sista parameter handlar om de motiv som kan ligga bakom valet att framställa sig själv litterärt. Döden och uppbrottet pekats av Melberg ut som tydliga skäl till litterär självkonstruktion bland tidiga självbiografer. Exilen och identitetsförlusten ser han som tydligt motiv bland moderna självframställare.

Återigen har jag i samband med denna parameter känt mig manad att justera Melbergs frågeställning. Beroende på hur man betraktar skrivandet och språket verkar motiven kunna rymma

skilda perspektiv. Är det självskrivande projektet en inåtriktad undersökning av det egna själsliga tillståndet och är språket det verktyg självframställaren använder för att beskriva sina fynd? Eller träder självframställaren in i språkspelet för att undersöka en struktur där det egna självet är en del och där det också finns ett du? Sett på detta senare vis är motivet också riktat utåt från det egna självet, till öppnandet av ett forskningsfält.

I Coetzees texter har jag funnit tre motiv som alla hänger samman med varandra. Gemensamt för samtliga delar är draget av bekännelse – ett behov av blottläggande som är riktat till ett du. Fortsatt dialog görs möjlig genom dess riktning och genom att eftersträva distans mellan gestaltare och gestalt. Behovet av blottläggande kan sägas födas ur exilen – huvudpersonens irrande i en absurd position leder till handlingar och förhållningssätt som behöver bekännas. Även exilen har jag sett som viktigt motiv för hela trilogin. Länkat till dessa två motiv, till bekännelsen och till exilen, har jag funnit ytterligare en drivkraft – behovet av att genom fiktionen göra det icke tolkningsbara tolkningsbart. Sammantagna fungerar motiven som friläggandet av ett forskningsfält, som en intention att kartlägga ett sammanhang där självet är en del.

Kan jag efter denna undersökning dra någon slutsats om Melbergs fenomenologi och dess tillämpbarhet? Melberg utgår från devisen både kontrakt och potential – både sanningsanspråk och fiktion. Annorlunda uttryckt verkar han hålla fast vid ett icke reducerbart själv som kan anförtros att förmedla en gripbar sanning och som samtidigt använder fiktionen för att framställa sig själv. Ett sådant synsätt har varit svårt att använda om jag samtidigt ser texten som ett språkspel som syftar just till att ifrågasätta det sanningsgreppande självet.

I min inledning klargjorde jag att jag inte har haft för avsikt att utföra en biografisk undersökning rörande Coetzees trilogi. Vad har jag vunnit och vad har jag förlorat genom att inte söka en eventuell sanning bakom romanerna? Som jag ser det hade jag förlorat en hel del om jag på en och samma gång gick in i det biografiska kontraktet och frånsade mig möjligheten att verifiera författarens trovärdighet. Om jag i stället väljer att inte ingå något kontrakt har jag visserligen inte nått den faktiska sanningen men väl fått möjlighet att förhålla mig till en skildring av apartheids konsekvenser.

Kan man till sist på något sätt sammanfatta Coetzees självskrivande strategier? Man skulle kunna säga att det Clarkson kallar Coetzees författarfilosofi även visar sig i hans självbiografiska trilogi. Det hela kan ses som ett sammanhängande helt där parameter ett ligger i linje med parameter två som i sin tur ligger i linje med parameter tre. Distans möjliggör dialog kopplad till ansvar. Ansvar förutsätter bekännelse/blottläggande som är beroende av sökande av begriplighet som ibland fordrar fiktion.

Drar man frågeställningen om självskrivande strategier till sin spets verkar frågan kunna

handla om huruvida man använder olika strategier för att gestalta sig själv eller om man använder sig själv för att gestalta något annat där man själv är en strukturell del.

# Litteraturförteckning

## Primärlitteratur

Coetzee, J. M., *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, London 1998

Coetzee, J. M., *Summertime: Scenes from Provincial Life*, London 2010

Coetzee, J. M., *Youth*, London 2003

## Sekundärlitteratur

Anderson, Linda, *Autobiography*, London 2001

Attridge, Derek, "J. M. Coetzee's *Boyhood*, Confession, and Truth", *Critical Survey*, Vol. 11: 2, s. 77-93

Axmacher, Susanne m.fl., "Manifest för ett nytt litterärt decennium", *Dagens Nyheter* 2009-08-22.

Hämtat från <http://www.dn.se/dnbok/manifest-for-ett-nytt-litterart-decennium-1.935839> 2010-02-08.

Clarkson, Carrol, *J. M. Coetzee: Countervoices*, Basingstoke 2009

Coetzee, J. M., *Doubling the Point: Essays and Interviews*, London 1992

Eriksson, Magnus, "Meditation över liv och dikt", *Svenska Dagbladet* 2002-09-04. Hämtat från [http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/meditation-over-liv-och-dikt\\_63419.svd](http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/meditation-over-liv-och-dikt_63419.svd) 2010-11-04

Lee, Hermione "Uneasy Guest", *London Review of Books*, 2002/24:13, s. 15

Melberg, Arne, *Självskrivet: Om självframställning i litteraturen*, Stockholm 2008

Persson, Magnus, "Litteratur vilse i verkligheten", *Svenska Dagbladet* 2008-09-07. Hämtat från [http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/litteratur-vilse-i-verkligheten\\_1680441.svd](http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/litteratur-vilse-i-verkligheten_1680441.svd) 2010-02-08.