

**Nataniël en sy stories:
'n Verkennende postuurstudie
van Nataniël se verhaalkuns**

GCM Ludick

 **orcid.org/0000-0002-2309-0809**

Verhandeling aanvaar ter nakoming van die vereistes vir die graad
Magister Artium in Algemene Taal- en Literatuurwetenskap
aan die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Dr Janien Linde

Medestudieleier: Prof Phil van Schalkwyk

Gradeplegtigheid: April 2024

DANKSEGGING

Vir wát wil mens ouderdom 25-28, dwarsdeur 'n pandemie, by 'n lessenaar sit en skryf aan 'n verhandeling waarvan universiteitsbiblioteke nie eens meer bereid is om 'n gedrukte kopie te huisves sodat dit minstens *fisies* op 'n rak stof kan vergaar in stede van verdwyn in die aanlynlabirint nie – 'n verhandeling waarvan 'n mens jou in ieder geval op die ou end wil distansieer?

So 'n gedagtegang sou my ondergekry het in die vier jaar van my studie, was dit nie vir die lering en genot wat ek uit Nataniël se stories kon put nie. Ook vertroostend was die keersy van die relatiewe onbenulligheid van 'n nagraadse verhandeling: die gemeenplaas dat dit gaan oor die proses self; dat die uiteindelijke besinsel nie ten eerste die navorsingsdokument of verwerwing van 'n graad is nie, maar die *navorser* self – dit wat ten goede en slegte aan mens verander het, die uiteinde van 'n individuasiëproses wat onlosmaaklik is van verskeie gemeenskappe. Wat ek oorhou aan hierdie studie is wie ek geword het en veral my verhoudings met die volgende persone en instansies teenoor wie ek oneindig dankbaar is en sal bly.

Ek spreek eerstens my opregte dank uit teenoor die volgende instansies vir befondsing:

- Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, in die besonder me. Melanie Rens
- Die Fokusarea: Tale en Literatuur in die SA Konteks binne die Skool vir Tale van die Noordwes-Universiteit, soos beliggaam deur prof. Phil van Schalkwyk, mev. Elsa van Tonder en me. Nicoline Gerber
- Die Fakulteit Geesteswetenskappe van die Noordwes-Universiteit
- Die Noordwes-Universiteit se fonds vir nagraadse studie

Ek is dankbaar vir terugvoer op referate aangebied tydens die Ontlaeringskongres in 2021 en die kongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging te Port Elizabeth / Gqeberha in 2023.

Verder is ek dankbaar teenoor my eksaminatore vir hul terugvoer, ook waar sommige aanbevelings moet oorstaan tot die navorsing tot artikelvorm verwerk kan word.

Ek is innig dankbaar teenoor die volgende dosente aan die Puk wat my geleer het van hul vakgebiede, maar ook van veel meer:

- In the subject group English: Dr Michèle duPlessis-Hay, Prof. Attie de Lange, Prof. Nicholas Meihuizen, Prof. Ian Bekker, Dr Lande Botha and Dr Karien van den Berg
- In die vakgroep Kreatiewe Skryfkuns: prof. Franci Greyling en prof. Bernard Odendaal
- In die vakgroep Sosiologie: me. Chartè Pretorius

Thanks in particular to Dr Michèle for the excellent conversation over dinner.

Voormalig in die vakgroep Afrikaans-Nederlands: mev. Netta Schutte, prof. Jako Olivier, prof. Betsie van der Westhuizen, prof. Hein Viljoen en prof. Wannie Carstens. Tans in dieselfde vakgroep: naas my studieleiers ook prof. Gerhard van Huyssteen, prof. Thys Human, prof. Adri Breed, me. Nina Brink en me. Monique Rabé. Al hierdie mense se onbaatsugtige kundigheid en veral raaiselagtige geduld met my en my streke is 'n groot voedingsbron in my lewe sedert my eerstejaar.

Dankie aan my kollegas by die Vakgroep Akademiese Geletterdheid.

Dankie aan my klavieronderwyseres, tannie Edna, wat my in die eerste plek aan Nataniël bekendgestel het; my kleuterskoolonderwyseres, juffrou Alta; en my laerskoolonderwyseresse juffrou Willemien, juffrou Ansie en juffrou Annatjie.

Dankie aan tannie Anneke Coetzee van die Ferdinand Postmabiblioteek vir haar kundigheid en bystand en aanmoediging.

Prof. Phil van Schalkwyk, me. Nicoline Gerber en mev. Elsa van Tonder van die Fokusarea het 'n keerwal gegooi teen die toenemende burokratiese rompslomp wat my andersins sou oorweldig het. Meer nog as die professionele hulpvaardigheid is dit prof. Phil, tannie Nicoline en tannie Elsa se doodgewoon menslike bemoeienis met my wat my onderskraag het en sal bybly.

Dankie aan die personeel van die Voorhuis-eetsaal, Varsity Café, Insleep, Kampus Aptek en Bult Spar.

Dankie aan my daggaverskaffer en almal by die Boomhuis.

Villagers Sêr 2023, FSU! En Elmo, jy's perd. Dankie vir Varsity Café en Uno speel in die laaste maand voor inhandiging.

Die Here weet ek sal in my leeftyd nie my dank teenoor my studieleier dr. Janien Linde en medestudieleier prof. Phil van Schalkwyk vir hul bemoeienis met my en my studie uit kan spreek nie. Jul albei se insig in die gang van my gedagtes is soms onthutsend en jul inspraak altyd tydige en broodnodig.

Prof. Phil, ek stem my af op prof se saamdink van uiteenlopendhede en op die voorbeeld van besadigdheid wat allermens passie en oortuiging uitsluit maar juis bemiddelend daarvan werk.

Janien, elke afdraaipaadjie ken ek, elke keer het ek gedwaal. Elke keer het jy my wraggies iewers kom haal. Baie dankie vir jou vertrouwe in en verbysterende geduld met my. Jou perspektief op die groot doek van menslike inspanninge is iets waarop ek peil bly trek.

Ek sou nie die mas opgekry het sonder die volgende vriende nie:

- Die Mullers: tannie Dés, oom Francois, Louise-Mari, Pierre, Helé.
- Die Wapadders: Annemarie, Colette, Heinz, Linzetta, Marita, Marnus.
- Die Cachetters: veral Archellé, Leandrè, Estmia, Lise, Willem, Kaline.
- Die Potchefstromers: spesifiek Retha, Rialize, Rochelle, Martin, Benita.

Bedankt Lieve en Stefaan dat julle mij in jullie huis en levens hebben verwelkomd.

Dit is 'n weergalose vreugde vir my dat ek twee oumagrootjies – ouma Miempie en ouma Sarah (Wielietjies) – en my oupa Gerrit geken het, en steeds vir ouma Dina, ouma Annatjie en oupa Evert het. Hul almal se wysheid, aanmoediging en liefde is vir my kosbaar. Baie dankie ook aan my uitgebreide familie, veral oom Theuns; en in gedagtenis aan oom Boet.

Dankie aan my sussie Soané en my swaer Paul vir alles wat hulle vir my doen en is.

Laastens my ouers, Gerrie en Ilze Ludick, wat nog altyd alles in die stryd gewerp het vir my en my suster se opvoeding, gesondheid, geloof en geluk.

OPSOMMING

Nataniël en sy stories: 'n Verkennende postuurstudie van Nataniël se verhaalkuns

Nataniël is die skrywer van meer as 336 gepubliseerde verhoogstories – kortfiksietekste wat hul oorsprong het in Nataniël se gewilde shows waarin hy die vertel van dié stories afwissel met die sing van sy eie en bestaande liedjies. Hierdie tekste is interessant geposisioneer binne die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse letterkundes. Enersyds is daar 'n betreklik groot korpus resensies oor die meeste van die bundels waarin hierdie stories gepubliseer word en is daar ontluikende akademiese belangstelling in Nataniël se werk (Van der Bijl, 2018; Van Eeden, 2022). Ook is enkele stories van Nataniël reeds gebloemlees, mees prominent deur Loots en Van Wyk (2019). Verder verskyn daar 'n akademiese artikel (Erasmus-Alt en Viljoen, 2021) oor Nataniël se beeldvorming as openbare persona. Andersyds is daar 'n leemte aan indringende bespreking van Nataniël se stories, veral wat betref die noukeurige stilees van afsonderlike tekste. Hierdie leemte sou verband kon hou daarmee dat Nataniël se stories nie altyd as bona fida-kortverhale aangebied en ervaar word nie, asook met die oorsprong daarvan as monoloë in sy shows. Verwant hieraan is sommige resensente (Burger, 2015; Roux, 2014) se tipering van Nataniël se verhale as verstrooiingslektuur, wat weliswaar gedeeltelik korrespondeer met Nataniël se eie aanbod van sy verhale (*Maria*:6). Sodanige tipering van hierdie tekste sou 'n invloed kon uitoefen op die veronderstelde geldigheid daarvan vir kanonisering en akademiese aandag.

In die lig juis van die debatteerbare sinvolheid van akademiese letterkundige bespreking van sy tekste is hierdie MA-studie onderneem met as vername doelstelling om 'n oeuvestudie van Nataniël se verhaalkuns uit te voer. Ek gebruik die term “verhaalkuns” om te verwys na die genoemde verhoogstories van Nataniël, naas 'n jeugverhaal en twaalf kortkortverhale (in die verhandeling self word verduidelik waarom die aflewerings van Nataniël se Kaalkop-rubriek vir die tydskrif *Sarie* nie as deel hiervan gereken word nie). Die metodologie vir die studie is ingegee deur die markante kenmerke van Nataniël se stories naas die resensies van sy bundels en ontluikende akademiese belangstelling in sy werk en openbare persona. Nataniël is nie alleen die skrywer daarvan nie, maar ook in die meerderheid van sy verhale – in gefiksionaliseerde gedaante – teenwoordig as die fokaliserende eerste persoonsvertellerkarakter. Verder is die verteller in verskeie verhale 'n alter ego van Nataniël. Dat 'n verteller in sulke gevalle as 'n alter ego geëien kan word, kom deurdat Nataniël nie alleen as skrywer nie maar veral in ander hoedanighede bekend is. Boonop vertel Nataniël in verskeie verhale van sy werksaamheid in hierdie hoedanighede. Die narratologiese hegte band tussen Nataniël en sy verhale word weerspieël daarin en versterk deurdat 'n mens volgens verskeie resensente en lesers Nataniël se verhoogpersona en veral sy vertellerstem voor die gees roep tydens die lees daarvan. In die lig van hierdie gegewens word Nataniël se verhaalkuns bespreek aan die hand van vier beelde van Nataniël wat in hierdie tekste geaktiveer, bevestig en ondermyn word.

Hierby word resente navorsing oor skrywerlike beeldvorming benut, veral dié van Viala (2016), Meizoz (2009; 2010) en Korthals Altes (2014).

Hoewel Nataniël se tekste 'n hegte band tussen biografiese outeur en teks beklemtoon, word nietemin aandag geskenk daaraan dat ook hierdie band en die Nataniël-persona uiteindelik medekonstruksies van die leser en Nataniël is wat nie noodwendig korrespondeer met die *mens* Nataniël le Roux nie. Juis hierom word, met die oog op 'n verrykte bespreking van sy tekste, 'n bespreking van Nataniël se beeldvorming as openbare persona gebied. Hierdie oorsig toon dat Nataniël se werksaamheid in verskeie hoedanighede naas dié van kortprosaskrywer herlei kan word tot drie 'Nataniëls', naamlik die grapjas, die esteet en die organiese intellektueel. Hoewel Nataniël later afstand doen van die kabaret as beskrywend van sy shows, blyk dit dat dié genre by uitstek geleentheid bied vir die uitdrukking van al drie hierdie Nataniëls. Die kabaret kan hoofsaaklik van aangrensende genres of kunsvorme onderskei word op grond van die besondere verstandhouding wat tussen die kabarettis en gehoor daargestel word, naamlik een van spanning tussen intimiteit en distansiëring, en tussen vermaak en 'n vorm van moreel-didaktiese lering. Veral Nataniël se herkenbare en selfs nabootsbare sin vir humor werk in sy shows en verhaalkuns intimiteit in die hand. In sy vroeë shows is humor 'n wesenlike aspek van sy politiese satire op die apartheidsbestel en gepaardgaande ideologieë.

Die verskuiwing weg van spesifiek politiese satire, veral sedert die bundel *Maria Maria* (1999), gee op die oog af 'n wegbeweeg van die kabaret te kenne en val daarmee saam dat die kabarettiese oorsprong van Nataniël se stories nie meer by sy bundels gemeld word nie. Die bespreking in hierdie verhandeling van Nataniël as 'n nar, leermeester en volkskrywer bied egter perspektief hierop. 'n Moreel-didaktiese inslag kenmerk juis Nataniël se verhaalkuns sedert die bundel *Kaalkop 2* (2008). Daar word naamlik aangetoon dat Nataniël hom van eksplisiet didaktiese genres en -konvensies soos die formulering van 'n les, die struktuur van 'n gelykenis en 'n essayistiese betoog bedien ten einde sy lewensfilosofie aan sy leser oor te dra. Poëtikale uitsprake in Nataniël se Kaalkop-rubriek wat hy vir die vrouetydskrif *Sarie* behartig, suggereer dat Nataniël werklik glo dat dit wat hy op die hart het sy lesers, die mensdom as sodanig en die planeet van waarde kan wees.

Hierdie aspek van Nataniël se verhaalkuns word belig deur sy beeldvorming as 'n nar te bespreek. Ek toon aan dat die nar tradisioneel tot 'n bepaalde vergelyk met sy samelewing kom en dat dié verhouding ook Nataniël se verhouding met sy gehoor/lesers beskryf en 'n prominente aspek van die karakterisering in sy verhaalkuns is. Daar is ooreenkomste tussen Nataniël se karakterisering van narrige karakters in verskeie verhale, sy voorstelling van homself in die verhale waar hy die fokaliserende karakterverteller is, asook die alter ego-verteller in die storie "Dear Mister Polken". Die narrige aspek van Nataniël se skrywerskap belig die beeld van hom as 'n kabarettis in dié sin dat die nar se verhouding met sy samelewing soortgelyk is as dié van die kabarettis met sy gehoor. In albei gevalle is daar 'n spanning tussen die humoristies-vermaaklike

en die eties-didaktiese. Spesifiek het dit geblyk dat Nataniël juis danksy sy narrige buitelanderskap waardevolle perspektief kan bied op dít wat alledaags is.

Hierdie bevindinge hou ten diepste verband met die bespreking van Nataniël as 'n volkskrywer. Met sy vermenging van 'n humoristies-satiriese met 'n didaktiese inslag staan Nataniël se verhaalkuns en postuur – in al hul kontemporêre eiesoortigheid – toenemend in die teken van die ikoniese Afrikaanse volkskrywer C.J. Langenhoven. Nataniël moet egter as 'n buitelandse volkskrywer beskou word. In stede daarvan dat sommige van sy verhale telkens oorvertel en oplaas gemeengoed word, soos die geval by humoristies-satiriese volkskrywers soos Jan Spies en Herman Charles Bosman, is dit klaarblyklik Nataniël se *postuur* as skrywer wat gemeengoed geword het, sodanig dat daar die afgelope twee dekades anoniem geskrewe tekste verkeerdelik toegedig word aan Nataniël op grond van ooreenkomste met verhale wat werklik van hom is. Sy heftig afkeurende reaksie hierop maak dit duidelik dat Nataniël se beheer oor sy beeldvorming vir hom prioriteit bly.

Verder blyk dit dat Nataniël se algemene gewildheid onder sy wit Suid-Afrikaanse publiek paradoksaal is. Waar hy vroeër in sy loopbaan hom in postuur stel en veral deur die konserwatiewe Afrikaner-publiek beskou word as 'n rebelse, polariserende figuur, is daar die afgelope dekade 'n gangbare beeld van Nataniël as volksbesit. Hierdie verandering in die beeldvorming van Nataniël word in enkele verhale gekarteer, maar oorhoofs lê sy uitbeelding van homself eerder klem op 'n beeld van hom as 'n narrige buitelandse. Ook wanneer die verhouding tussen Nataniël en sy publiek verander, kies hy oënskynlik daarvoor om die kabarettiese verstandhouding wat sy vroeë loopbaan gekenmerk het, te bestendig. Enersyds kan Nataniël se ontluikende postuur as volkskrywer beskou word as die uiteinde van sy posture as kabarettis, nar en leermeester. Andersyds getuig die wyse waarop Nataniël sy algemene byval onder 'n breë publiek benut – of nie benut nie – dat die kabaret steeds as 'n handige sleutel tot sy verhaalkuns, postuur en etos as openbare persona dien.

Vir sy jeugmemoir neem Nataniël die betekenisvolle titel *Kyk na my: herinneringe aan 'n kindertyd* (2019). Die estetiese inslag wat al sy hoedanighede onderlê, maak inderdaad die metafoor “kyk na my” 'n gepaste een vir Nataniël se werksaamhede, ook as skrywer van verhaalkuns. Hierby kan gevoeg word dat Nataniël as grapjas vir sy publiek en leser sê, *lag maar vir my*. Sowel die estetiese as die humoristiese vorm egter ook deel van Nataniël se uitnodiging, *luister na my*. Die slotsom van hierdie oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns is dat hierdie tekste oor 'n eiesoortigheid beskik wat eis dat dit “fyner en meer intelligent” gelees word as wat soms die geval is, soos Loots (2020) in 'n resensie van sy werk ook vra.

Sleutelwoorde: Nataniël, verhoogstories, kabaret, nar, narreliteratuur, genre, didaktiese fiksie, gelykenis, sentensie, essay, volkskrywer, Langenhoven, Jan Spies, skrywerlike beeldvorming, retoriek, Aristoteles, skrywerspostuur, postuur, etos, oevrestudie

ABSTRACT

Nataniël and his tales: an exploratory posture study of Nataniël's short fiction

Nataniël is the author of 336 published stage stories: short fiction originally written as part of Nataniël's popular shows in which he alternates performing these stories with covering existing songs or singing his own. These texts are uniquely positioned in the South African and Afrikaans literatures. On the one hand, the volumes in which these texts are published have been greeted with a relatively substantial corpus of reviews and a few of Nataniël's stories have been anthologized, most notably by Loots and Van Wyk (2019). Furthermore, the beginnings of academic interest in Nataniël's work are becoming apparent (Van der Bijl, 2018; Van Eeden, 2022) and an academic paper on Nataniël's self-fashioning as public persona has been published (Erasmus-Alt and Viljoen, 2021). On the other hand, there is a need for close reading of Nataniël's stories, especially of the individual texts. The lack of such readings could be due to the texts not being presented or received as bona fide short stories. The origin of the texts as monologues in Nataniël's shows could also discourage discussion of them *as published texts*. Related to this is the view of Nataniël's stories by some reviewers (Burger, 2015; Roux, 2014) as popular fiction, which does correspond to a certain degree with Nataniël's own presentation of them (*Maria*:6). Classification of Nataniël's texts in this manner could influence its supposed worthiness of canonization and academic discussion.

Despite – but also precisely because of – the debatable meaningfulness of academic literary analysis of these texts, this MA dissertation undertakes the task of carrying out an oeuvre study of Nataniël's short fiction. In addition to the stories written as part of Nataniël's shows, twelve pieces of flash fiction and a children's story written for publication are included in the discussion (in the study itself, I argue why Nataniël's Kaalkop column for the magazine *Sarie* is not included in the discussion). The methodology for this study is informed by the salient characteristics of Nataniël's texts, the reception of his published volumes as well as the nascent academic interest in his work and persona. Nataniël is not only the author of these texts but can in most cases also be identified as the first-person narrator-character, albeit in fictionalized form. In other texts, the narrator can often be viewed as an alter ego of Nataniël due to his recognizability as a public figure known not only as a writer but also in various other capacities. Moreover, Nataniël narrates his engagement in these capacities within the context of his stories. The close narratological ties between Nataniël and his texts are reflected in and strengthened by the fact that one often has his distinctive stage persona and well-known voice in mind when reading these stories, a point made in the reviews of his work as well as comments from readers. Considering these features, I discuss Nataniël's stories with reference to four images of Nataniël which are activated, affirmed and undermined therein. In this regard, I draw from research on authorial self-fashioning, particularly that of Viala (2016), Meizoz (2009; 2010) and Korthals Altes (2014).

Though Nataniël's texts suppose a strong link between biographical author and text, attention is paid to the fact that this link and the Nataniël persona are co-constructed by the reader and Nataniël; and that these constructions do not necessarily correspond to the *person* Nataniël le Roux. Bearing this in mind, a discussion of Nataniël's self-fashioning as public persona is carried out as follows, indicating that his activity in various capacities can be traced back to three 'Nataniëls': the funny man, the aesthete and the organic intellectual. Though Nataniël later dissociates himself from the cabaret as a fitting description of his shows, it is argued that this genre is ideally suited for the expression of all three Nataniëls mentioned. The cabaret can best be distinguished from similar genres and art forms with reference to the particular understanding that characterizes the relationship between the cabaret artist and his audience. Cabaret feeds on the tension between intimacy and distancing, and between entertainment and some form of moral-didactic instruction. In particular, it is Nataniël's recognizable sense of humour, which is often impersonated by others, which contributes to the intimacy between himself and his audience or reader. In his early shows humour is an intrinsic component of the political satire on the apartheid system and attendant ideologies.

The shift away from specifically political satire since the volume *Maria Maria* (1999) initially suggests a corresponding shift away from the cabaret, especially given that Nataniël no longer cites the origin of the stories in his published volumes as cabaret monologues. The discussions of Nataniël as a clown, instructor and *volkskrywer* provide perspective on this. Since the publication of the volume *Kaalkop 2* (2008), Nataniël's short fiction signal an intensified moral-didactic approach. I show that Nataniël makes use of explicitly didactic genres and conventions such as the formulation of a lesson, the structure of a parable and essayistic argumentation with the intention of persuading his reader to his way of thinking. The *ars poetica* formulated in his *Kaalkop* column for the women's magazine *Sarie* suggests that Nataniël truly believes that what he has to say can be of great benefit to his readers, humanity in general as well as the planet.

These findings are further explored in the discussion of Nataniël as a *volkskrywer* – an Afrikaans term of endearment indicating not only that a writer has come to be considered a national treasure but also that he in some way writes *about* and *for* the general public or a particular section of that public. His combination of humoristic-satirical and didactic approaches increasingly positions Nataniël and his short fiction as a kind of idiosyncratic contemporary response to the iconic Afrikaans *volkskrywer* C.J. Langenhoven. Instead of the more typical occurrence that some of his stories are repeated informally between people such that they become anonymous folk tales – as is the case with humoristic-satirical *volkskrywers* as Jan Spies and Herman Charles Bosman – it is Nataniël's *posture* as a writer that has become common property. For the past two decades anonymously written texts have been incorrectly attributed to Nataniël on the basis of their similarity to his stories. His own vehement disdain of this phenomenon indicates that control over his public image remains a priority to Nataniël.

Nataniël's general popularity among the (white) South-African public is shown to be paradoxical. Having presented himself and being regarded especially by the conservative Afrikaner establishment as a rebellious, polarising figure early in his career, in recent years Nataniël has come to be lovingly regarded as a national treasure. This change in his persona can be traced in some of Nataniël's stories. On balance, however, in his characterization of himself in the stories he keeps up the image of himself as a clownish outsider. Even after the public's perception of him changes Nataniël, seemingly chooses to maintain the relationship between the cabaret artist and his public which characterized his early career. On the one hand, Nataniël's nascent posture as a *volkskrywer* can be regarded as the result of his postures as a cabaret artist, clown and instructor. On the other hand, given the manner in which Nataniël makes use – or *doesn't* make use – of his appeal to a broad public, cabaret remains an interpretative key to his short fiction and self-fashioning as writer and public persona.

Nataniël's youth memoir carries the telling title *Look at me: recollections of a childhood* (2019). The aesthetic element prominent in Nataniël's various capacities makes the metaphor "look at me" a fitting one for his activities as a public persona as well as his authorship and short fiction. One could add that as funny man Nataniël allows his reader to *laugh at/with me*. However, both as humourist and aesthete Nataniël invites his reader to *listen to me*. The conclusion of this oeuvre study of Nataniël's short fiction is that these are singular texts that demand to be read more attentively and intelligently than is sometimes the case, as Loots (2020) justly suggests in a review of one of Nataniël's works.

Key words: Nataniël, stage stories, cabaret, clown, fool, clown literature, genre, didactic fiction, parable, sentention, essay, *volkskrywer*, Langenhoven, Jan Spies, authorial self-fashioning, rhetoric, Aristotle, authorial posture, posture, ethos, oeuvre study

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD.....	i
OPSOMMING.....	iv
ABSTRACT	vii
INHOUDSOPGAWE	x
LYS VAN FIGURE.....	xiii
VERWYSINGS NA NATANIËL-TEKSTE	xiv
HOOFSTUK 1: UITEENSETTING.....	1
1.1 Kontekstualisering en probleemstelling.....	1
1.1.1 Afbakening van primêre tekste vir ondersoek	12
1.1.2 Probleemstelling.....	15
1.2 Doelstellings.....	15
1.3 Sentrale teoretiese stelling.....	15
1.4 Werkswyse en hoofstukindeling	16
HOOFSTUK 2: TEORETIESE BEGRONDING	18
2.1 Inleiding	18
2.2 Die konteks van navorsing oor skrywerlike beeldvorming.....	19
2.3 Relevante begrippe uit die antieke retoriek by ondersoek na 'n skrywerspostuur.....	25
2.3.1 Die nut van die retoriek by letterkundestudie	27
2.4 Die nosies <i>skrywerspostuur</i> en <i>etos</i>	28
2.4.1 Beeldvorming op grond van modelle.....	32
2.5 Beeldvorming binne en buite die literêre veld	34
2.6 Die onderdele van 'n skrywerspostuur.....	35
2.7 Beeldvorming deur middel en op grond van prosatekste.....	39
2.8 Samevatting van hoofstuk	42
HOOFSTUK 3: NATANIËL AS OPENBARE PERSONA	44
3.1 Inleiding	44
3.2 Nataniël as musikant en verhoogkunstenaar	47
3.2.1 Nataniël se optredes: shows, vertonings en praatjies	53
3.3 Nataniël as skrywer	58
3.3.1 Die verhaalkuns.....	59
3.3.1.1 Bloemlesings en vertalings	61

3.3.2	Die rubrieke.....	64
3.3.3	Die memoir <i>Kyk na my</i>	69
3.4	Nataniël as akteur.....	71
3.5	Nataniël as televisieaanbieder.....	73
3.6	Nataniël as sjef.....	77
3.7	Nataniël as etiketkenner, spreker en inspirerende figuur.....	80
3.8	Nataniël as filantroop.....	83
3.9	Nataniël as entrepreneur en in bemarkingsveldtogte.....	84
3.10	Nataniël se etos as openbare persona.....	85
3.10.1	Nataniël se kenbaarheid en beheer oor sy persona.....	85
3.10.2	Nataniël se publiek.....	89
3.10.3	Nataniël as grapjas, esteet en organiese intellektueel.....	101
3.11	Samevatting van hoofstuk.....	103
HOOFSTUK 4: NATANIËL AS KABARETTIS		105
4.1	Inleiding.....	105
4.2	Die aanbod en resepsie van Nataniël se shows en verhoogstories as kabaret.....	105
4.3	Die kabaret as kunsvorm.....	113
4.4	Nataniël se ontginning van die kabaret-kunsvorm.....	116
4.5	Samevatting van hoofstuk.....	126
HOOFSTUK 5: NATANIËL AS NAR.....		128
5.1	Inleiding.....	128
5.2	Die aard en herkoms van die nar.....	129
5.3	Die nar se vergelyk met sy samelewing.....	131
5.4	Die narkarakters van Nataniël se verhaalkuns.....	136
5.5	Die nar se blik op die samelewing.....	144
5.6	Samevatting van hoofstuk.....	146
HOOFSTUK 6: NATANIËL AS LEERMEESTER.....		147
6.1	Inleiding.....	147
6.2	Nataniël se etos as weldoener en leermeester.....	148
6.3	Didaktiese konvensies in Nataniël se resente verhaalkuns.....	155
6.3.1	Karakterlesse.....	158
6.3.2	Gelykenisse.....	162
6.3.3	Essayistiese besinning.....	169
6.3.4	Die kombinerings van konvensies.....	171

6.4	Die verband tussen didaktiese genrekonvensies en skrywerspostuur	176
6.5	Samevatting van hoofstuk	180
HOOFSTUK 7: NATANIËL AS VOLKSKRYWER		182
7.1	Inleiding	182
7.2	Nataniël se skrywerspostuur as volksbesit	187
7.3	Nataniël se “uiteindelike staanplek” as openbare persona	194
7.4	Die humoristies-satiriese en didaktiese volkse tradisies	199
7.5	Samevatting van hoofstuk	204
HOOFSTUK 8: SLOT		205
8.1	Gevolgtrekkings oor Nataniël se verhaalkuns en skrywerspostuur	205
8.2	Gevolgtrekkings oor ondersoek na skrywerspostuur	209
8.3	Slotsom oor Nataniël se verhaalkuns	209
BRONNELYS		

LYS VAN FIGURE

Figuur 1-1:	Nataniël se optredes en prosa	14
Figuur 2-1:	'n Individu se skrywerspostuur	36

VERWYSINGS NA NATANIËL-TEKSTE

Ter wille van leesbaarheid gebruik ek in hierdie studie by die verwysing na sommige tekste van Nataniël die volgende afkortings, waarvolgens (Nataniël, 2004:5) byvoorbeeld (*K*:5) word.

Kaalkop-rubriekversamelingsbundels:

K = *Kaalkop* (2004)

K2 = *Kaalkop*² (2008)

K3 = *Kaalkop 3* (2012)

107 = *107 Kaalkoppe* (2021)

Kabaret-/verhoogstoriebundels:

Excuse = *Excuse me* (1990)

Dancing = *Dancing with John* (1992)

Oopmond (1993) bly onveranderd

Rubber (1996) bly onveranderd

Maria = *Maria Maria* (1999)

Tuesday (2001) bly onveranderd

When = *When I was* (2008)

Nicky = *Nicky & Lou* (2011)

150 = *150 stories* (2014)

Zip! (2016) bly onveranderd

Dik = *Dik dun thick thin* (2020)

Help = *Help, help* (2023)

Memoir:

Kyk = *Kyk na my* (2019)

Kookboeke:

Kook = *Nataniël kook* (1994)

Kombuis = *Die Nataniël-kombuis* (1996)

Kaalkop Joernaal/Journal

In Nataniël se hibriede bundel *Kaalkop Joernaal/Journal* (2006) word geen bladsynommers aangedui nie. By bespreking van die twaalf kortkortverhale daarin verwys ek na die maand waarby 'n verhaal verskyn, byvoorbeeld (*Joernaal*:Januarie). By bespreking van 'n bladsy wat nie tot 'n maand-afdeling hoort nie, verwys ek bloot na (*Joernaal*).

HOOFSTUK 1: UITEENSETTING

1.1 Kontekstualisering en probleemstelling

Die verhoogstories van Nataniël is een van die grootste en mees gewilde prosa-oeuvres in die resente Suid-Afrikaanse Engelse en veral Afrikaanse letterkundes. In 16 bundels – sedert *Excuse me* (1990) tot en met *Help, help* (2023) – is 336 stories gepubliseer, waarvan ongeveer drie vyfdes Afrikaanstalig is en twee vyfdes Engelstalig. Met die uitsondering van *Excuse me* word al hierdie bundels deur Human & Rousseau uitgegee, waardeur ’n bepaalde skrywerstatus aan Nataniël verleen word.

Die term “verhoogstories” verwys daarna dat Nataniël aanvanklik hierdie tekste as monoloë vertel in sy besonder gewilde kabarettiese shows en dit pas daarna publiseer. Die keuse van die terme “verhoogstories” en “(kabarettiese) shows” sal ’n netelige saak blyk te wees, aangesien enige term ’n bepaalde interpretasie van hierdie tekste en vertonings van Nataniël behels wat dan gemotiveer moet word. Met dien verstande dat ek algaande in hierdie hoofstuk dié terme motiveer en presiseer, verwys ek dus na Nataniël se shows (wat ek as volwaardige leenwoord inspan en dus nie kursiveer nie) en na die narratiewe monoloë wat hy as deel van hierdie shows vertel en as verhoogstories publiseer. Waar ek verwys na hierdie monoloë/verhoogstories as narratiewe uitings/tekste sonder dat dit gaan om die *formaat* of *medium* daarvan – verbaal/opgevoer of gepubliseer – noem ek dit vertellings. Met die oog op ’n oevrestudie van hierdie tekste word vervolgens ingegaan op sake wat by die ontwerp van so ’n studie verreken behoort te word.

Die meeste van Nataniël se verhoogstoriebundels word met meerdere resensies ontvang, onder meer deur toonaangewende resensente soos Marius Crous (1999? en 2001), Willie Burger (2015), Sonja Loots (2020) en Deborah Steinmar (2021a). ’n Belangrike ontwikkeling in Nataniël se oeuvre en wat in die resepsie geregistreer word, is die genre-aanbod en -klassifisering van Nataniël se tekste. Aanvanklik word die volledige tekste van Nataniël se shows – bestaande uit selfgeskrewe liedtekste en monoloë – as ’n geheel gepubliseer. Hierdie shows is destyds aangebied en dienooreenkomstig ontvang as kabaret. Die aanvanklik beknopte monoloë wat hoofsaaklik as bindingstekste dien (in korrespondensie met Van der Bijl, 2018:187 noem Nataniël dit “binding script”), ontwikkel egter gou tot meer volronde vertellings. Vanaf Nataniël se derde bundel, *Oopmond* (1993), word hierdie vertellings hoofsaaklik gepubliseer sonder die liedtekste wat dit in die shows vergesel. Daar verskyn steeds stories wat meer as een ‘monoloogbeurt’ of selfs al die monoloogbeurte in ’n show beslaan, maar meesal staan stories sedert *Oopmond* los van mekaar wat betref direkte opeenvolging van plot.

Die resepsie van Nataniël se verhoogstoriebundels toon dat hierdie ontwikkeling verreikende implikasies vir die interpretasie en literêre waarde van Nataniël se verhoogstories het. Verskeie resensente van *Oopmond* en Nataniël se daaropvolgende bundel, *Rubber* (1996), meen dat die ‘losmaak’ van Nataniël se tekste van hul oorsprong as kabaret- of dan verhoogteks behels dat dit op eie meriete as gepubliseerde

kortprosatekste beoordeel moet word. Hierdeur sou 'n veranderde leesbenadering veronderstel word wat die meeste van Nataniël se verhoogstories nie juis ten goede kom nie (sien Robinson, 1993; Joubert, 1993; Morgan, 1996; Van der Westhuizen, 1999; Crous, 1999? en 2001).

Robinson (1993) se resensie van *Oopmond* is 'n (weliswaar ekstreme) voorbeeld hiervan. Die argument in dié resensie lui soos volg. Nataniël is vernaam 'n kabaretkunstenaar, “iemand wat hom toespits op die skryf van oorspronklike musiek en liriek en wat ook bekend geword het vir sy eiesoortige, eenaardige stories wat hy dan tussendeur vertel” (ibid.). Dit is daarom vir 'n leser “haas onmoontlik om die boek van die kunstenaar te skei” (ibid.). Vir Nataniël se eerste twee bundels, *Excuse me* en *Dancing with John*, is dit kennelik nie 'n probleem nie, omdat mens dié bundels “met die veronderstelling gelees [het] dat dit die teks is van 'n kabaret” (ibid.). Hierteenoor word *Oopmond* volgens Robinson (ibid.) as 'n kortverhaalbundel aangebied en veronderstel dit derhalwe “'n ander soort lees”: “Dit is nie net meer die teks van 'n kabaret wat eintlik op die verhoog bestaan nie, maar moet ook 'n lewe van sy eie op papier hê.” (ibid.) Robinson (ibid.) kom dan tot die gevolgtrekking dat die tekste in *Oopmond* nie so lewenskragtig is nie: “Dit is 'n geval van 'n storie is 'n storie, maar as Nataniël dit opmaak en [op die verhoog] oorvertel, word dit 'n belewenis.”

Uiteraard weerspieël dit iets van die betrokke tekste van Nataniël indien 'n resensent meen dié tekste kom nie die mas op as selfstandige tekste nie. Die mate waartoe meerdere resensente hul toespits op die veranderde leesbenadering sedert *Oopmond* wek egter die indruk dat hierdie tekste juis nie as selfstandige gepubliseerde tekste getakseer word nie, maar in vergelyking met die opgevoerde weergawes daarvan of in denkkeeldige vergelyking met die aanbied van dié tekste as onderdele van volledige kabarett tekste. So beskou, sou die oorsprong van Nataniël se verhoogstories as monoloë in sy shows as 't ware teen hul tel.

Onlosmaaklik van die oorsprong van Nataniël se verhoogstories as monoloë in sy shows is die prominensie van Nataniël se (verhoog)persona. Dit is opvallend dat dieselfde gegewens wat volgens sommige resensente Nataniël se verhoogstories as gepubliseerde tekste laat misluk, ander resensente tot die teenoorgestelde gevolgtrekking bring. Dit het byna gemeenplaas geword om in resensies van Nataniël se verhoogstoriebundels te noem dat die lees van hierdie tekste die bekende Nataniël-verhoogpersona voor die gees roep, hoofsaaklik sy “onnabootsbare draalstem” (Aucamp, 2013:207), maar ook sy ornate kostumering, gegri-meerde gesig en (sedert die publikasie van *Maria Maria*) skoongeskeerde hoof. Waar die aanwesigheid van Nataniël se persona by die lees van die gepubliseerde tekste vir sommige resensente 'n nadeel is, is dit vir ander juis 'n aanwinst.¹ Roberts (2021) skryf byvoorbeeld in haar resensie van *Dik dun thick thin* die

¹ Die resepsie van Nataniël se bundels kom meer uitgebreid in Hoofstuk 4 aan bod.

volgende: “Dis asof jy die stories begin lees met die ongewone ritme waarmee Nataniël sy stories vertel. En dit dra by tot die ongewoonheid van die verhale en van die ervaring.”

Vir ander resensente is dit weer ’n voordeel van Nataniël se verhoogstories dat die prominente Nataniël-persona minder aanwesig is by die lees van hierdie stories op papier. Botma (1996) en De Waal (1996) skryf dat die prominensie van Nataniël se persona en die humoristiese aard van die vertellings op die verhoog neig om die literêre waarde daarvan te verbloem. De Waal (1996:8) verwys na ’n uitspraak van Nataniël tydens ’n onderhoud: “Sy grootste probleem [sê Nataniël ...] is dat mense baie meer ag slaan op hoe hy iets sê en wat hy dra as wát hy te sê het.” Dit is te begrype, skryf De Waal, want “daardie kenmerkend temerige vertelstem en uitspattig ingeklede verhoogpersonasie het hy al só vervolmaak dat die ‘boodskap’ heel dikwels onder al die blink vernis verdwyn”. Insgelyks skryf Botma (1996:36) dat die gehoorlid van Nataniël se kabarette “doelbewus mislei [word] om te glo dat sy surrealistiese ‘storiëtjies’ spontaan ontstaan”, terwyl dit “werklik oorwoë” is en ’n mens by die lees van die stories op papier “nog meer onder die indruk van sy ernstige literêre talent en vaardigheid” kom. Deurdat Nataniël se verhoogpersona as ’t ware getemper word by die lees van sy stories op papier, kan daar meer indringend gefokus word op hierdie vertellings as gepubliseerde kortprosa-tekste.

By verskeie resensente word daar dus klem gelê op die hegte band tussen Nataniël en sy verhoogstories, hetsy minder of meer positief of negatief. Daar is egter ook enkele resensies met ’n meer tekssentriese fokus. ’n Prominente stem in hierdie verband is dié van Sonja Loots. In haar resensie van Nataniël se tweede mees resente bundel, *Dik dun thick thin* (2020), beskryf Loots (2020) die tekste in hierdie bundel, maar ook Nataniël se verhoogstorie-oeuvre as sodanig, as komplekse tekste wat verdien om “fyner en meer intelligent gelees te word” as wat soms die geval is. Loots (2020) maak oënskynlik ’n punt daarvan om Nataniël van sy tekste te skei. Sy verwys byvoorbeeld na die eerste persoonsvertellerkarakter van talle stories as ’n anonieme personasie, terwyl ander resensies van *Dik dun thick thin* juis beklemtoon dat ’n mens op grond van Nataniël se vorige bundels aanneem dat so ’n vertellerkarakter waarskynlik Nataniël self is en teweens aangemoedig word tot daardie aanname.

Wat veral uitbly in die meeste resensies van Nataniël se verhoogstoriebundels is hoe elke nuwe bundel verskil van die vorige, met ander woorde, wat die aard van die ontwikkeling in hierdie oeuvre in die loop van drie dekades is. Ook word daar selde ’n stiplees van spesifieke stories onderneem, waardeur opmerkings veral oorhoofs bly en die eiesoortigheid van die onderskeie tekste uit die oog verloor word. Die betreklik kort lengte van hierdie stories – sommige sou as kortkortverhale kon deurgaen – sou wel die gebrek aan individuele bespreking kon verduidelik, aangesien dit moeilik is om binne die woordbeperking wat vir die meeste van dié resensies geld, sowel ’n blik op ’n gegewe bundel as ’n bespreking van individuele stories te gee.

'n Verdere tersaaklike aspek van die resepsie van Nataniël se bundels is enkele resensente se implisiete klassifisering daarvan as verstrooiingslektuur. In sy resensie van Nataniël se outobloemlesing *150 stories* – wat die meeste van Nataniël se verhoogstories gepubliseer tussen 1993 en 2014 bevat en dus gulde geleentheid bied vir 'n bestekopname van sy oeuvre tot op daardie punt – is Burger (2015) positief oor bepaalde aspekte van dié stories, soos die humor en Nataniël se spot met ander en met homself, wat egter ook deernis met die mensdom inhou. Die stories in hierdie bundel word implisiet geklassifiseer as verstrooiingslektuur as Burger (ibid.) skryf: “Nataniël se *150 stories* is 'n ideale rondlêboek: 'n boek wat iewers rondlê waar 'n mens gou 'n bietjie tyd moet verwyl.” Ook Roux (2014) en De Villiers (2015) impliseer so 'n etikettering in hul resensies van *150 stories*. Roux (2014) maak dit egter duidelik dat dit nie noodwendig téén Nataniël se verhoogstories tel dat hul “nié van blote lagstories ontwikkel [het] tot lagstories om diep oor na te dink nie”, want dit bly unieke, kompakte, netjies afgeronde tekste wat “[i]n hierdie dae van plaasmoorde en korrupsie” waardevol is.

Die klassifisering van Nataniël se verhoogstories as ontspanningsprosa – of in ieder geval as iets anders as ‘literêre/elite’, bona fide-kortverhale – sou in 'n mate strook met Nataniël se eie aanbiedingswyse daarvan. Sy vyfde bundel, *Maria Maria* (1999), word van 'n voorwoord voorsien: “Daar is by my geen behoefte om opgeneem te word in die annale van Suid-Afrikaanse skryfkuns of myself die goeie raad van 'n plaaslike resensent op die hals te haal nie; soos al die vorige boeke is hierdie bloot 'n versameling onlangse stories” wat gepubliseer word omdat Nataniël se aanhangers daarom sou gevra het (*Maria*:6). Die verwysing na “die annale van Suid-Afrikaanse skryfkuns” en dat die tekste in *Maria Maria* en Nataniël se vorige boeke “bloot 'n versameling onlangse stories” is, sou gelees kon word as 'n selfklassifisering van Nataniël se verhoogstories as iets anders as hogere letterkunde, of as 'n aanduiding dat Nataniël hoegenaamd nie 'n literêre waardeoordeel van sy tekste behoef nie. Nataniël-kenners sal egter ook die kenmerkende hiperbool en heftige afwys van iets wat nie in Nataniël se smaak val nie herken, en weet om hierdie voorwoord met 'n knippie sout te lees. Verder moet hierdie opmerkings van Nataniël gelees word teen die agtergrond van die resepsie van *Oopmond* en *Rubber* – die twee bundels wat voor *Maria Maria* gepubliseer is – wat by uitstek getoon het watter rol genreverwagtinge kan speel by die lees en beoordeling van gepubliseerde kortprosatekste, soos ek reeds met verwysing na Robinson (1993), Joubert (1993) en Morgan (1996) genoem het.

Naas die groot korpus resensies van Nataniël se bundels is daar ook die begin van akademiese belangstelling in Nataniël se werk te bespeur. Daar verskyn twee MA-verhandelings waarin Nataniël se monoloë/verhoogstories en shows ter sprake kom. Van der Bijl (2018) ondersoek in haar verhandeling, *Narrative and structural characteristics of South African one-person musicals*, in watter mate Nataniël se show *Combat* (2011) beskou kan word as 'n eenpersoonmusiekblyspel (my vertaling vir Van der Bijl se nuutskepping *one-person musical*) wat egter ook bepaalde kenmerke vertoon van die kabaret, konsepmusiekblyspel (*concept musical*) en eenpersoon-dramatiese vertoning (*one-person dramatic show*).

Die monoloë wat deel van *Combat* uitgemaak het en uiteindelik as verhoogstories in Nataniël se bundel *Nicky & Lou* (2011) gepubliseer is, kom sodoende indirek ter sprake vir sover Van der Bijl hierdie monoloë as deel van *Combat* hanteer. Waar *Combat* verteenwoordigend is van Nataniël se meer resente shows en dus verhoogstories, is Van Eeden (2022) se fokus in haar MA-verhandeling, *Randfigure as middels vir sosiale kommentaar in enkele werke van Pieter-Dirk Uys en Nataniël*, twee van Nataniël se vroeë kabarettetekste: *Dancing with John* (gepubliseer onder dié titel in 1992) en *White soul* (gepubliseer in Nataniël se bundel *Oopmond*, 1993).

Hoewel hierdie studies akademiese belangstelling in Nataniël se shows en monoloë/verhoogstories verteenwoordig, maak dit ook die oorblywende leemte aan 'n bespreking van spesifiek Nataniël se *verhoogstories* meer akuut. Soos genoem, kom Nataniël se monoloë slegs indirek ter sprake in Van der Bijl (2018) en die fokus is hoegenaamd nie hierdie vertellings as gepubliseerde tekste nie. Die enkele vertellings wat bespreek word, verteenwoordig ook 'n bitter klein deel van Nataniël se totale monoloog- of verhoogstorie-oeuvre. Hoewel Van Eeden (2022) in haar verhandeling *Dancing with John* en *White soul* spesifiek as gepubliseerde tekste bespreek, is hierdie twee kabarette veral verteenwoordigend van Nataniël se vroeëre werk. Sodoende bly die ontwikkeling in Nataniël se verhoogstorie-oeuvre in die loop van meer as drie dekades onbesproke.

'n Laaste aspek van die posisie van Nataniël se verhoogstories in spesifiek die Afrikaanse literêre sisteem wat hier ter sake is, is die bloemlees van enkele van dié tekste. Onlangs neem Loots en Van Wyk (2019) in hul bloemlesing-bundel *Die nuwe Afrikaanse prosaboek* (2019) nege verhoogstories van Nataniël op. Voorheen is daar ook een storie van Nataniël opgeneem in elk van die bloemlesings *Dogters van Afrika: verhale oor Suid-Afrikaanse vroue* (samest. Riana Scheepers, 1997) (en in die Nederlandse vertaling, *Dochters van Afrika*), *Ligvoets: vyftig humoristiese verhale* (samest. P.G. du Plessis, 1994), en die sesde uitgawe van Abraham H. de Vries (2004a) se toonaangewende *Die Afrikaanse kortverhaalboek* (2004).²

Hierdie bondige oorsig toon dat Nataniël se verhoogstorie-oeuvre interessant geposisioneer is in die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse letterkundes. Daar is sprake van kanoniserings wat betref die bloemlees van stories deur verskeie samestellers, asook wat betref die ontluikende akademiese bestudering van aspekte van hierdie oeuvre. Die lewendige korpus resensies – waarvan die woordbeperkings egter indringende bespreking (hetsy waarderend of krities) bemoeilik – en die twee akademiese verhandelings van Van der Bijl (2018) en Van Eeden (2022) is insiggewend, maar laat 'n opsigtelike leemte wat betref die stiplees van onderskeie stories en 'n grondige bespreking van die mees opvallende kenmerke van hierdie oeuvre en die ontwikkelinge daarin.

² Die bloemlesing van Nataniël se verhoogstories word in Hoofstuk 3, afdeling 3.3.1.1 verder bespreek.

Met die onderhawige verhandeling hoop ek om dié leemte aan te vul met die daarstel van 'n oevrestudie van Nataniël se verhoogstories. Twee aspekte van die resepsie van Nataniël se bundels wat dusver genoem is, sou egter gevolge kon hê vir die akademiese bestudering daarvan en dus vir die onderhawige studie. Ten eerste is dit nie 'n uitgemaakte saak dat Nataniël se vertellings – hetsy as opgevoerde monoloë of as gepubliseerde verhoogstories – indringende letterkundige bespreking werd sou wees nie. Hoewel die genoemde verhandelings van Van der Bijl (2018) en Van Eeden (2022) in 'n mate 'n presedent vir die bestudering van hierdie oeuvre skep, kan dit ewenwel sodanige bestudering óntmoedig. Die feit dat Nataniël se shows en tekste in albei hierdie verhandelings nie die volle fokus is nie maar naas werke van ander kunstenaars ter sprake kom, sou naamlik kon suggereer dat Nataniël se werk nie die nodige drakrag vir volledig toegespitste bestudering besit nie. Ook die implisiete etikettering deur enkele resensente van Nataniël se verhoogstories as verstrooiings-lektuur sou 'n akademiese bespreking daarvan kon ondermyn. Van Heerden (2017:220) wys daarop dat die tipering van tekste as 'populêre' fiksie 'n invloed kan hê op die veronderstelde geldigheid van sulke tekste vir kanonisering en akademiese aandag. 'n Eksaminator van hierdie verhandeling het op hierdie punt voorgestel dat die siening dat slegs literêre tekste (akademiese) bestudering werd sou wees, reeds saam met die modernisme verby gegaan het. Tog word die bestaan van 'n boek soos Murphy (2017) se *Key concepts in contemporary popular fiction* soos volg in 'n voorwoord gemotiveer:

Before briefly discussing the structure and remit of this volume, it is important to emphasise the reasons why the academic study of popular fiction is a worthwhile endeavour. Whilst it will come as no surprise to find a robust defence of the subject area in a book devoted to the topic, it must be underlined that studying popular fiction certainly does not indicate a 'dumbing down' or dilution of scholarly integrity, nor does it in any way undermine the high cultural status or value rightly afforded literary fiction. [...] Rather than reflecting a 'decline' in critical standards, the fact that serious attention is being paid to popular fiction [...] is instead indicative of a continued growth in self-confidence and maturity for the discipline of literary studies. (Murphy, 2017:10)

Murphy (ibid.) se retoriek in hierdie gedeelte onderstreep by uitstek dat daar wel steeds uit bepaalde oorde kritiek ingebring kan word teen die bestudering van ontspanningsprosa, in ieder geval in die literêre sisteme waaroor sy dit het. Wat Nataniël se verhoogstories betref, sou resensies soos dié van Loots (2020), asook die genoemde bloemlesing van enkele van Nataniël se verhoogstories, as aanduidings geneem kon word dat Nataniël se gepubliseerde verhoogstories tog letterkundige aandag verdien en dit kan gedoog. Uiteindelik kan ook die feit dát die literêre meriete van Nataniël se verhoogstories gedebatteer sou kon word, juis as 'n rasionaal dien vir akademies-letterkundige bespreking daarvan.

Ten tweede sou die oordeel van sommige resensente dat Nataniël se stories sterker *opgevoerde* as *gepubliseerde* tekste is, die sinvolheid daarvan om hierdie tekste te publiseer en as gepubliseerde tekste te bestudeer in twyfel kon trek. Dit wil sê, dit is nie 'n uitgemaakte saak dat hierdie vertellings van Nataniël *as gepubliseerde tekste* behoort bespreek te word nie. By sowel Van der Bijl (2018) as Van Eeden (2022) en in verskeie resensies van Nataniël se bundels word soms eksplisiet en soms implisiet gemeld dat hierdie vertellings wesenlik narratiewe *monoloë* is en dat daar heelwat verlore gaan in die transponering daarvan

na papier. Na aanleiding hiervan sou 'n mens kon kies om dié tekste inderdaad as opgevoerde tekste te bestudeer, byvoorbeeld aan die hand van drama- en teater teorie. Dit los egter nie die probleem op nie dat hierdie gepubliseerde tekste gewoon bestaán en 'n besonder gewilde en uitgebreide oeuvre uitmaak – en gevolglik ook vra om bestudering as *papiertekste*.

Gegewe dat daar dus voldoende rede is vir toegespitste akademiese bestudering van Nataniël se verhoogstories, en wel as gepubliseerde tekste, kan die bestaande korpus resensies en akademiese studies oor Nataniël en sy werk rigtinggewend wees by die ontwerp van 'n oevrestudie daarvan. In die lig van sommige resensente se mening dat Nataniël se verhoogstories slaag as opgevoerde tekste, maar misluk op papier, sou 'n mens juis kon ondersoek wat 'oorbly' van hierdie tekste wanneer jy dit losmaak van die oorsprong daarvan. Insgelyks sou 'n mens as 'n tipe korrektief daarop dat die meerderheid resensies van Nataniël se verhoogstoriebundels op die band tussen hierdie tekste en Nataniël fokus, hierdie band kon (probeer) verbreek en nagaan hoe hierdie verhoogstories as selfstandige gepubliseerde tekste funksioneer. Hierdeur sou dus 'n streng tekssentriese stiplees veronderstel word.

'n Tekssentriese literêre benadering tot Nataniël se verhoogstories stuit egter gou op 'n paradoks. Gewoon narratologies word 'n mens telkens deur hierdie tekste in die rigting van Nataniël se persona gestuur. In ongeveer twee derdes van Nataniël se verhoogstories is 'n eerste persoonverteller aan die woord en in die meerderheid van hierdie gevalle kan 'n mens geredelik die verteller eien as Nataniël. Verder verwys die eerste persoonverteller in talle van dié stories na gegewens wat ooreenstem met wat algemeen bekend is van Nataniël, byvoorbeeld dat hy musiek studeer het aan die Universiteit Stellenbosch (in “Fluit” en “Slap kar”, *Nicky & Lou*), dat hy as kind vakansies by sy grootouers spandeer het (“Miracles”, *Nicky & Lou*) of dat hy “aan die einde van 'n doodloopstraat met vreeslik baie bome” woon (soos in die aanvang van “Plonks!” uit *Nicky & Lou* vertel word; *Nicky*:171).³ Talle stories speel boonop af in die loop van Nataniël se werksaamheid as verhoogkunstenaar of in een van sy verskeie ander hoedanighede. Naas skrywer en verhoogkunstenaar is Nataniël naamlik entrepreneur, TV-persoonlikheid en -sjef, instrumentale komponis en ateljeemusikant, etiketkenner, (motivering)spreker en weldoener. Hy maak veral sy werksaamheid as entrepreneur en as spreker en verhoogkunstenaar, wat wyd in Suid-Afrika toer, 'n onderwerp van sy stories. Ook word die feit dat Nataniël 'n herkenbare, aanvanklik polariserende, maar deesdae algemeen gewilde

³ Sulke gegewens is relatief algemeen bekend omdat Nataniël in onderhoude melding daarvan maak, in sy televisieprogramme of rubrieke dit herhaal of omdat dit telkens in sy stories terugkeer en mens aanvaar dit word nie bloot vir 'n enkele teks versin nie. 'n Mens weet weliswaar in geen sulke gevalle of iets wat Nataniël vertel, inderdaad 'n biografiese feit is en of hy bloot kies om die *persona* Nataniël so voor te stel nie. Daar is byvoorbeeld nie 'n uitgebreide biografie van Nataniël gepubliseer waarin sulke gegewens geverifieer kan word nie. Nietemin sal daar telkens in hierdie verhandeling teruggekom word op die punt dat dit nie die *feitelikheid* van sulke uitings is wat betekenisvol is nie, maar die *gevolge* wat die geloofwaardigheid daarvan het vir 'n mens se persepsie van Nataniël en vir die interpretasie van sy tekste.

openbare figuur is, deel van verskeie van sy stories gemaak. 'n Mens moet dus uiteindelik Nataniël as die verteller van sulke stories eien om die verhaalgegewens ten volle te ontsluit.

Die impuls om 'n eerste persoonverteller in hierdie tekste as ('n gefiksionaliseerde voorstelling van) Nataniël te identifiseer – en pas indien dít nie slaag nie te oorweeg dat die verteller iemand gans anders as Nataniël self is – hou verder verband met die oorsprong van hierdie vertellings in Nataniël se shows, wat minstens aanvanklik as kabaret voorgelê en aanvaar is. Aangesien 'n kabarettis sy gehoor direk aanspreek, kan 'n mens meer geredelik aanneem die kabarettis 'speel homself' as in ander teatervorme.⁴ Sommige resensente, soos Loots (2020), handhaaf die moontlikheid dat die verteller in Nataniël se verhoogstories tog iemand anders sou kon wees as Nataniël self. Nietemin is die meeste resensente dit eens dat die meeste van Nataniël se stories 'n mens eerder *uitnoodi* om hom as die verteller te identifiseer, sy dit met 'n mate van fiksionalisering.

Nie alleen *kan* die verteller in die meerderheid van Nataniël se eerste persoonstories dus as ('n gefiksionaliseerde voorstelling van) Nataniël self geëien word nie, maar dit is *in die praktyk* gewoon die geval. Ook by die stories waar die eerste persoonverteller nie Nataniël self is nie – wat 'n mens byvoorbeeld kan aflei op grond daarvan dat die verteller 'n volstrekte ander beroep het as hy, of elders in Suid-Afrika woon as waar 'n mens op grond van openbare kennis kan weet Nataniël woon of gewoon het – toon hierdie vertellers opvallende ooreenkomste met Nataniël. Die verteller in “Mannequin” (*Dik dun thick thin*) ontwerp byvoorbeeld klere en die verteller-briefskrywer in “Dear Mister Polken” (*Maria Maria*) is ontevrede met sy voorkoms en laat mense lag vir 'n beroep (as lid van 'n rondreisende sirkus). Op grond van die indrukke van die resensente van Nataniël se bundels sou afgelei kon word dat die meeste lesers van Nataniël se stories sy persona in die geestesoog het, wat die geneigdheid om hom as die verteller te eien

⁴ Op hierdie punt is 'n opmerking oor geslag/gender gerade. Daar word in hierdie verhandeling gebruik gemaak van manlike voornaamwoorde by verwysing na onsydige en abstrakte rolle, byvoorbeeld: “'n Skrywer moet 'n beeld van homself kan daarstel indien hy ...” Na my mening neig die gekombineerde gebruik van manlike én vroulike naamwoorde tot omslagtigheid – byvoorbeeld: “'n Skrywer moet 'n beeld van hom/haarself kan daarstel indien hy/sy ...” Die afwisseling van albei is ook nie bevredigend nie, nog die gebruik van die onsydige enkelderdepersoon “hulle/hul”. As 'n soort regstellende daad word dikwels slegs vroulike voornaamwoorde gebruik ter kompensering vir die standaardgebruik van manlike voornaamwoorde in die verlede (en veral die korresponderende magstryd) en word die keuse vir manlike voornaamwoorde daarom as 'n ideologiese betekenisvolle besluit geïnterpreteer. Ek dra kennis van hierdie dinge, maar kies nietemin vir manlike voornaamwoorde gewoon omdat dit korrespondeer met die onderwerp van my ondersoek. Abstrakte verwysing na byvoorbeeld die rol van “'n skrywer” as 'n “hy” is dus nie hier betekenisvol nie.

By bespreking van Nataniël verkry so 'n gedagtegang oor geslag/gender 'n bykomende lading. Soos ter plaatse in hierdie verhandeling aangevoer word, maar uitgebreid in verdere navorsing ondersoek sou kon word, gaan Nataniël kreatief en spelend om met geslagtelikheid en gender. Aspekte van sy selfvoorstelling staan bepaald in die teken van die vroulike, terwyl hy in ander opsigte hom eerder androgeen voorstel. Nietemin benut Nataniël juis die dieper interval van sy sangstem en gee hy na my wete nêrens te kenne dat hy as 'n vrou of geslagloos benader wil word nie. Enersyds kan daar dus klem gelê word op die androgene aard van Nataniël se selfvoorstelling en geargumenteer word dat hy hegemoniese manlikheid uitdaag deur sy manlikheid in te ruil vir femininiteit of geslagloosheid. Andersyds kan geargumenteer word dat Nataniël hegemoniese manlikheid uitdaag deur as 't ware die grense van manlikheid van binne uit te vergroot. Hoewel hierdie twee pole mekaar natuurlik nie wedersyds hoeft uit te sluit nie, verteenwoordig dit wel 'n bepaalde spanning.

verder bevorder. Wat die outobiografiese inslag betref, kan 'n beduidende deel van Nataniël se verhoogstorie-oeuvre dus as egotekste of *life-writing* beskou word. Die fiksionalisering van outobiografie maak meer spesifiek daarvan outofiksie, aanvanklik 'n Franse term (*autofiction*) vir outobiografiese fiksie (Moon, 2009:34).

Kortom is Nataniël nie alleen die skrywer van sy stories nie. Dikwels is hy, of dan 'n alter ego, aan die woord as verteller; hy is in die meerderheid stories óf die protagonis óf die fokaliserende newekarakter; en 'n mens het die hele Nataniël-verhoogpersona in gedagte by die lees van die stories op papier. Anders gestel is 'n wesenskenmerk van Nataniël se verhoogstories die op die voorgrond stel van Nataniël self en is die áfwesigheid van Nataniël op verteller- en karaktersvlak toenemend die uitsondering in sy verhoogstories. In Nataniël se mees resente bundel, *Help, help* (2023), is dit slegs die slotstorie waarvan die eerstepersoonsverteller nie geredelik as Nataniël geëien kan word nie (en Nataniël skryf hom nietemin in dié storie in as 'n tipe newekarakter). Gegewe dat Nataniël self min afstand tussen hom en sy verhoogstories laat, sou dit dus teenproduktief wees om by 'n oevrestudie afstand tussen Nataniël en hierdie tekste te gaan skep. Veel eerder noop hierdie tekste 'n mens om by die lees (en letterkundige analise) daarvan die komplekse *verhouding* tussen hierdie tekste en Nataniël te verreken. 'n Holistiese tekssentriese benadering is dan ook my impuls as letterkundige wat onder meer aan die NWU-Puk onderlê is in uiteenlopende literêre benaderings, maar veral geleer het hoe die literêre teks voorrang kan geniet by letterkundestudie en juis vanuit so 'n stiplees van die teks ook die rol van ander 'betrokkenes' by die interpretatiewe proses soos die skrywer, leser, kontekste en intertekste verreken kan word. Met so 'n beskouing beteken tekssentries nie noodwendig teksbehep of teksbysiensie nie.

Die toedrag van sake wat dusver beskryf is, noodsaak dus 'n bepaalde literêr-teoretiese uitgangspunt, spesifiek wat betref die verhouding tussen teks en outeur. Nadat die literatuurstudie veral tydens die postromantiese tydperk van die 19de eeu die outeur as 't ware verhef het bo enige ander rolspeler by die interpretasie van 'n literêre teks, is die konsep "outeur" in die 20ste eeu uit verskeie oorde gekritiseer (Šebek, 2022:153). Vanaf die laat 1960's het die outeur by wyse van spreke uit die literatuur en spesifiek die akademiese literatuurstudie verdwyn (sien De Geest, 2013:45). Daar is egter die afgelope paar dekades weer 'n opmerklieke behoefte aan 'n verrekening van outeurskap, en wel aan die hand van meer gesofistikeerde en veelvlakkige modelle as vantevoren (Šebek, 2022:153). Šebek (2022:155) noem Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, Alain Viala, Jérôme Meizoz en Liesbeth Korthals Altes as navorsers in hierdie tradisie wat opnuut die outeur by literatuurstudie verreken, maar dan as een (weliswaar sentrale) nodus in 'n komplekse, interaktiewe proses.

Hierdie navorsers se bestudering van outeurskap hou verband met die groeiende tendens in verskeie velde om ondersoek na beeldvorming te doen. Die waarde van so 'n benadering by 'n studie van Nataniël kan geredelik ingesien word. Die klem van verskeie resensente op die teenwoordigheid van Nataniël se verhoogpersona by die lees van die verhoogstories suggereer dat die gemiddelde leser van dié tekste

bepaalde *beelde* van die Nataniël-persona het. Omgekeerd roep Nataniël graag in sy stories bepaalde beelde van hom op wat hy dan bevestig, ondermyn of hersien. Dit gaan met ander woorde om die meervoudige beelde wat 'n leser van Nataniël het, Nataniël se beelde van homself en dan die ooreenkomste en verskille tussen dié beelde.

Die werk van die Switserse literatuursosioloog Meizoz is nuttig in hierdie verband. Na aanleiding van Viala gaan Meizoz (sien Meizoz, 2009 en 2010) daarvan uit dat 'n outeur sigself vestig as outeur deur 'n bepaalde *skrywerlike postuur* aan te neem. Hierdie postuur kom na regte tot stand deur die wisselwerking tussen 'n outeur se voorstelling van sigself (wat genoem word *selfvoorstelling*) en ander rolspelers se reaksie daarop (*heterovoorstelling*) (Ham, 2015:31). Ook is dit belangrik by Meizoz dat 'n skrywer sigself uiteraard op wóórdelike wyses voorstel (*diskursiewe voorstelling*), maar ook deur middel van gedrag, visuele voorstelling en ander vorme van *niediskursiewe voorstelling* (Meizoz, 2009). Vanselfsprekend is 'n postuur ook nie 'n onveranderlike gegewe nie, maar iets wat dinamies en voortdurend gekonstrueer word. 'n Skrywer kan byvoorbeeld met elke nuwe publikasie – en met elke ander daad van diskursiewe en niediskursiewe selfvoorstelling – kies om sy bestaande postuur te bevestig, hersien of dit omverwerp (Meizoz, 2010:84). Laasgenoemde is 'n belangrike oorweging by die bestudering van Nataniël en sy tekste, aangesien die Nataniël van die jaar 2024 nie presies dieselfde Nataniël is wat in 1987 met sy sololooptaan begin het nie. Hierdie verandering is teweens die invalshoek van verskeie onderhoude met Nataniël, byvoorbeeld dié van Blackburn (2017) met die betekenisvolle titel “Nataniël ná 30 jaar: Van rebel tot verhoogliefing”.

Waar Meizoz die fokus veral laat val op die werking van skrywerspostuur op sig, stel Korthals Altes (2014) belang in die rol wat skrywerlike beeldvorming speel by die interpretasie van 'n prosateks. Soos genoem, is die oogmerk van hierdie verhandeling 'n oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns. Derhalwe is die manier waarop Korthals Altes (2014) *skrywerspostuur* en verwante nosies inspan ter verryking van die interpretasie van prosatekste van besondere waarde in die volgende hoofstukke. 'n Belangrike nuansering wat ek tot hierdie invalshoek moet voeg sodat dit by die bestudering van Nataniël en sy verhaalkuns nuttig kan wees, is dat Nataniël naas skrywer ook 'n openbare persona is wat in verskeie ander hoedanighede werkzaam is. Sy skrywerskap van verhaalkuns is minder bekend as sy opvoer van dié vertellings as monoloë in sy shows; en die mees prominente komponent van Nataniël se skrywerskap is waarskynlik die Kaalkop-rubriek vir *Sarie*. Self plaas Nataniël ook nie soseer sy skrywerskap op die voorgrond van sy selfvoorstelling nie. Bo alles verwys hy na homself as 'n musikant (sien De Beer, 2004:10) en hy onderbeklemtoon teweens sy skrywerskap ietwat (sien Nataniël, 2023b).

Verder benadruk Nataniël se verhoogstories omtrent alles van hom buite sy skrywerskap. Daar word in hierdie tekste met beelde van Nataniël as etiketkenner, weldoener, esteet, wyse figuur, rondreisende verhoogkunstenaar en spreker en met sy algemene bekendheid en gewildheid as openbare figuur gespeel, terwyl dit volledig ontbreek aan eksplisiete besinning oor sy skrywerskap. Waar ek dus van die begrip

skrywerspostuur gebruik maak in my bestudering van Nataniël, is dit om te verwys na dié beelde van Nataniël as openbare persona (werkzaam in verskeie hoedanighede) wat ter sprake kom in en daargestel word deur sy gepubliseerde tekste, spesifiek sy verhaalkuns.⁵ Ek verwys met ander woorde nie soseer na die beelde *van Nataniël as skrywer* nie, maar na die beelde van Nataniël as openbare persona wat by die lees van sy verhaalkuns opgeroep, gewysig en daargestel word – met ander woorde, na die interaksie tussen die skrywer-Nataniël en die openbare persona-Nataniël. Die resepsie van Nataniël se verhoogstoriebundels het immers getoon dat die ervaring van die skrywer-Nataniël veral gekleur word deur ’n vertrouetheid met die prominente Nataniël-verhoogpersona.

Dit is op hierdie stadium belangrik om by te voeg dat die geldigheid van my gekose benadering tot Nataniël se verhoogstories – om dit te bestudeer aan die hand van die verhouding tussen hierdie tekste en (die beelde van) die Nataniël-persona – ’n jaar ná die aanvang van my studie bevestig is deur die publikasie van Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se artikel “‘Kyk na my’: Die beeldvorming van Nataniël”. Hierdie skrywers maak gebruik van verwante teoretiese invalshoeke as my eie en gaan daarvan uit dat beeldvorming ’n belangrike aspek van Nataniël se werkzaamheid in al sy uiteenlopende hoedanighede is. Die verskyning van hierdie artikel dui eerstens op die groeiende gewildheid van ondersoek na beeldvorming. Met haar doktorsale proefskrif (Erasmus-Alt, 2019; ook verwerk tot boek: Erasmus-Alt & Van Coller, 2022) het Erasmus-Alt reeds die grootste bydrae in Afrikaans oor hierdie teorieë/diskoers gelewer.

Tweedens dui Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se artikel op die gepastheid van beeldvormingsondersoek by die bestudering van Nataniël en sy werkzaamhede. Van spesifieke belang vir my studie is dat Erasmus-Alt en Viljoen (2021) demonstreer hoe Nataniël se musiekvideo “Gold” vra om geïnterpreteer te word as ’n *weerspieëling* van maar ook *besinning* oor die beelde wat daar van Nataniël as openbare persona bestaan. Dit versterk die geldigheid van my argumentering tot dusver dat ook Nataniël se verhaalkuns die beste bestudeer kan word in verhouding tot die Nataniël-persona. Derdens bevestig Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se artikel ook gewoon die geldigheid van en behoefte aan akademiese navorsing oor Nataniël en sy werkzaamhede. In hul bespreking kom hierdie skrywers tot verskeie gevolgtrekkings waarmee ek in my bespreking van Nataniël se persona en verhoogstories akkoord gaan, hoewel ek ter plaatse ook van hul argumente verskil of nuansering daarvan bied.

Die tweetaligheid van Nataniël se verhaalkuns noodsaak ’n opmerking oor taal. Soos genoem, is Nataniël se tekste afwisselend tweetalig, met ongeveer 190 daarvan Afrikaanstalig en 110 Engelstalig. Hierdie gegewe behels dat ’n oevrestudie daarvan óf in een van hierdie twee tale geskryf moet word oor die hele oeuvre, al moet ’n mens sodoende ’n groot aantal tekste in ’n ander taal bespreek as dít waarin ’n mens skryf; óf daar moet gekies word om slegs die Afrikaanse óf die Engelse tekste te bespreek. Aangesien dit

⁵ Ek verwys voorts sowel na “skrywerlike postuur” as “skrywerspostuur” sonder om daarmee ’n betekenisverskil aan te dui.

juis een van die vraagstukke by hierdie tekste is in welke mate die Afrikaanse en Engelse verhoogstories ooreenstem met of verskil van mekaar, bespreek ek dus die volledige verhoogstories-oeuvre. Die keuse om dit in Afrikaans te doen, hou nie alleen verband met die groter aantal Afrikaanse as Engelse stories nie, maar met Nataniël se prominensie as 'n hoofsaaklik Afrikaanse openbare figuur wat deesdae as Afrikaanse volksbesit beskou word, soos ek in Hoofstuk 7 toon. Die kwessie van Nataniël se byval onder verskillende Suid-Afrikaanse kulture sal in Hoofstuk 3 aan bod kom.

1.1.1 Afbakening van primêre tekste vir ondersoek

Voordat ek die doelstellings, sentrale teoretiese stelling, werkswyse en verdere verloop van my studie van Nataniël se verhoogstories kan uiteensit, moet ek duidelik maak watter tekste van Nataniël ek tot hierdie oeuvre reken. Verskeie gegewens kompliseer so 'n seleksie.

Soos reeds genoem, neem Nataniël se skrywerskap 'n aanvang met die publikasie van die tekste van sy solokabarette, bestaande uit selfgeskrewe liedtekste met bindingstekse daartussen. Hierdie bindingstekse ontwikkel gou tot onderskeibare narratiewe monoloë. Die bundels *Oopmond* (1993) en *Rubber* (1996) kan in hierdie verband as oorgangstekste beskou word in Nataniël se oeuvre. In albei hierdie bundels word 'n volledige kabarettteks gepubliseer, maar monoloë uit verskillende shows van Nataniël word ook as losstaande tekste aangebied. Hierdie ontwikkeling bied bepaalde uitdagings. 'n Mens kan as 't ware 'terugwerkend' die stukkies bindingstekse van Nataniël se vroegste gepubliseerde kabarette beskou as verhoogstories, hoewel sommige van hierdie tekste wat lengte betref skaars as kortkortverhale sou kon deurgaan. Hierteenoor kan streng onderskeid getref word tussen Nataniël se gepubliseerde kabaretttekste en sy verhoogstories. 'n Mens kom egter dan te staan voor 'n teks soos "Wax" (*Tuesday*, 2001) wat (sommige van) die monoloë van die show *Wax* (2000) beslaan, maar sonder die teks van enige van die liedjies waarmee die monoloë afgewissel is in daardie show (sien Wolmarans, 2000:4). Ek kies vir 'n middeweg: By die kabaretttekste in Nataniël se eerste bundel, *Excuse me* (1990), beskou ek 15 van die 34 spreekbeurte as stories, op grond daarvan dat daar sprake van 'n narratief is teenoor bloot enkele sinne se oorgang tussen liedjies.⁶

Verder gebruik ek die noemer "verhoogstories" om te verwys na tekste wat nie almal as sodanig in publikasie aangebied is nie. Daar word in die parateks van Nataniël se bundels na hierdie tekste verwys as "kortverhale" (*Oopmond*, *Kaalkop*, *Dik dun thick thin*), "short stories" (*Maria Maria*, *Dik dun thick thin*),

⁶ Ek beskou die volgende spreekbeurte, wat ek by gebrek aan titels aandui met die eerste paar woorde van elkeen, as stories: "Years ago I had a friend" (5), "Now suppose you had a name" (7), "Long ago, when I was young" (15), "During my research for this extravaganza" (25), "Isn't it amazing that when people are unhappy" (27), "And the gods looked down on Africa" (32), "I discovered a lovely piece of poetry" (35), "I was doing my Monday-morning-charity" (39), "Eendag was daar 'n groot konsternasie" (50), "En wat het ons hier?" (55), "We light this candle" (58), "Eendag het daar 'n leë petroldrom" (61), "When you're young" (66), "Is dit nie vreeslik" (77) en "Dis nou amper oor" (89).

“stories” (*Oopmond, Rubber, Tuesday, When I was, Nicky & Lou, Zip!, Help, help*), “verhale” (*Kaalkop 2*) en “verhoogverhale” (*Kaalkop 3*). ’n Mens weet egter gewoonlik dat hierdie tekste wel hul oorsprong het as monoloë in Nataniël se shows omdat dit uitdruklik gemeld word. Hoewel die meeste van hierdie verhoogstories gepubliseer word in Nataniël se 11 verhoogstoriebundels, word daar ook ’n hele paar stories saam met die aflewering van sy Kaalkop-rubriek vir *Sarie* gepubliseer in die bundels *Kaalkop*, *Kaalkop 2* en *Kaalkop 3*.

Soms moet ’n mens egter aflei dat ’n storie sy oorsprong het as ’n monoloog in ’n show van Nataniël en dus ’n verhoogstorie is. Die drie stories gepubliseer in *Die Nataniël-kombuis* (1996) word sonder enige konteks hoegenaamd tussen resepte en kosverwante insetsels afgedruk. Klankopnames van twee van hierdie stories tydens die vertel daarvan as monoloë in Nataniël se shows word egter vrygestel op Nataniël se CD’s – “Troukoek”, vrygestel op Nataniël se album *The cover concert* (1996), en “Operette”, vrygestel op *Fall* (2000). Op grond daarvan dat hierdie twee stories dus verhoogstories blyk te wees, word ook die derde storie, “Posbus”, in hierdie studie as ’n verhoogstorie getel. *Dik dun thick thin* is die eerste verhoogstoriebundel van Nataniël waarin hoegenaamd geen verwysing na die oorsprong van die stories as show-monoloë gemaak word nie. Ek weet egter uit my persoonlike bywoning van verskeie van Nataniël se shows dat minstens sommige van hierdie tekste wel hul oorsprong het as monoloë in Nataniël se shows. Viljoen (2020) verwys ook na ’n uitgewersbrief wat haar kopie van die bundel sou vergesel het waarin genoem word dat die bundel verhoogstories bevat. Ek deel dus Loots (2020) en Roux (2020) se veronderstelling dat die tekste in *Dik dun thick thin* verhoogstories is.

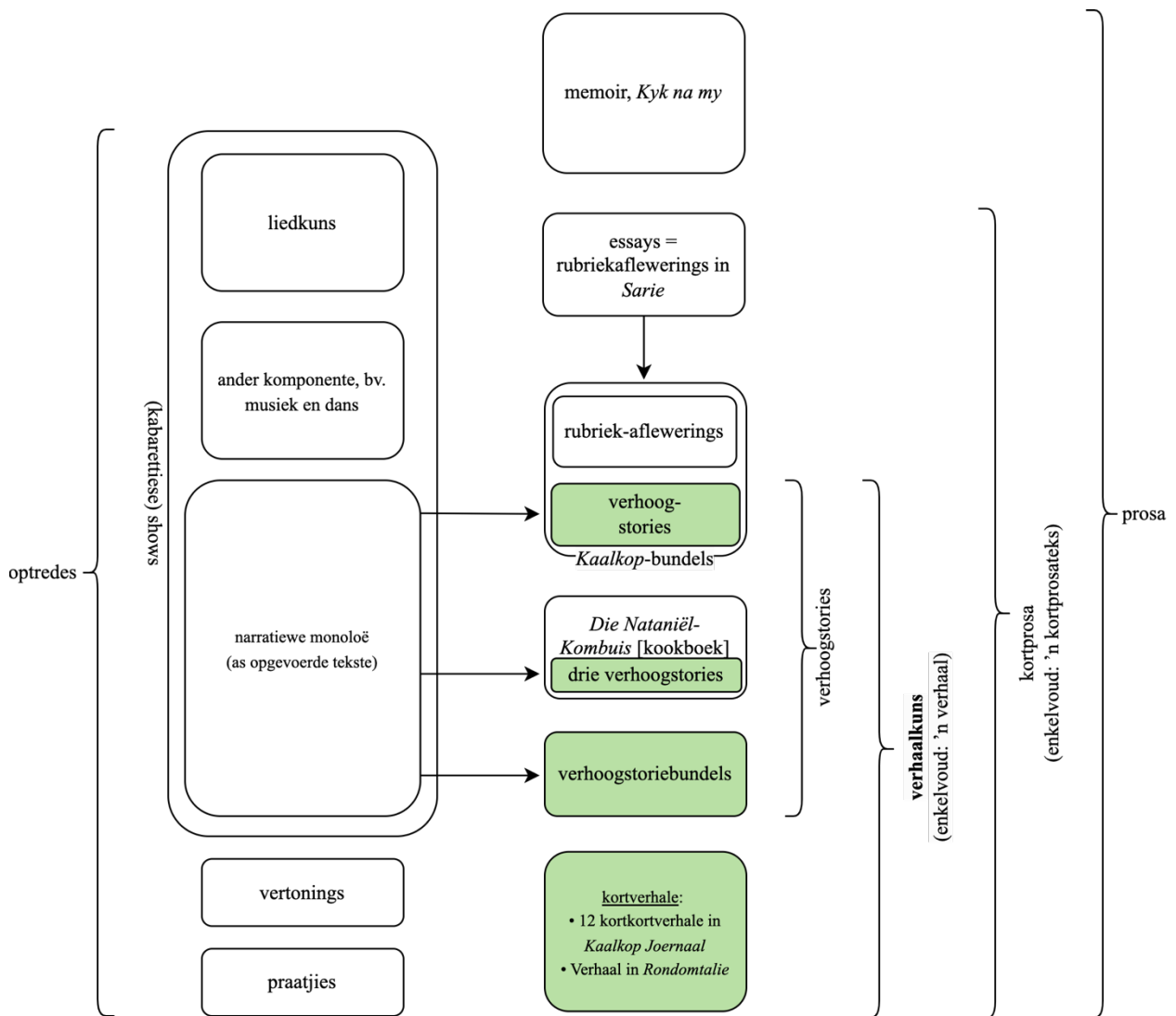
Uit die mag van die gewoonte – dit wil sê, op grond daarvan dat die oorgrote meerderheid van hierdie tekste uitdruklik as verhoogstories aangebied word – neem ’n mens dus aan dat al die bogenoemde verhale wat nie pertinent as publikasietekste aangebied word nie, wel verhoogstories is. Uiteindelik is dit slegs Nataniël wat sou weet watter van sy gepubliseerde verhale inderdaad hul oorsprong as monoloë in sy shows het. Die belangriker punt hier is dat dit nie soseer die werklike oorsprong van ’n verhaal is wat die interpretasie daarvan rig nie, maar die leser se *aanname* hieroor. Dit word treffend geïllustreer deur die lesersreaksies op anoniem geskrewe narratiewe tekste wat verkeerdelik aan Nataniël toegedig word, soos ek in Hoofstuk 7 bespreek. Aangesien dit in my verhandeling gaan om die interpretasie van Nataniël se verhale, kan ek vir die doel van hierdie studie daarmee volstaan om – soos die gemiddelde leser van hierdie stories – te aanvaar ’n Nataniël-verhaal is ’n verhoogstorie indien nie anders vermeld word nie.

Volgens my telling betref dit in Nataniël se oeuvre totaal 336 verhoogstories, gepubliseer in 12 bundels bestaande uit kabarettetekste en/of verhoogstories, drie Kaalkop-bundels, en *Die Nataniël-kombuis*. Naas die verhoogstories publiseer Nataniël ook dertien ander kortprosatekste, naamlik twaalf kortkortverhale om die twaalf maande in sy *Kaalkop Journal/Joernaal* te vergesel, en ’n kinderverhaal, “Melina sing ’n noot”, geskryf vir die bundel *Rondomtalie* (2010, met Marinda Engelbrecht as samesteller). Hierdie tekste beslaan ’n besonder klein deel van Nataniël se woordkunsoeuvre en is ook nie bekende tekste nie. Dit kan egter juis

verhelderend wees om hierdie tekste met Nataniël se verhoogstories te vergelyk omdat dit iets laat sien van Nataniël se skrywerskap van kortprosa tekste wanneer hy hom nie deur die konteks van sy shows – of van sy *Sarie*-rubriek – laat rig nie. Ook word hierdie tekste na my wete nie in resensies of enige ander publikasies bespreek nie en bied my studie 'n gulde geleentheid om tog iets daarvoor te wete te kom. Ek vergroot derhalwe die fokus van my verhandeling om hierdie tekste in te sluit en verwys oorkoepelend na Nataniël se verhaalkuns (sy verhale), bestaande uit sy verhoogstories en sy kortverhale (die genoemde dertien kortprosa tekste wat vir publikasie geskryf is).

Aangesien Nataniël se oeuvres as skrywer en as verhoogkunstenaar verwickeld en verweef is, maak ek staat op die volgende voorstelling daarvan. Die gedeeltes wat met groen verlig is, dui aan wat die onderwerp van my verhandeling is.

Figuur 1-1: Nataniël se optredes en prosa



1.1.2 Probleemstelling

In die lig van die voorafgaande bespreking kan die probleemstelling van hierdie studie soos volg geformuleer word:

Kan 'n verkennende studie van Nataniël se postuur as skrywer en beeldvorming as openbare persona – wat ingegee is deur die resepsie en markante kenmerke van Nataniël se verhale – 'n oevrestudie van hierdie tekste bemiddel? Anders gestel: Kan die bestudering van die verhouding tussen Nataniël se verhale enersyds en sy beeldvorming as skrywer en as openbare persona andersyds uiteindelik die eiesoortigheid van hierdie tekste literêr belig?

1.2 Doelstellings

Die doelstellings van hierdie studie lees soos volg.

Hierdie studie het vernaam ten doel:

1. om 'n oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns uit te voer.

Om hierdie doel te bereik, moet ek:

2. 'n bypassende metodologie vir die bestudering van Nataniël se verhaalkuns vasstel en uitvoer in die lig van die markante kenmerke en resepsie van dié tekste en van die ontluikende akademiese belangstelling in hierdie tekste asook in Nataniël as openbare persona.

Toegerus met en na aanleiding van hierdie metodologie sal ek:

3. 'n oorsig bied van Nataniël se beeldvorming as openbare persona wat in verskeie hoedanighede werksaam is,
4. in die lig waarvan ek die wederkerige verhouding ondersoek tussen enersyds Nataniël se verhaalkuns en andersyds die beelde van Nataniël as openbare persona wat in hierdie tekste daargestel, geaktiveer en hersien word.

1.3 Sentrale teoretiese stelling

Die sentrale teoretiese argument van hierdie studie is dat Nataniël nie alleen die *skrywer* nie maar in verskeie opsigte die *spilpunt* van sy verhaalkuns is, en dat hierdie tekste derhalwe vra om gelees en letterkundig bestudeer te word in die lig van hul verband met die Nataniël-persona. Gevolglik kan ondersoek na skrywerlike beeldvorming – aan die hand van Nataniël se postuur as 'n kabarettis, 'n nar, 'n leermeester en 'n volkskrywer – ingespan word met die oog op 'n oevrestudie van die verhaalkuns van Nataniël.

1.4 Werkswyse en hoofstukindeling

Soos reeds genoem, verteenwoordig die benadering tot Nataniël se verhaalkuns in hierdie verhandeling 'n paradoks vir sover ek daarmee ten doel het om 'n oevrestudie van Nataniël se *tekste* uit te voer, maar as 't ware juis allerweë deur hierdie tekste genoep word om met 'n ompad hierby uit te kom, naamlik deur die verband tussen hierdie tekste en die beelde van Nataniël as 'n openbare persona te verreken met 'n verkennende postuurstudie. Hoewel my bespreking van Nataniël se tekste en persona deurentyd op hierdie paradoks kan voed, moet dit uiteraard op 'n manier 'platgestryk' word. Die volgorde van die volgende hoofstukke is in hierdie opsig 'n vereenvoudiging van die onderliggende interpretatiewe proses en dus soortgelyk aan die tweedimensionele skaduwee van 'n driedimensionele voorwerp.

In **hierdie hoofstuk** is die aanloop tot die keuse om 'n oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns uit te voer, uiteengesit en is die keuse gemotiveer om dit aan die hand van 'n skrywerlike postuurstudie te doen. Vanuit die sentrale teoretiese stelling en met die oog op die doelstellings verloop die studie verder soos volg. In **Hoofstuk 2** word daar uitgebrei op die gekose teoretiese invalshoek. Die fokus in die hoofstuk sal wees hoe besinning oor skrywerlike beeldvorming – na aanleiding van veral navorsing deur Viala (2016), Meizoz (2009; 2010) en Korthals Altes (2014) – 'n bruikbare woordeskat en benadering by die bestudering van Nataniël se verhaalkuns kan verskaf. Aangesien sodanige navorsing wesenlik interdisiplinêr is en bou op die insigte van vorige (literêre) teorieë, in die besonder die antieke retoriek, sal ek in Hoofstuk 2 hierdie diskoers kortliks kontekstualiseer. Deur middel van die bespreking in die hoofstuk sal die tweede doelwit van my verhandeling dus nagestreef word.

Soos reeds gemeld, is my uitgangspunt dat 'n leser van Nataniël se verhaalkuns waarskynlik 'n beeld van Nataniël in die geestesoog het tydens die interpretasie van hierdie tekste. Dit is uiteraard moontlik dat 'n individu sonder enige kennis van Nataniël 'n boek van hom in 'n boekwinkel of biblioteek kan teëkom en besluit om dit te lees. Ek gaan egter daarvan uit dat dit die uitsondering is. Nataniël is as openbare persona meer bekend vir sy werksaamheid in verskeie ander hoedanighede naas dié van skrywer; en hierdie gegewe word weerspieël daarin dat Nataniël se tekste dikwels 'n bepaalde beeld van hom op die voorgrond stel. Gevolglik behoort my oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns hierdie beeld of beelde te verreken as deel van 'n stiplees van hierdie tekste. Met die oog hierop word in **Hoofstuk 3** 'n oorsig gegee van die openbare persona wat bekendstaan as “Nataniël” – die derde doelwit van my verhandeling. Ek analiseer eerstens die beelde wat van Nataniël in sy onderskeie hoedanighede bestaan – die beelde wat hy self daarstel, sowel as die beelde wat ander oor hom vorm. Daarna fokus ek op die kontinuïteit en verskille tussen hierdie beelde van Nataniël in sy onderskeie hoedanighede om sodoende aan te dui wat die etos van Nataniël as openbare persona is.

Die bespreking van Nataniël se openbare persona is uiteraard afgestem op die oevrestudie van sy verhaalkuns in Hoofstukke 4 tot 7, maar dit is ewenwel ingegee deur my herhaaldelike lees van hierdie

tekste. Aangesien dit 'n oorsig van Nataniël se openbare persona met 'n spesifieke doel is, maak Hoofstuk 3 nie aanspraak op volledigheid nie. Bloot die omvang van wat alles van Nataniël kenbaar geword het in sy verskeie werksaamhede in die loop van drie en 'n half dekades, sou 'n volledige oorsig in hierdie verband 'n grootse taak maak. Die oorsig in Hoofstuk 3 is nietemin indirek 'n bydrae ten opsigte hiervan en derhalwe 'n aanvulling van Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se artikel oor Nataniël se beeldvorming.

Die oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns, die vernaamste doelstelling van my verhandeling, strek oor **Hoofstukke 4, 5, 6 en 7**. Na aanleiding daarvan dat 'n skrywerspostuur of openbare persona allermens 'n enkelvoudige gegewe is en daar verskeie oorvleuelende en mededingende beelde van Nataniël in sy tekste ter sprake kan kom, is die strukturende beginsel vir hierdie hoofstukke vier fasette van Nataniël se skrywerspostuur – vier beelde van Nataniël wat ek argumenteer pertinent 'n rol speel by die lees van sy verhaalkuns, naamlik dié van Nataniël as kabarettis, as nar, as leermeester en as volkskrywer. Die bespreking sal duidelik maak hoe hierdie fasette aansluit by my gevolgtrekkings oor Nataniël se openbare persona in Hoofstuk 3. Ek sal ook aandui waar die ooreenkomste en verskille tussen hierdie beelde lê.

Hoofstuk 4 verreken veral die invloed van Nataniël se verhoogkunstenarskap en -persona op sy verhaalkuns. Gegewe die vraagstuk of Nataniël se shows en dus verhoogstories (steeds) kabaret is, word daar in Hoofstuk 4 ondersoek wat die klassifisering van Nataniël se shows en stories as kabaret – al dan nie – vir Nataniël se skrywerspostuur en verhaalkuns beteken.

In **Hoofstuk 5** bespreek ek die beeld van Nataniël as 'n nar. So 'n beeld hou in die eerste plek verband daarmee dat humor allerweë tot die kern van Nataniël se aantrekkingskrag en gewildheid gereken word. Na regte is 'n nar egter nog iets anders as gewoon 'n grapjas. In die lig van die verhouding waarin die nar tot sy samelewing staan, bespreek ek aspekte van Nataniël se beeldvorming van homself en van sy verhouding met sy publiek.

In **Hoofstuk 6** spits ek my toe op 'n bespreking van Nataniël as 'n leermeester. Na aanleiding van terugkerende opmerkings in die resepsie van Nataniël se bundels oor die voorkoms van “lesse” in sy meer resente verhoogstories, ondersoek ek die ontwikkeling van 'n didaktiese aanslag in Nataniël se verhaalkuns.

'n Tans gangbare beeld van Nataniël as “volksbesit” word in **Hoofstuk 7** benut ter aanleiding tot 'n bespreking van Nataniël as 'n buitenissige volkskrywer. Die toedigting van anoniem geskrewe tekste aan Nataniël asook die informele verspreiding van grepe uit DVD-opnames van Nataniël se shows word ondersoek. Verder word Nataniël se posisie in twee volkse tradisies, te wete die humoristies-satiriese en die didaktiese, bespreek.

Uiteindelik vat ek in **Hoofstuk 8** my studie saam en verwoord my gevolgtrekkings oor Nataniël se verhaalkuns, oor die verband tussen dié tekste en die Nataniël-persona en oor die sinvolheid van die hernude verrekening van outeurs as belangrike rolspelers by die interpretasie van fiksietekste.

HOOFSTUK 2: TEORETIESE BEGRONDING

Jy, nou gevestig as die dramatiese spook wat stories vertel en eenaardige liedjies sing om 'n dak oor jou kop te hê, sien jouself eerder as die bleek wese onder in die straat, die een naby wie se huis geen vreemdeling dit waag nie, die een vir wie mense huiwerig groet, want niemand kan voorspel wat die reaksie sal wees nie.

Is hierdie beeld jou eie of is dit net 'n eindelose speletjie? Is dit by wie jou vriende kuier of is dit 'n gepaste karakter vir die grenslose garderobe waarin jy so heerlijk baljaar?

(Blackburn & Nataniël, 2020)

2.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk is die dryfveer en vername doelstelling van hierdie verhandeling verwoord as die daarstel van 'n oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns. Die gekose invalshoek van so 'n oevrestudie is na aanleiding van die volgende gegewens gemotiveer. Eerstens is die opvallende narratologiese kenmerke van dié tekste as vertrekpunt geneem, te wete die prominensie van Nataniël op verskeie narratologiese vlakke. Tweedens hoor 'n mens volgens verskeie resensente van Nataniël se verhoogstoriebundels Nataniël se vertellerstem en het 'n mens sy verhoogpersona in die geestesoog by die lees van hierdie tekste op papier. Derdens kan 'n mens in die meerderheid van sy verhale die eerstepersoonsverteller as ('n deels gefiksionaliseerde) Nataniël eien op grond van wat 'n mens van hom weet. Ook in dié stories waar 'n eerste-persoonsverteller nie blyk Nataniël self te wees nie, is so 'n verteller met enkele uitsonderings 'n alter ego van hom. Die kumulatiewe effek hiervan is dat 'n Nataniël-storie op die duur gelees word met die aanname dat hy die verteller is totdat die teendeel sou blyk.

Ek gaan gevolglik daarvan uit dat dit moeilik en onwenslik is om Nataniël se verhoogstories met 'n streng tekssentriese literêr-teoretiese benadering te bestudeer. Veel eerder kan die verband tussen Nataniël en sy tekste verreken word, met die verwagting dat sodoende juis die eiesoortigheid van hierdie *tekste* verhelder kan word. My uitgangspunt is met ander woorde dat 'n groter fokus as 'n suiwer tekssentriese juis op 'n ryker stiplees van Nataniël se tekste sal neerkom. Ek hou hierby in gedagte dat die verband tussen Nataniël se tekste en sy persona vir enkele resensente juis 'n swak kant van hierdie tekste is (sien Robinson, 1993; Joubert, 1993; Morgan, 1996; Van der Westhuizen, 1999; Crous, 1999? en 2001). Tog noodsaak die feit dat verskeie resensente van Nataniël se bundels die prominensie van hierdie verband beklemtoon maar dan tot uiteenlopende gevolgtrekkings daaroor kom, dat die invloed van die verhouding tussen Nataniël en sy tekste as 'n betekenisvolle en bestuderenswaardige gegewe geneem kan word.

Hierdeur word uiteraard 'n bepaalde beskouing van narratiewe fiksietekste en veral van die rol van die outeur by die interpretasie van sulke tekste veronderstel.⁷ In hierdie hoofstuk word so 'n beskouing uiteengesit deur op die volgende sake klem te lê. Eerstens word my gekose teoretiese benadering gesitueer binne die konteks van veranderde beskouings van die verhouding tussen 'n literêre teks en 'n outeur. Aangesien die antieke retoriek beskou kan word as 'n voorloper van resente ondersoek na skrywerlike beeldvorming, bespreek ek tweedens relevante begrippe uit daardie dissipline. Daarna verskuif die fokus na die hantering van skrywerlike beeldvorming in die Viala-Meizoz-tradisie en deur Korthals Altes (2014). In afdeling 2.4 word die nosies *skrywerspostuur* en *etos* bespreek, ook met verwysing na die modellering van 'n skrywer se beeldvorming aan die hand van bestaande *tipes* skrywers en voorafgaande individuele skrywersposture. Hierdie nosies word dan in afdeling 2.5 kortliks gesitueer binne Bourdieu se veldteorie.

Die Viala-Meizoz-tradisie behels 'n tipologie van die komponente waaruit 'n skrywerspostuur gekonstrueer word, sowel deur 'n skrywer self as deur ander rolspelers. Hierdie komponente word in afdeling 2.6 bespreek. Korthals Altes (2014) stel 'n navolgenswaardige voorbeeld vir my verhandeling wat betref haar analise van hoe 'n prosateks funksioneer in hierdie konstrueringsproses. Ek fokus in afdeling 2.7 veral hierop. Daar word kortliks gewys op die maniere waarop die meervoudige personasies in 'n prosateks – die narratologiese onderskeid tussen verteller, fokalisator en karakter – skrywerlike beeldvorming kompliseer en bemiddel. Uiteindelik kan ek die teoretiese model waarvan ek my sal bedien in die bestudering van Nataniël se openbare persona en verhaalkuns saamvat in afdeling 2.8.

2.2 Die konteks van navorsing oor skrywerlike beeldvorming

Dit mag in 'n sekere opsig gemeenplaas wees om te sê dat 'n teks deur iemand voortgebring word, deur 'n ander iemand gelees word, in een of ander verhouding staan tot die konteks waartydens en waarin dit voortgebring is, en ook in verhouding staan tot ander tekste. Nietemin word hierdie rolspelers wisselende mates van belang toegeken in verskillende literêre teorieë. Spesifiek kan literêre teorieë bepaal wat beskou word as die geldige onderwerp vir (akademiese) letterkundestudie. Soos reeds genoem, is dit vir my studie van Nataniël se verhaalkuns spesifiek die verhouding tussen *teks* en *outeur* wat van belang is.

Besinning oor die rol van die outeur by die interpretasie van 'n letterkundeteks is een van die primêre vraagstukke van letterkundeteorie en derhalwe 'n bitter komplekse gegewe wat uitgebreide diskoers ontken. Šebek (2022:152) beskou die konseptuele geskiedenis van Westerse literêre outeurskap as 'n komplekse versmelting van begrippe wat in die antieke filosofie, retoriek en bestudering van poësie hul

⁷ Die terme “outeur” en “skrywer” word in hierdie hoofstuk afgewissel sonder dat ek daardeur 'n betekenisverskil aandui. Dit kom deurdar daar meesal in literêr-teoretiese diskoers verwys word na die *outeur*, terwyl daar in heelwat ondersoek na die beeldvorming van outeurs verwys word na *skrywerlike beeldvorming*.

oorsprong het.⁸ Vanaf die 16de tot 18de eeu het die ontluikende beskouing van die outeur as 'n individuele skepper en sosiale agent nog meegeding met modelle soos dié van anonieme en kollektiewe outeurskap (ibid.). Ten tyde van die postromantiese tydperk van die 19de eeu was die sentraliteit van die individuele outeur egter deeglik verstewig (ibid.).

Tydens die 20ste eeu sou die begrip van die outeur egter in die spervuur kom. Die 'stryd' teen die idee dat die outeur as biografiese persoon sigself deur middel van die literêre teks uitdruk, het tewens een van die primêre verskynsels van 20ste eeuse literêre kritiek geword (Šebek, 2022:153). Daar is byvoorbeeld getrag om as 't ware die outeur te skei van tekstuele en buitekstuele aanwesighede en dan literêre bestudering hoofsaaklik tot eersgenoemde te bepaal (ibid.). Ook het die aandag verskuif vanaf die teks na die leser of aspekte van die konteks, byvoorbeeld ideologie en magstryd (ibid.). Die kritiek van Roland Barthes en Michel Foucault laat in die 1960's op die belang van outeurskap vir literatuurstudie was en is veral invloedryk in hierdie verband. Barthes se bekende verklaring van die 'dood van die outeur' was egter nie soseer die oorsprong van 'n diskoers nie as 'n simptoom van 'n bestaande diskoers (De Geest, 2013:46), te wete poststrukturealistiese anti-outeurskap (Koopman, 2016:17).

De Geest (2013:46) beklemtoon ook dat Barthes nie uitsprake oor die literatuur as sodanig maak nie, maar oor 'n spesifieke tipe literatuur, naamlik die opsetlik 'onpersoonlike' poëtika van die moderne Franse literatuur wat hy bespreek. In ieder geval is Barthes se opmerkings geïnterpreteer as 'n manifest oor hoe tekste gelees behoort te word: die teks moet vir sigself praat en die leser is ten volle in beheer van die interpretasie daarvan (Koopman, 2016:17). In so 'n beskouing is die outeur uiteindelik slegs die "scripteur" van die teks en beskik nie oor agentskap nie (Barthes, soos aangehaal deur Koopman, 2016:17). Sodra 'n teks gepubliseer is, het die outeur geen verdere greep op die interpretasie daarvan nie en word die teks as outonoom beskou, bevry van vermeende outeursintensie (Koopman, 2016:17). Gegewe wat in Hoofstuk 1 oor die prominensie van Nataniël in sy verhaalkuns gesê is, is dit duidelik dat so 'n beskouing van die outeur ontoereikend is vir die bestudering van dié tekste. Nataniël se tekste maak dit onproduktief om hom as die skrywer daarvan buite rekening te laat.

Die uiteinde van die 20ste eeu se herbetrugting oor die rol van die outeur in die letterkunde en letterkundestudie word soos volg opgesom deur De Geest (2013): "De 'auteur' is enige tyd weg geweest uit de literatuur en, meer nog, uit de academische literatuurstudie" (De Geest, 2013:45). Nes die herbetrugting van die outeur beskou kan word as 'n reaksie op die romantiek se oordrewe gelykstel van literêre interpretasie van 'n teks as die agterhaal van die outeur se intensie, is daar uiteindelik ook reaksie op die genoemde kritiek op die outeur. Koopman (2016:26) verwys in hierdie verband na Séan Burke se

⁸ Aangesien Nataniël en sy tekste in vele opsigte 'n (gekreoliseerde) Westerse kultuur adem en my studie dus in die Westerse been van die Afrikaanstalige en Suid-Afrikaanse literêre tradisies staan, beperk ek my in die volgende opmerkings tot die plek van die outeur in dié tradisies.

opmerking dat “every theory will be haunted to some extent by what it seeks to methodologically exclude”: die vermeende dood van die outeur het juis tot groter klem op die belang van die outeur by die interpretasie van literêre en ander kulturele tekste gelei (Burke, soos aangehaal deur Koopman, 2016:26). Daar is gevolglik vandag ’n hersentrenering van die outeur te bespeur in die literêre veld – wat De Geest (2013:47) grappenderwys ’n “verrijzenis” noem.

Dit is egter nie sonder meer ’n herrysenis nie. Die outeur word naamlik nie in ere herstel soos van ouds nie, maar word eerder herverbeel (De Geest, 2013:47). Lang (2022:79) skryf dat die heropbloei van teoretisering oor outeurskap in die laaste drie dekades nie maar toegeskryf kan word aan die hardkoppigheid van voorheen gebruiklike praktyke nie – dit dui veel eerder op die positiewe waarde van dié konsep by ’n begrip van die letterkunde. Ook toon Lang (2022:86) aan dat selfs tydens die hoogbloei van die 20ste eeu se kritiek op die belang van outeurskap by (die akademiese bestudering van) letterkunde, die kwessie van outeurskap juis telkens op die voorgrond geplaas is as ’n onontbeerlike aspek van die interpretasie en waardering van die letterkunde.

Die onlangse heropbloei van ’n meer positiewe beskouing van outeurskap dui vir De Geest (2013:47) op die buigbaarheid van besinning oor outeurskap na aanleiding van die geldige kritiek wat veral tydens die 20ste eeu vanuit verskeie oorde ingebring is. Sedert die laaste paar dekades van die 20ste eeu is daar toeneemend navorsers wat enersyds die romantiese tradisie se begrip van die outeur verwerp of historiseer, maar andersyds argumenteer dat dit nie wenslik of haalbaar is om die outeur heeltemal buite rekening te laat by die lees van ’n letterkundeteks of navorsing oor sulke tekste nie (Šebek, 2022:153). In stede van die baba met die badwater uitgooi, probeer sulke navorsers gevolglik om meer gesofistikeerde en veelvlakkige modelle van outeurskap daar te stel (Burke, soos aangehaal deur Šebek, 2022:153). Lang (2022) identifiseer Séan Burke as ’n belangrike stem in hierdie diskoers. In *The death and the return of the author* (1992) argumenteer Burke dat die outeur opnuut as ’n biografiese subjek verbeel moet word, en nie bloot as ’n ‘effek’ van die teks of ’n entiteit wat die teks voortbring maar dan los daarvan beskou behoort te word nie (Lang, 2022:93). Burke se opmerkings is volgens Lang (ibid.) ’n uitnodiging om die biografiese nie slegs as ’n ‘besoedelende’ faktor by literêre interpretasie te beskou nie, maar as *verhelderend*. So ’n beskouing is duidelik relevant by die bestudering van Nataniël se verhaalkuns waarvan hyself nie bloot die outeur is nie, maar dikwels ook die narratologiese en tematiese fokus.

’n Produktiewe rigting vir sodanige navorsing oor die outeur blyk ondersoek na skrywerlike beeldvorming te wees. Verskillende navorsers kan beskou word as deelnemers aan die diskoers waarna ek verwys as *ondersoek na skrywerlike beeldvorming*.⁹ Daar blyk naamlik verskeie begrippe of modelle te wees aan die

⁹ Gegewe die omvang en aard van my studie (synde ’n MA-verhandeling) rus die onus nie op my om uitgebreid die besinning van Viala, Meizoz & Kie. omtrent postuur as ’n teorie oor beeldvorming in kaart te bring deur te toon hoe dit verband hou met en ontwikkel het vanuit ander besinnings/teorieë/modelle/begrippe/werktuie nie. Hierdie werk is

hand waarvan soortgelyke bestudering geskied en wat voldoende ooreenkomste toon om as 'n diskoers of stroming onderskei te word. Die navorsers in hierdie stroming werk weliswaar met verskillende bewoordinge. Ek maak in my verhandeling staat op Viala en Meizoz se nosie van skrywerlike postuur naas Korthals Altes (2014) se aanvulling daarvan met begrippe uit die retoriek.¹⁰ Ek dra egter kennis van die volgende verwante modelle. Erasmus-Alt en Viljoen (2021) maak gebruik van Stephen Greenblatt se ondersoek na skrywerlike “self-fashioning” en verwys na denke rondom beeldvorming op die gebied van die populêre musikologie en kultuurstudie soos dié van Goodwin (1992) en Dyer (2006). Erasmus-Alt en Viljoen (2021) verwys verder na begrippe van Even-Zohar se polisisteamteorie wat toepasbaar is in 'n ondersoek na beeldvorming. Meizoz (in Bongers, 2011:12) verwys ook na Nathalie Heinich se teorie van die eenmalige regime as verwant aan sy ondersoek na skrywerspostuur. Sowel Erasmus-Alt en Viljoen (2021) as Viala (2016) en Meizoz (2009) meld ook dat hul die nosie *skrywerspostuur* ontleen aan 'n terloopse verwysing deur Pierre Bourdieu en dat ondersoek na skrywerlike beeldvorming Bourdieu se veldteorie as 'n teoretiese kader kan neem. Daar is onder meer 'n verband te lê tussen Bourdieu se nosie van die habitus en die nosie van skrywerspostuur (sien Erasmus-Alt, 2019; Erasmus-Alt & Viljoen, 2021; Erasmus-Alt & Van Coller, 2022).

Ondersoek na beeldvorming strek dus breër as slegs die letterkunde, maar selfs die bestudering van spesifiek skrywerlike beeldvorming kan aan die hand van verskeie modelle geskied.¹¹ Dit is ook belangrik om te noem dat veral die navorsers op wie ek steun – verneem Viala (2016), Meizoz (2009; 2010), Korthals Altes (2014) en Ham (2015) – hul toespits op prosatekste. Die nut van beeldvormingsonderzoek by die skrywers van poësie en dramatekste blyk tans 'n leemte te wees, hoewel Erasmus-Alt (2019) – om 'n voor-

reeds deels verrig deur Korthals Altes (2014), Kustermans (2019) en Erasmus-Alt (2019). Dit blyk dat daar nie konsensus is oor hoe hierdie verskillende teorieë met mekaar verband hou of wat die oorkoepelende noemer daarvoor sou wees nie. Vir sover ondersoek na skrywerlike beeldvorming veral geskied met verwysing na stereotipe beelde van skrywerskap, sou dit volgens Erasmus-Alt & Viljoen (2021:56) 'n onderdeel van die imagologie uitmaak. Dit sou inderdaad etimologies sin maak indien “imagologie” die studie (“-logie”) van beelde (“imago”) was. Die term “imagologie” verwys egter meesal na 'n vertakking van die vergelykende literatuurwetenskap wat spesifiek die beelde bestudeer wat daar van eksterne nasies/volke/etnisiteite/rasse in 'n letterkunde bestaan (sien Van der Watt, 2021). 'n Meer gebruiklike sambreelterm vir bogenoemde teorieë blyk daarom “ondersoek na skrywerlike beeldvorming” te wees. Die noemer “beeldvorming” is in Afrikaanse navorsing reeds deur Erasmus-Alt (2019), Viljoen (2019) en Erasmus-Alt en Viljoen (2021) ingeburger.

¹⁰ Ek dra kennis dat Viala se bydrae volgens Kustermans (2019:19-20) nie na waarde geskat word nie. Vermoedelik is dit deels toe te skryf aan die beskikbaarheid van 'n teks van Meizoz in Engels (Meizoz, 2010) terwyl Viala slegs in Frans te lees is.

¹¹ Dit moet ook genoem word dat nie slegs navorsing wat in soveel woorde na beeldvorming of verwante begrippe verwys, as beeldvormingsonderzoek gereken kan word nie. Wat betref letterkundenavorsing skryf Korthals Altes (2014:11) dat die verrekening van die etos van die outeur, vertellers en karakters van primêre belang is in die hedendaagse hooggety van etiese, ideologiese en retoriese narratiewe kritiek en teorie, ook al geskied sodanige navorsing nie noodwendig onder die vaandel van ondersoek na beeldvorming, postuur of etos nie. Soos genoem, is ondersoek na beeldvorming nie beperk tot die letterkunde nie en geld dieselfde vir ander dissiplines. 'n Willekeurige voorbeeld uit die politiek of geskiedenis is Elleke Boehmer se *Nelson Mandela: A very short introduction* (2008). Boehmer interpreteer Mandela se politiese prestasies en kulturele prominensie as *afhanklik van en vormend van* die bepaalde beeld wat daar in die openbaar (plaaslik en internasionaal) van hom bestaan het in die opeenvolgende fases van sy lewe.

beeld op eie bodem te noem – met haar doktrale proefskrif bewys dat sodanige ondersoek ook by digters en poësie van waarde kan wees.

In die volgende bespreking spits ek my toe op die werking van beeldvorming by prosatekste en die skrywers daarvan. Dit is naamlik nodig om rekening te hou met die vermenigvuldiging van die aantal ‘personasies’ in ’n prosateks, byvoorbeeld op die vlak van verteller, fokalisator en karakter. Elkeen van hierdie personasies kan naamlik beeldvormend funksioneer. Al die genoemde navorsers ondersoek een of ander aspek van die wisselwerking tussen die interpretasie van ’n prosateks en die beeld wat ’n leser of die publiek het van die skrywer van so ’n teks. Die invloed van konstruksionistiese teorieë of benaderings is te sien daarin dat hierdie outeurs nie die biografiese outeur as ’n essensie postuleer en probeer naspur nie, maar geïnteresseerd is in die beeld wat van ’n outeur gekonstrueër word.

’n Belangrike oorweging wat my omgang met Viala, Meizoz en Korthals Altes se ondersoek na skrywerlike beeldvorming in hierdie hoofstuk sal rig, is dat ek daarop uit is om Nataniël se tēkste te interpreteer. Beeldvormingsondersoek kan naamlik verskillende, weliswaar oorvleuelende, doelwitte nastreef. Enersyds kan die bestudering van ’n skrywer se beeldvorming die doel wees, waarby die gevolge wat sodanige beeldvorming sou hê vir die interpretasie van die skrywer se tekste ’n bysaak word. Andersyds kan die bestudering van ’n skrywer se beeldvorming ’n verrykte interpretasie van ’n skrywer se *tekste* ten doel hê. Hierdie doelwitte kan weliswaar oorvleuel.¹² In die besonder is die bestudering deur Korthals Altes (2014) van die beeldvorming van outeurs soos Michel Houellebecq, Christine Angot en Dave Eggers onlosmaaklik van haar doelwit om met die uitdagende interpretasie van dié outeurs se tekste te worstel. Hierteenoor het my verhandeling vernaam ’n oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns ten doel. Die bestudering van Nataniël se beeldvorming as skrywer het derhalwe waarde vir my studie vir sover dit ’n mens by ’n verrykte interpretasie van Nataniël se verhale bring. Soos by Korthals Altes (2014) is dit ’n wederkerige proses: My bestudering van Nataniël se verhaalkuns en van sy beeldvorming as skrywer en as openbare persona werp lig op mekaar.

Dit is op hierdie punt waar my verhandeling ’n aanvulling eerder as ’n duplisering is van Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se artikel “‘Kyk na my’: die beeldvorming van Nataniël”. Die in 2020 gekose navorsingsontwerp van my studie het sedertdien aan geldigheid gewen vir sover Erasmus-Alt en Viljoen (2021) ’n soortgelyke benadering tot Nataniël volg as ek. Hierdie skrywers ondersoek Nataniël se openbare beeld as sodanig, maar veral met verwysing na die musiekvideo van sy selfgeskrewe lied “Gold” (2004). Hiervoor maak Erasmus-Alt en Viljoen (2021) soos ek gebruik van die Viala-Meizoz-begrip *skrywerspostuur*, maar

¹² ’n Voorbeeld hiervan is Louise Viljoen (2019) wat haar toespits op Antjie Krog se beeldvorming in Suid-Afrika en in die Lae Lande as sodanig. Hoewel dit nie die fokus van Viljoen se artikel is nie, sou die gevolgtrekkings daarin egter waardevol wees vir verdere bestudering van Krog se tekste. Dat Viljoen haar hoofsaaklik kan toespits op Krog se beeldvorming kom in ieder geval deurdat Krog se tekste reeds grondig ondersoek is – die teenoorgestelde van Nataniël se verhaalkuns dus.

steun veel meer op verwante konsepte uit Bourdieu se veldteorie en op Stephen Greenblatt se idee van Renaissance-beeldvorming. Hoewel Nataniël se verhaalkuns dus nie hul fokus is nie, kan Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se gevolgtrekkings oor Nataniël se beeldvorming wel lig werp op dié tekste, soos die bestudering van Nataniël se verhale in Hoofstukke 4 tot 7 sal toon.

Lang (ibid.) noem die werk van Meizoz en Korthals Altes as waardevolle antwoorde op Burke se genoemde oproep om opnuut die biografie van die outeur as 'n element van die interpretasie van 'n teks te beskou. Te midde van bogenoemde aanverwante begrippe waarmee die beeldvorming van 'n outeur nagegaan word, blyk die literêr-sosiologiese begrip *skrywerlike postuur* soos geformuleer deur Alain Viala en Jérôme Meizoz 'n reeds goed gebaande weg te wees (Viljoen, 2019:47). Viala (1993) brei aanvanklik uit op Bourdieu (1992) se terloopse gebruik van die term, waarna veral Meizoz se voortsetting van Viala se gedagtegang (sedert Meizoz, 2003) invloedryk is. Na aanleiding van Meizoz het die bestudering van skrywerlike postuur al uitgegroeï tot iets van 'n tendens in die Frans- en Nederlandstalige literatuurstudie (Kustermans, 2019:12; sien ook Meizoz, 2010:83). Dit is ook in Afrikaanse letterkundenavorsing ingespan deur Erasmus-Alt (2019; en die verwerking daarvan as Erasmus-Alt & Van Coller, 2022), Louise Viljoen (2019), en Erasmus-Alt en Viljoen (2021).

Die kruks van wat 'n mens kan noem die Viala-Meizoz-tradisie is dat 'n mens by die interpretasie van 'n fiksieteks nie kan ontsnap aan 'n beeld van die outeur van daardie teks is nie. Gevolglik dien letterkundige bestudering van fiksietekste die wisselwerking tussen die beeld van 'n outeur en die interpretasie van 'n teks na te gaan. Hierin lê die waarde vir my oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns. Die antieke retoriek het 'n soortgelyke uitgangspunt ten opsigte van 'n verbale uiting en sal ook relevant blyk te wees.

'n Belangrike opmerking op hierdie stadium van my bespreking is dat die bestudering van skrywerspostuur beperkte bruikbaarheid het. Die herkenning hiervan ondermyn allermins die waarde daarvan vir my oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns. Viljoen (2019:47) beskryf *skrywerspostuur* as 'n betreklik beskeie literêre werktuig met beperkte nut, maar verskaf nietemin 'n waardevolle bespreking van Antjie Krog se postuur. Dit is naamlik sowel 'n beperking as 'n aanwys van hierdie begrip dat dit geen volledig uitgewerkte teorie of metodologie verteenwoordig nie, maar 'n nosie wat ontplooi moet word na gelang van die oogmerk en ontwerp van elke navorser se studie. Dit hou gewoon verband daarmee dat dit 'n onlangs ontwikkelde en steeds ontwikkelende model is, maar dit is ook doelbewus. Meizoz (2009) meld dat hy verkies om die begrip in te span sonder al te veel *teoretiese* ambisie. Hy het eerder die gewoonte om 'per geval te dink', ook al behels dit dat 'n mens telkens voorlopige teoretisering moet herformuleer in die lig van nuwe diskursiewe gegewens (ibid.).

In hierdie opsig stem Meizoz se benadering ooreen met Burke se opmerkings oor die hernieuëde besinning oor outeurskap in die afgelope dekades. Burke (soos aangehaal deur Lang, 2022:97) skryf dat die hoogbloei van literêre teorieë in die 20ste eeu in 'n mate moontlik gemaak is deur die outeur buite rekening te laat, en

dat die terugkeer of herverbeelding van outeurskap dus die onmoontlikheid van rigiede teoretisering kan inlui. So 'n grootse uitspraak is uiteraard aanvegbaar. Nietemin kom Lang (2022:97) na aanleiding van verskeie navorsers tot die gevolgtrekking dat hernieude verbeelding van outeurskap 'n bepaalde benadering tot literêre teorie veronderstel – “one that is less clear-cut, totalising, authoritarian, and more situated, pragmatic, flexible.”

Dit sal inderdaad in hierdie hoofstuk blyk dat ek vir my oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns kan steun op bestaande navorsers, maar ook by die samestelling van 'n teoretiese model my moet afstem op die eiesoortigheid van hierdie verhale. Die uitdaging by so 'n vertrekpunt is uiteraard om nie diepgang van bespreking of die aanbied van 'n logiese argument in te boet nie. Ek bevind my hierby nie alleen in die goeie geselskap van Burke en Meizoz nie, maar ook van Korthals Altes (2014), wat telkens in haar studie die noodwendig heuristiese aard van die nosies *skrywerspostuur* en *etos* beklemtoon (sien Korthals Altes, 2014:57). Sy beskou dit juis as 'n aanwinst dat navorsing oor skrywerlike beeldvorming die hermeneutiese sirkel wat interpretasie as sodanig onderlê (Schleiermacher se bekende beskrywing), erken en positief inspan (Korthals Altes, 2014:38). Ook toon Korthals Altes (2014) se inmiddels invloedryk geworde studie dat 'n plooibare teoretiese onderbou juis genuanseerde en wetenskaplik verantwoorde bespreking kan bemiddel.

2.3 Relevante begrippe uit die antieke retoriek by ondersoek na 'n skrywerspostuur

Die herverbeelding van die outeur in (akademiese) letterkundestudie waarvan Meizoz en Korthals Altes se navorsing deel uitmaak, behels sowel 'n vooruitstrewende na nuwe modelle van outeurskap as 'n teruggryp na bestaande modelle wat geherinterpreteer en genuanseer word (sien Lang, 2022:85-86). Gegewe dat die antieke retoriek 'n begrip van letterkunde verteenwoordig wat vir eeue lank in die Westerse kultuur gangbaar was en heel onlangs eers vervang of wesenlik hersien is, aldus Barthes (1966, in die bronnelys Barthes, 1992:42), maak dit sin dat navorsers opnuut begrippe van die antieke retoriek inspan by letterkundestudie. Dit is veral Korthals Altes (2014) se teruggaan op die retoriek van Aristoteles wat vir my studie van belang is. Ek verwys in die volgende bespreking van die antieke retoriek hoofsaaklik na Korthals Altes (2014) se omgang met retoriese begrippe in *Ethos and narrative interpretation: The negotiation of values in fiction*, aangesien sy in hierdie boek oortuigend Aristoteles en ander antieke denkers se retoriese begrippe in gesprek bring met die Viala-Meizoz-nosie van skrywerlike postuur.

Barthes (1992:42) skryf dat, waar letterkunde “deesdae” – Barthes skryf in 1966 – benader word aan die hand van tekste, outeurs en skole, is letterkunde lank met 'n grondige teorie van *taal* benader, te wete die retoriek. Hierdie teorie het vir byna twee eeue sedert die Oudheid in die Weste geheers, is vir die eerste keer in die sestiende eeu uitgedaag deur die koms van die moderne rasionalisme en uiteindelik teen die einde van die negentiende eeu onttoon toe die rasionalisme ontwikkel het tot die positivisme (ibid.).

Op daardie punt het die studie van taal en dié van letterkunde geskei: enersyds is letterkunde nie meer bloot as taal bestudeer nie (met die uitsondering van bepaalde skrywers soos Mallarmé se tekste) en andersyds het die taalkunde min aanspraak op die letterkunde gemaak (ibid.).

Die retoriek is gemoeid met sowel die teorie as die praktyk van welsprekendheid (Leeman & Braet, soos aangehaal deur Van Zyl, 2021). Ná 'n bloeiperiode tot en met die val van die Romeinse ryk (wat bekendstaan as die antieke retoriek) beleef die retoriek tydens die Renaissance en in die afgelope eeu 'n heropbloei (Van Zyl, 2021). Aristoteles se *Retorika* is 'n invloedryke teks in hierdie dissipline, soos ook in ander dissiplines. In *Retorika* tref Aristoteles die bekende onderskeid tussen *etos*, *patos* en *logos* as die drie maniere waarop 'n spreker sy gehoor kan oortuig. Waar *patos* die appèl op emosie is en *logos* verwys na 'n spreker se inspan van objektiverende, rasonale argumente, het *etos* betrekking op die karakter van die spreker, spesifiek vir sover dit gaan om die daarstel van 'n betroubare beeld van die spreker (Korthals Altes, 2014:3). Aristoteles gaan daarvan uit dat 'n spreker sy gehoor van 'n bepaalde saak of standpunt wil oortuig of tot aksie wil oorhaal. Dit is daarom belangrik dat 'n spreker 'n positiewe *etos* moet uitstraal, aangesien die gehoor kwalik ag sal slaan op 'n spreker van wie hul sleg dink (Cooper, 1932:xxiii).

Die drie komponente wat Aristoteles onderskei is hier van belang, te wete praktiese wysheid (*fronesis*), deugdelikheid en welwillendheid (wat Korthals Altes “good will” noem) (Korthals Altes, 2014:3). 'n Spreker kan volgens Aristoteles 'n beeld van sigself as betroubaar by sy gehoor skep deur praktiese wysheid oor te dra, sigself as deugdelik voor te hou en deur die gehoor te oortuig dat hy hul belange op die hart dra. Al drie hierdie komponente sal ter sprake kom by die bespreking van Nataniël se verhaalkuns en skrywerspostuur. *Fronesis* behels veral die vermoë om 'n gegewe situasie reg in te skat en algemene beginsels daarop van toepassing te maak (Korthals Altes, 2014:3). In my bespreking van Nataniël se postuur as leermeester in Hoofstuk 6 wys ek daarop dat Nataniël oor sodanige wysheid beskik – oftewel, dat hy hom die postuur toeëien van iemand wat hieroor beskik. Dit is byvoorbeeld deel van die beskrywing op die agterblad van die bundel *Dik dun thick thin* (2020): “Skreeusnaaks, aangrypend, wys, onvoorspelbaar en – soos altyd – hoogs vermaaklik!”

Wat betref 'n spreker se deugdelikheid, gaan dit oor die werklike deugdelikheid van die spreker, aangesien die retoriek vir Aristoteles onlosmaaklik van die etiek is. Dit gaan egter veral daarom dat die spreker sy gehoor van sy deugdelikheid kan oortuig – die gehoor se *geloof* in die spreker se deugdelikheid – in die besonder van sy eerlikheid en opregtheid (Korthals Altes, 2014:3). Ook gaan dit nie souseer om wat die spreker as deugdelik beskou nie, maar sy vermoë om die samelewing en gehoor se waardes reg in te skat en hierdie waardes in sy redevoering ten toon te stel (Kinneavy & Warshauer, soos aangehaal deur Korthals Altes, 2014:3-4).

Die gehoor se persepsie van die deugdelikheid van 'n spreker is onlosmaaklik van hul persepsie van die spreker se welwillendheid. Aristoteles verwys met die term *eunoia* na die maniere waarop 'n spreker die

gehoor daarvan oortuig dat hy hul beste belange op die hart dra (Korthals Altes, 2014:4). Belangrik is dat die spreker sy gehoor moet ken om te kan inskat watter soort styl of argument vir 'n bepaalde gehoor gepas is (ibid.). In my bespreking van Nataniël se gebruik van didaktiese genrekonvensies en sy ontluikende postuur as volkskrywer (Hoofstukke 6 en 7), sal hierdie kwessie aan bod kom. Ek sal argumenteer dat Nataniël hom in postuur stel as 'n leermeester wat beskik oor 'n lewensfilosofie wat dit sy lesers sou baat om by hom aan te leer. Aristoteles beklemtoon 'n spreker se vermoë om te antisipeer hoe 'n gehoor sy beeld en intensie op grond van sekere gegewens, en hul eie karakter en norme, konstrueer (ibid.). Waar Aristoteles egter klem lê op hoe hierdie proses in sy eie konteks – dié van die Ateense staat – funksioneer, word daar met die skrywerspostuurbegrip ondersoek hoe hierdie proses in enige gegewe konteks verloop (ibid.).

Dit is duidelik dat Aristoteles se nosie van etos nie los te maak is van patos en logos nie. Die spreker maak naamlik van emosionele (patos-) en logiese (logos-) appèlle gebruik om 'n gehoor van sy betroubaarheid te oortuig, met ander woorde om sy etos kenbaar maak. Emosie, skryf Korthals Altes (2014:4),

can strongly enhance a discourse's persuasive force, if they impart the sense that the speaker is authentically engaged in the views he seeks to convey. Pathos may even be more powerful than argumentative content, Aristotle notes, as 'the hearer suffers along with the pathetic speaker, even if what he says amounts to nothing' (2007, 1408a.210).

Wat logos betref, kan 'n spreker sy gesag veral versterk deur middel van slagspreuke (*maxims*) en ander veralgemenings (Korthals Altes, 2014:4). Gehore geniet dit wanneer 'n spreker iets wat hulle al vermoed het, op pittige wyse onder woorde bring. Belangrik is ook die spreker se (oor)vertel van exemplums, eksemplariese verhale wat sy argumente versterk. Nataniël se gebruik van sulke middele om 'n bepaalde beeld van homself vir sy gehoor te skets en hul oor te haal tot sy lewensfilosofie kom in Hoofstuk 6 ter sprake.

'n Belangrike toevoeging tot Aristoteles se denke rondom retoriek, wat dit nader aan skrywerlike postuur bring, is dié van retorici soos Cicero oor die rol wat die aanhoorders se *bestaande* kennis van die spreker se etos speel (Korthals Altes, 2014:5). Met elke uiting probeer die spreker sy gehoor van sy betroubaarheid (etos) oortuig, maar die gehoor kan reeds op grond van sy reputasie, sy daade in die verlede, of algemeen bekende karaktertrekke 'n beeld van die spreker hê (ibid.). In afdeling 2.5 bespreek ek hoe hierdie uitgangspunt uitgebrei word in die Viala-Meizoz-tradisie.

2.3.1 Die nut van die retoriek by letterkundestudie

By die oordrag van begrippe uit die antieke retoriek na letterkundestudie is enkele sake van belang. In 'n poging om vir die letterkunde 'n unieke domein af te steek, is daar in die 20ste eeu 'n grondliggende verskil tussen die gesproke en (veral literêre) geskrewe woord geponeer. Hiervolgens sou 'n letterkundeteks nie op 'n soortgelyke wyse as 'n mondelingse uiting funksioneer nie. Korthals Altes (2014) en ander letterkundiges demonstreer egter dat dit wel in 'n mate die geval is. Op sig kan die kommunikasiemodel van die

antieke retoriek getransponeer word sodat die skrywer beskou word as 'n spreker, die literêre teks as 'n uiting, en die leser as die gehoor. Korthals Altes (2014:5) noem dan die volgende insigte van die antieke retoriek wat vir narratiewe teorie en literêr-narratiewe interpretasie waardevol kan wees, hoewel sy beklemtoon dat hierdie insigte nie klakkeloos op literêre narratief van toepassing gemaak kan word nie. Tersaaklik by letterkundestudie is

the insight that discourse through its whole form is likely to be understood as expressing its enunciator's character; that the ethos an audience attributes to a speaker on the basis of his discourse is likely to determine deep down what message is conveyed, superseding actual semantic content; hence, that to strategically fashion one's discursive ethos is crucial; and that ethos effects rely on psychological and moral codes, whether truly shared or strategically or deceptively deployed. (Korthals Altes, 2014:5)

Die grondliggende vertrekpunt van die antieke retoriek wat van belang is vir hedendaagse ondersoek na skrywerlike beeldvorming is dus dat 'n leser se interpretasie van 'n teks beïnvloed word deur die persepsie wat hy het van die skrywer – die *etos* van die skrywer. 'n Leser gaan met ander woorde 'n teks tegemoet met 'n beeld van wie die outeur is, wat dan sy interpretasie van die teks beïnvloed en ook na aanleiding van sy interpretasie van 'n teks hersien kan word. Indien 'n leser 'n teks tegemoet gaan sonder 'n beeld van wie die outeur is, *vorm* hy in ieder geval gou so 'n beeld. Die aard van hierdie proses is die onderwerp van die volgende afdelings.

2.4 Die nosies *skrywerspostuur* en *etos*

In die lig van die bondige bespreking van begrippe uit die antieke retoriek bespreek ek vervolgens drie verbandhoudende nosies wat hanteer word deur Viala, Meizoz en Korthals Altes, naamlik *skrywerlike postuur*, *skrywerlike etos* en die *modelle* vir skrywerlike beeldvorming. Allereers moet genoem word dat daar 'n groot mate van terminologiese verwarring ontstaan het in die hantering van hierdie begrippe, wat die toepassingsmoontlikheid daarvan kompliseer (Kemperink, 2014:278). Ten eerste dui Kemperink (2014) aan dat Meizoz *postuur* inspan met drie verskillende betekenisse. Twee hiervan is vir my van belang. Ek gebruik hoofsaaklik die nosie van *skrywerspostuur* met die tweede betekenis wat Kemperink (2014:278) uitlig, naamlik die kollektiewe beeld van 'n skrywer: die somtotaal van die beeldvorming van 'n skrywer, sowel deur sigself as deur ander. Die derde betekenis van *postuur* in Meizoz se navorsing, soos Kemperink (ibid.) dit aandui, is dié van 'n outeursmodel. Ek volg Kemperink (2014) na in haar keuse om te verwys na *modelle* vir skrywerlike beeldvorming en reserveer *postuur* dan as term vir die kollektiewe individuele outeursbeeld.

Ten tweede het die onderskeid tussen *postuur* en *etos* 'n netelige saak geword (sien Meizoz, 2010:83). Vir Viala (2016) is *etos* die oorkoepelende begrip en is 'n skrywer se *postuur* 'n onderdeel hiervan, terwyl dit by Meizoz (2009) juis omgekeerd is. In sy doktorsale proefskrif waar hy van die skrywerspostuur-begrip gebruik maak, kies Ham (2015) in die lig van hierdie verwarring om die begrip *etos* heeltemal buite

rekening te laat. Ek behou egter juis dié begrip, aangesien dit 'n waardevolle woordeskat vir my bestudering van Nataniël se verhaalkuns sal bied. Die verskeidenheid aan inkledings wat verskillende navorsers aan die postuur- en etos-begrippe gee – hoewel dit 'n uitdaging aan navorsers bied – is in ieder geval 'n positiewe aanduiding van die wesenlik interdisiplinêre aard van skrywerlike beeldvormingsondersoek soos dié van die Viala-Meizoz-tradisie. Ook is die groot aantal subtiel verskillende betekenis van *etos* juis te danke daaraan dat hierdie begrip van die antieke retoriek nie alleen in die kontemporêre retoriek belangrik bly nie, maar ook na verskeie ander dissiplines getransponeer is en selfs 'n relatief gebruiklik alledaagse woord is.¹³ In die lig van dit alles is dit wel nodig om in hierdie afdeling duidelik te maak wat *postuur* en *etos* in my verhandeling beteken.

Die begrip *skrywerlike postuur* kan soos volg met verwysing na Bourdieu se veldteorie uiteengesit word. Meizoz se invloedryke navorsing oor skrywerlike postuur gaan terug op die aanvanklike formulering van hierdie nosie deur Viala (1993), wat op sy beurt uitbrei op 'n terloopse verwysing deur Pierre Bourdieu (1992). Hierdeur word reeds te kenne gegee dat Bourdieu se denke 'n belangrike konseptuele kader vorm vir Viala en Meizoz se hantering van die begrip.¹⁴ Bourdieu, 'n sosioloog en openbare denker wat wesenlik interdisiplinêr te werk gegaan het, het 'n invloedryke teorie van die kulturele veld geformuleer.

Volgens Bourdieu kan die fenomeen *kultuur* beskou word as 'n veld (of dan klomp verwikkelde velde) bestaande uit magstrukture, dominante heersende opvattinge wat die norme van dié veld bepaal en agente wat onder invloed van hierdie norme optree (De Ruijter, 2016:7). Die institusies, reëls, rituele, konvensies, kategorieë, afsprake en titels van 'n veld loop uit op 'n tipe hiërargie waarvolgens sekere diskoerse en handelings waarde het (Webb, Schirato & Danaher, 2002:22). Dié hiërargie is egter voortdurend aan die verander en 'n mens kan selfs sê dit bestaán uit die konflik tussen groepe of individue oor wat waarde het in die veld (ibid.). Volgens Bourdieu se teorie kan die letterkunde gekonseptualiseer word as 'n veld wat bestaan uit die wisselwerking tussen allerlei agente soos skrywers, letterkundiges, uitgewers, joernaliste en lesers. 'n Skrywer se posisie in so 'n veld word onder meer bepaal deur die dominante opvattinge in die veld, byvoorbeeld oor watter tipe tekste en dus skrywers die hoogste geag word. 'n Skrywer se *postuur*, skryf Viala (2016), is die manier waarop 'n skrywer so 'n posisie in die literêre veld inneem en bestendig – of, voeg De Ruijter (2016) by, in die rigting van 'n gewenste posisie beweeg.

¹³ Sien Baumlín en Meyer (2018) vir 'n oorsig van die maniere waarop die etos-begrip in die geesteswetenskappe alleen neerslag vind.

¹⁴ Dat die nosie van skrywerspostuur met sukses ingespan kan word sonder om hoegenaamd na Bourdieu se veldteorie te verwys, blyk uit Ham (2015). Ham (2015) betwyfel die nut van Bourdieu se teorie as sodanig, maar verwys ook nie in sy proefskrif daarna nie omdat die outeurs wat hy bespreek, nie alleen in die literêre veld werksaam is nie. Hy bespreek daarom eerder die beeldvorming van enkele outeurs in 'n breër literêr-institusionele, politieke en maatskaplike konteks. Dit is relevant vir my studie. Soos ek in afdeling 2.4 bespreek, staan Nataniël nie ten eerste bekend as skrywer nie. Hoewel ek dus kennis neem van Bourdieu se veldteorie en ter plaatse daarna verwys in my verhandeling, volg ek Ham (2015) na in die keuse om nie uitgebreid daarop te steun nie.

Deurdat 'n skrywer 'n posisie in die letterkundige veld bekleed – deurdat 'n individu 'n skrywer is – heers daar 'n bepaalde persepsie of *beeld* van hom as skrywer: sy postuur. Meizoz (2007:18) beklemtoon dat daar sedert die publikasie van 'n debuutwerk 'n beeld van 'n skrywer ontstaan wat afsonderlik is van sy burgerlike identiteit. Met elke opeenvolgende teks (ook heruitgawes en selfsaamgestelde bloemlesings; trouens, met elke keuse ten opsigte van selfvoorstelling) het 'n skrywer opnuut die geleentheid om hierdie beeld in stand te hou, te wysig of omver te (probeer) werp. In die praktyk word daar van 'n skrywer verwag om nóg 'n heeltemal verskillende nóg 'n identiese postuur met elke opeenvolgende werk daar te stel (Viala, aangehaal in Meizoz, 2010:84).

Dit is juis by 'n skrywer se beeldvorming deur middel van elke opeenvolgende teks waar my onderskeid tussen *postuur* en *etos* lê. Ek volg Meizoz (2009) na, wat hom op sy beurt deur Maingueneau laat lei. Waar 'n skrywer se postuur die gevolg is van sy beeldvorming deur middel van sy hele oeuvre, kom daar in elke afsonderlike teks 'n bepaalde *etos* na vore.¹⁵ In afdelings 2.5 en 2.6 word hierdie dinamiek beskryf. By die lees van 'n teks maak die leser afleidings oor die skrywer op grond van die teks self, maar ook in die lig van die beeld wat 'n mens reeds het van die skrywer. By die lees van 'n volgende teks van die skrywer word die *etos* van een teks vergelyk met 'n ander. Die ooreenstemming tussen die *etos* van meerdere tekste versterk dan die indruk dat die *etos* van elke individuele teks 'klop'. Diskrepancies tussen die *etos* van meerdere tekste kan enersyds daarop dui dat een *etos* nie werklik die skrywer verteenwoordig nie; andersyds kan dit dui op ontwikkeling in 'n skrywer se oeuvre en postuur of op die kompleksiteit daarvan.

Hierdie onderskeid sal in die bespreking van Nataniël se postuur en verhaalkuns in Hoofstukke 4 tot 7 duidelik word. Op hierdie stadium volstaan ek by die volgende voorbeeld. Ek argumenteer in Hoofstuk 6 dat Nataniël hom in verskeie van sy resente verhoogstories in postuur stel as iets van 'n leermeester. Dit doen hy veral deur sy gebruik van uitdruklik didaktiese genrekonvensies. Die aantref van sulke konvensies in een storie dra by tot 'n bepaalde *etos*, byvoorbeeld dat Nataniël *in hierdie geval* oor 'n bepaalde wysheid beskik wat hy genoop voel om aan sy leser oor te dra. Wanneer hierdie konvensies in meerdere stories voorkom – in die bundel *Nicky & Lou* is dit selfs die norm – dui die *etos* van die onderskeie stories nie alleen op die eiesoortigheid van elke teks nie, maar kan 'n mens inderdaad sê Nataniël stel hom storie vir storie in postuur as 'n leermeester.

'n Kritiese aspek wat die bestudering van skrywerspostuur onderskei van vroeëre literêr-teoretiese beskouings waar getrag is om die essensie van die skrywer te deurgrond, is die klem in die Viala-Meizoz-tradisie dat 'n postuur *gekonstrueer* word. 'n Skrywerspostuur is nóg uitsluitlik die skepping van 'n skrywer, nóg 'n blote 'uitstraling' van die teks (byvoorbeeld Wayne C. Booth se *implisiete outeur*), nóg 'n

¹⁵ Die moontlike verwarring by hierdie onderskeid is weliswaar dat sowel postuur as *etos* beskryf word aan die hand van begrippe verleen aan die antieke retoriek. 'n Mens kan egter nie by die gebruik van hierdie terme/nosies aan 'n mate van verwarring ontsnap nie, soos reeds aangetoon.

skepping van die leser, maar word ‘binne’ en ‘buite’ die teks in ’n interaktiewe proses saamgestel deur die skrywer, die verskeie tussengangers wat aansê om dit te lees (joernaliste, letterkundiges, biograwe, en so voort) en die publiek (Meizoz, 2009). Die skrywerspostuurbegrip maak dus eksplisiet wat implisiet in die antieke retoriek se bespreking van etos is en transposeer dit na die letterkunde: dat die beeld van ’n skrywer deur ’n dinamiese proses tot stand kom en nie tot óf ’n skrywer se beeld van sigself óf die publiek se beeld van hom gereduseer kan word nie.¹⁶ ’n Skrywer se postuur is uiteindelik die somtotaal van alle rolspelers se beeldvorming van ’n skrywer deur verskeie middele.

Enersyds is die veronderstelling van ondersoek na skrywerlike beeldvorming soos dié van Viala, Meizoz en Korthals Altes dat beeldvorming geskied by en ’n invloed uitoefen op die interpretasie van *enige* prosateks. Derhalwe het die nagaan van ’n skrywer se postuur op beginsel relevansie vir die bestudering van enige teks. Andersyds beklemtoon Meizoz (2010) en Korthals Altes (2014) dat die immer intensiverende mediatisering (“mediatization” in Engels) sedert die opgang van fotografie ’n invloed uitoefen op die mate en belang van beeldvorming. Die internet, in die besonder sosiale media, het uiteraard hierdie proses eksponensieel verveelvoudig. Daar word deesdae van die meeste literêre skrywers verwag of selfs geëis om hulself in ’n groter mate aan die publiek voor te stel as voorheen. Die nagaan van skrywerlike beeldvorming as verweef met die interpretasie van ’n prosateks is dus veral gepas by skrywers van die afgelope eeu.

Natuurlik is dit so dat sommige skrywers hul meer graag en met meer sukses bedien van die geleentheid tot blootstelling en selfuitdrukking as ander. Harris (2020) verwys in hierdie verband na wat sy noem media-outeurs (“media authors” of in Frans “des écrivains médiatiques”): skrywers wat hulself in postuur stel as sigbare, multimedia- en kultureel relevante figure en dus op meer staatmaak vir hul outeurskap as slegs die literêre teks. Veral by die bestudering van sulke media-outeurs se tekste dien letterkundiges hul toe te spits op hoe hul outeurskap verder as die teks gaan (Harris, 2020:43). Nataniël sou as ’n media-outeur beskou kon word in dié opsig dat hy hom in die afgelope drie en ’n half dekades inderdaad voortdurend as ’n sigbare openbare figuur vestig. Die kritiese verskil is egter dat Harris (2020) eerder verwys na individue wat hoofsaaklik bekendstaan as *skrywers* en deur middel van ander kunsvorme en media as die teks hul skrywerskap uitbrei. Nataniël is as ’t ware die teenoorgestelde: ’n verhoogkunstenaar wat hom aanvanklik en ewenwel van ander middele bedien om sy kunstenaarskap en openbare persona uit te brei as die gepubliseerde teks.

¹⁶ Nadat Meizoz in sy vroeë hantering van die skrywerspostuurbegrip hoofsaaklik klem lê op die skrywer se beeld van sigself (*image de soi*), verbreed hy mettertyd sy fokus om ook sy beeld soos ander dit vorm, te beklemtoon (De Ruijter, 2016:15).

2.4.1 Beeldvorming op grond van modelle

Soos genoem, is 'n postuur die somtotaal van die beeldvorming van 'n skrywer, sowel deur sigself as deur ander. Belangrik hierby is die rol van voorafgaande skrywers se beeldvorming. By skrywers se keuses ten opsigte van selfvoorstelling sowel as by die leser/publiek se interpretasie hiervan (heterovoortelling) kan daar twee tipes invloed gaande wees. 'n Skrywer kan eerstens 'n konkrete, individuele skrywer as model neem. Prominente intertekstuele verwysings na ander tekste en skrywers kan 'n aanduiding hiervan wees, asook uitsprake in onderhoude en ander tekste. Tweedens, en meer belangrik vir my bestudering van Nataniël as skrywer, is dat 'n skrywer sy beeldvorming op 'n bepaalde tipe skrywer kan modelleer. Meizoz (2010) skryf dat daar met verloop van tyd bepaalde tipes outeurs geïnstitusioneel geraak het. Daar bestaan uiteindelik as 't ware 'n repertorium skrywersmodelle. Die bekende voorbeeld wat dikwels aangehaal word, is dat die Franse skrywer Jean Jacques Rousseau volgens Meizoz die postuur ingeneem het van 'n skrywer wat sy gesag daarin grond dat hy juis buite die magsentrum en literêre establishment van sy tyd staan (Meizoz, 2010). Hierdie individuele postuur het dan mettertyd ontwikkel tot 'n postuurmodel of -tipe deurdat ander skrywers hul op soortgelyke maniere voorgestel het. 'n Skrywer kan so 'n postuurmodel as 'sjabloon' vir sy eie postuur gebruik, hetsy op bewuste of onbewuste vlak. Meizoz (2010:81) noem die betrokke skrywer, die vervloekte digter (*poète maudit*), die nar, die anti-establishmentfiguur en die werkersklasskrywer as voorbeelde van sulke modelle. Kemperink (2014:278) benadruk dat dit ook kan gaan om 'n model wat van buite die literêre veld 'ingevoer' word (Kemperink, 2014:278).

Kemperink (2014:279) vra haar af hoe 'n mens agterkom watter persoon of tipe persoon as model gedien het vir die selfbeeldvorming ("self-fashioning") van 'n bepaalde outeur. Sy onderskei dan drie maniere waarop 'n skrywer deur hul tekste – sowel die kreatiewe prosateks as ander tekste soos onderhoude, poëtikale uitings, essays – te kenne kan gee watter skrywers of skrywerstipes as modelle vir hul postuur gedien het. Eerstens kan 'n outeur eksplisiet 'n verwantskap met, belangstelling in of bewondering vir 'n ander outeur verklaar (Kemperink, 2014:280). Daar sou bygevoeg kon word dat dit ook om 'n eksplisiete verwantskap met 'n reeks of skool outeurs kan gaan. In Nataniël se verhaalkuns is daar geen sulke uitsprake nie; wel in sy essays. Buite sy eie tekste om is 'n voorbeeld hiervan Nataniël se aanbeveling by Chase Rhys se bundel *Misfit: stories vannie anne kant*, soos afgedruk op die voorblad van die bundel: "Die omgewing is spesifiek, so ook die titel en die heerlike taal, maar glo my, die stories is oor ons almal en vir ons almal." (Rhys, 2022) Die leser van dié bundel sou sig byvoorbeeld kon afvra of Nataniël se beskrywing van Rhys se tekste ook sy eie verhale geld, naamlik dat dit bedoel word as stories "oor ons almal en vir ons almal".

Tweedens kan 'n model vir 'n skrywerspostuur afgelei word op grond van 'n outeur se oorneem van 'n (sub)genre, van 'n poëtika en/of van stylkenmerke van 'n ander outeur of reeks outeurs (Kemperink, 2014:281). Ek verwys veral in Hoofstukke 6 en 7 na Nataniël se gebruik van genrekonvensies wat die leser 'n verband laat lê tussen Nataniël en skrywers soos Jan Spies en C.J. Langenhoven. Derdens kan 'n outeur

in 'n teks selfs 'n bestaande (soort) outeur waarmee hul 'n verwantskap voel, uitbeeld of tot karakter maak (Kemperink, 2014:281).

Kemperink spits haar toe op hoe skrywers hul postuur op bestaande *skrywers*(tipies) modelleer, maar beklemtoon in dieselfde asem dat outeurs ook buite die literêre veld beweeg en dat hul selfvoorstelling, inkluise modelkeuse, dus vanuit ander oorde as die literêre kan kom (2014:282-283). 'n Onlangse voorbeeld hiervan in die Afrikaanse lettere is Bibi Slippers se digter-as-popster-postuur. Gegewe dat Nataniël nóg uitsluitlik nóg primêr bekendstaan as 'n (publikasie-)skrywer, is dit 'n belangrike opmerking vir my studie van sy skrywerspostuur. Ek ondersoek in Hoofstukke 4 tot 7 vier fasette van Nataniël se postuur *aangesien* en *vir sover* hierdie beelde in Nataniël se skrywerskap en spesifiek sy stories na vore kom, maar hierdie posture hou verband met Nataniël se ander hoedanighede en openbare persona as sodanig. Die kabaretpostuur is byvoorbeeld nie alleen 'n *skrywerlike* postuur nie, maar beskryf ook Nataniël se verhoogkunstenarskap, aangesien Nataniël se stories een (ofskoon die primêre) onderdeel van sy kabaretshows is. Die nar-, leermeester- en volkskrywerfasette van Nataniël se postuur kenmerk ook op verskillende maniere sy openbare persona as sodanig en nie alleen sy skrywerskap nie.

Die nagaan van (literêre) invloed by skrywerspostuur kan beskou word as 'n gevolg van die algemeen menslike proses om 'n nuwe gegewe te interpreteer in die lig van vergelykbare gegewens. 'n Soortgelyke proses as dié wat aktief is wanneer 'n mens 'n nuwe persoon ontmoet en dink, “Sy herinner my aan sus en so; hulle deel 'n soortgelyke gesigstruktuur, kleredrag, sin vir humor” geld wanneer 'n mens 'n nuwe teks en outeur teëkom: “Iets van Ingrid Winterbach se sin vir humor herinner my aan E.M. Forster; iets van S.J. Naudé laat my dink aan J.M. Coetzee.” Meizos se nosie van die repertoire postuurmodelle gaan na regte ook terug op besinning oor die literêre tradisie as sodanig. Die “literêre tradisie” is volgens Viljoen (2007:5) op sigself “'n versamelterm vir al die konvensies, vorme, literêre tegnieke en uitdrukkingswyses wat 'n skrywer erf van die verlede”. 'n Nuwe skrywer wend telkens 'n aktiewe poging aan om die verlede te beheers en aan te pas by die behoeftes van die hede (Viljoen, 2007:5). T.S. Eliot lewer met sy “Tradition and the individual talent”-essay van 1919 'n belangrike bydrae. Eliot skryf dat

tradisie verband hou met 'n historiese bewussyn wat die skrywer dwing om te skryf met 'n bewustheid van al die skrywers wat hom voorafgegaan het. Hy skryf verder dat geen digter of kunstenaar op sy eie gelees kan word nie, maar geplaas moet word teenoor sy voorgangers. (ibid.)

Harold Bloom se invloedryke bydrae tot die besinning oor die literêre tradisie is verder verhelderend. Bloom beskryf die “influence of anxiety” waaronder nuwe digters verkeer. Die digter is sodanig bewus van sy voorgangers dat hy op 'n onbewustelike vlak met die tradisie ‘afreken’ – en vir sigself ruimte daarin skep – deur middel van kreatiewe ‘waninterpretasies’ wat hy “misprisions” noem (Bloom, soos aangehaal deur England, 2013:5). Hoewel dit ontbreek aan navorsing hieroor, kan 'n verband gehipotetiseer word tussen 'n skrywer se kreatiewe waninterpretasie van vorige skrywers se *tekste* en hul *posture*. Soos Human

(2004:34) dit stel, is 'n skrywer se verhouding tot die voorganger soortgelyk aan dié tot 'n vaderfiguur: die skrywer moet die vaderfiguur 'doodmaak' ten einde vir homself 'n ruimte in die tradisie te maak.

Die relevansie van besinning oor die literêre tradisie vir ondersoek na skrywerlike postuur is ooglopend. 'n Skrywer wat bewus is van die posture van die skrywers (of nieskrywers) wat hom voorafgegaan het, kan op grond daarvan bepaalde keuses ten opsigte van sy eie beeldvorming maak. 'n Verwantskap met 'n bepaalde skrywer of skrywerstipe kan natuurlik eksplisiet te kenne gegee word of implisiet bly. Die leser kan op grond van sy eie kennis van skrywers, skrywersmodelle of selfs modelle buite die letterkunde dan hierdie eksplisiete of implisiete verwantskap insien. Daar kan ook eie verbande gelê word wat die skrywer nie bedoel het nie. Uiteindelik word 'n nuwe skrywerspostuur weer 'n deel van die kollektiewe geheue waaruit geput word by die vorming van 'n volgende postuur. Soos Eliot beklemtoon, is tradisie nie 'n statiese gegewe nie, maar wesenlik dinamies, aangesien dit bietjies-bietjies verander met die toevoeging van elke nuwe werk – en, kan bygevoeg word, elke nuwe postuur.

2.5 Beeldvorming binne en buite die literêre veld

By die verwysing hierbo na Harris (2020) se term *media-outeur* het ek genoem dat Nataniël in 'n sekere sin die teenoorgestelde is van wat Harris bedoel. Nataniël is nie soseer 'n skrywer wat hom uitgebreid bedien van media om sy skrywerskap te bevorder nie, maar 'n veelsydige openbare persona waarvan sy skrywerskap een van verskeie middele tot selfvoorstelling is. Ek het ook verwys na Viala en Meizoz se verankering van die nosie *skrywerspostuur* in Bourdieu se beskouing van die literêre veld. Die belangrike gegewe hier is nie spesifiek Bourdieu se veldteorie nie, maar dat die nosie van 'n skrywerspostuur vernaam betrekking het op individue wat *hoofsaaklik* skrywers is en wie se werksaamhede en beeldvorming dus hoofsaaklik of aanvanklik plaasvind in die literêre veld.

Soos reeds genoem, geld so 'n beskrywing nie vir Nataniël nie. Hoewel Nataniël se skrywerskap vroeër ontwikkel het as sy hoedanigheid as televisiesjef- en aanbieder, is dit nie die oorsprong van sy kunstenaarskap of loopbaan nie. Die show-vertellings is wel een van die mees prominente komponente van Nataniël se openbare persona, maar dit gaan dan veral om die vertel daarvan as deel van sy shows en nie om die publikasie daarvan as verhoogstories nie. Dit is in hierdie opsig interessant dat Nataniël verskeie van sy hoedanighede deel van sy selfkarakterisering in sy verhale maak, maar nie dié van skrywer nie.

My gebruik van die skrywerspostuur-nosie moet hiermee rekening hou. Kemperink (2014:278) spreek 'n uitdaging by ondersoek na skrywerspostuur aan wat ter sake is. Volgens haar is die keersy van die bewoording van die postuurbegrip met verwysing na spesifiek die literêre veld dat Meizoz (maar dit geld vir die begrip as sodanig) hom beperk “tot de persoon van de auteur voor zover deze deel uitmaakt van het literaire veld” (ibid.). Gevolglik bly 'n persoon se deelname in ander velde as die literêre onverreken, terwyl sulke posisies eweneens die skrywer se beeldvorming kan bepaal (Kemperink, 2014:282). Kemperink

(ibid.) noem as voorbeelde om lid te wees van 'n politieke party of religieuse gemeenskap en 'n amptenaar of pianis wees. Daar kan sprake wees van spanning vanweë posisies in verskillende velde, maar ook van integrasie (ibid.).

In ieder geval is dit nodig om geen alte streng onderskeid te handhaaf tussen die self- en heterovoorstelling van 'n individu *as skrywer* en voorstelling *in ander hoedanighede* nie. Soos ek in Hoofstuk 3 sal toon, is daar 'n beduidende mate van oorvleueling tussen Nataniël se hoedanighede. Selfs al sou Nataniël se storievertellershoedanigheid as nagenoeg sy ekwivalent van skrywerskap geneem word, bly die uitdaging dus dat sy skrywerskap bitter moeilik los te maak is van sy veelvoud ander hoedanighede. Dit vind neerslag in die stories self. In heelwat stories bestaan die plot uit een of ander episode in Nataniël se alledaagse doen en late, wat beteken verskeie van sy hoedanighede kom ter sprake. Nataniël maak as 't ware sodoende sy ander hoedanighede deel van sy skrywerspostuur. My oorsig oor Nataniël se openbare persona as sodanig in die volgende hoofstuk is daarom nodig vir die bespreking van sy verhaalkuns aan die hand van sy skrywerspostuur in Hoofstukke 4 tot 7. Waar my studie van Nataniël se verhaalkuns en skrywerspostuur dus ongewoon veel bespreking van sy werksaamheid in ander hoedanighede naas dié van skrywer behels, is dit juis die fokus op die eiesoortigheid van Nataniël se verhale wat so 'n navorsingsontwerp noodsaak.

2.6 Die onderdele van 'n skrywerspostuur

Soos genoem, is daar reeds in die antieke retoriek 'n erkenning dat die oortuigingskrag van 'n uiting nie alleen afhanklik is van die argumente waaruit dit bestaan (wat Aristoteles *logos* noem) en die emosionele appèl op die aanhoorder nie (Aristoteles se *patos*), maar ook van die aanhoorder se persepsie van die spreker, wat Aristoteles *etos* noem. Getransponeer tot die letterkunde sou 'n mens sê dat die interpretasie van 'n teks beïnvloed kan word deur dinge rondom die teks, soos die leser se beeld van die skrywer. In die Viala-Meizoz-tradisie van navorsing oor skrywerlike postuur word dié beeld van die skrywer soos volg gekonseptualiseer. Ek dui eers die verskillende maniere waarop daar onderskeid getref word tussen aspekte van dié beeld aan, waarna ek uitbrei op elke aspek.

Daar word ten eerste 'n onderskeid getref tussen *selfvoorstelling* en *heterovoorstelling*.¹⁷ Selfvoorstelling verwys na die skrywer se beeldvorming van sigself, terwyl heterovoorstelling verwys na beeldvorming van die skrywer deur ander (Ham, 2015:31). Wat selfvoorstelling betref, kan verder onderskei word tussen 'n skrywer se *diskursiewe* en *niediskursiewe* selfvoorstelling (Meizoz, 2004; Viala, 2016).¹⁸ Diskursiewe selfvoorstelling dui op 'n skrywer se beeldvorming van sigself deur middel van taal, hetsy skriftelik of verbaal. Hierteenoor verwys *niediskursiewe* selfvoorstelling na 'n skrywer se gedrag en voorkoms.

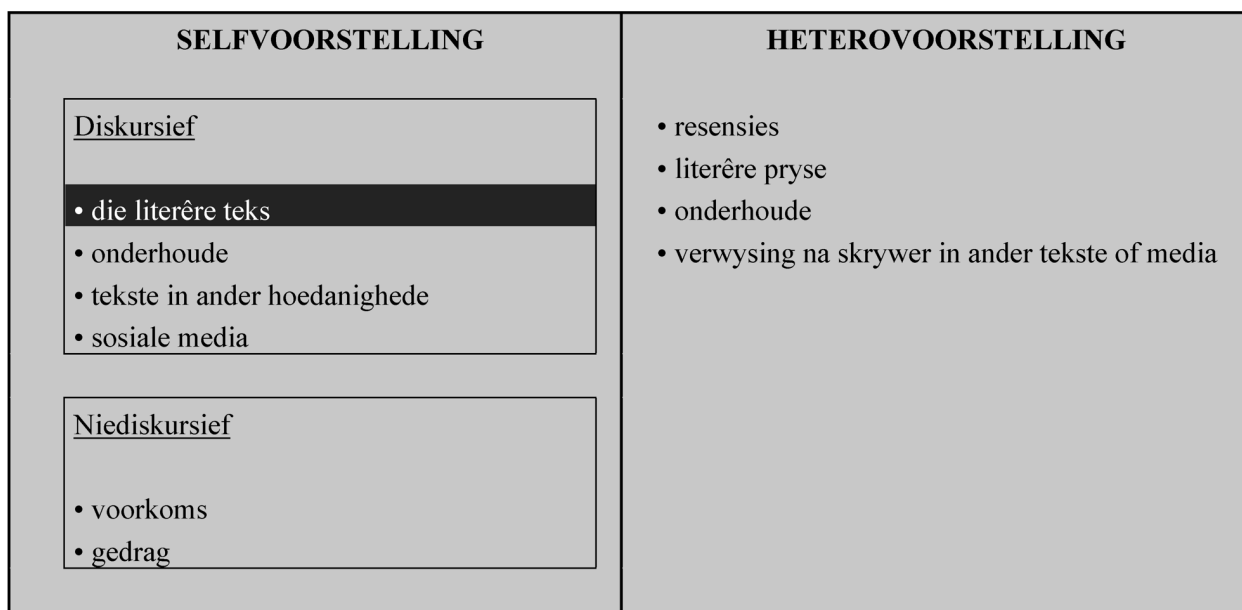
¹⁷ In Afrikaans kan die Nederlandse “auto- en heterorepresentatie” vertaal word as self- en heterovoorstelling (sien Erasmus-Alt & Viljoen, 2021 en Viljoen, 2019).

¹⁸ Ek verkies hierdie bewoording bo 'n ander bewoording van Meizoz, naamlik onderskeid tussen *teks* en *konteks* (sien Dera, 2012:464).

Diskursiewe selfvoorstelling verwys veral na die skrywer se beeldvorming deur middel van die onderhawige kreatiewe teks, maar omvat ook ander tekste soos onderhoude, tekste in ander mediums (byvoorbeeld essays) en kommunikasie deur sosiale media.¹⁹ Daar kan ook 'n onderskeid getref word ten opsigte van 'n skrywer se literêre tekste. Daar kan verwys word na 'n skrywer se *interne* selfvoorstelling (die skrywer se beeldvorming 'in' of deur middel van die literêre teks) teenoor *eksterne* selfvoorstelling (die skrywer se beeldvorming 'buite' die literêre teks om: deur ander diskursiewe middele as die literêre teks, asook deur sy voorkoms en gedrag) (Meizoz, 2007).

Die genoemde onderskeide kan dan soos volg voorgestel word:

Figuur 2-1: 'n Individue se skrywerspostuur



Uiteraard is die komponente wat genoem word, soos resensies en onderhoude, slegs eksemplaries, aangesien hierdie model aangepas sou moes word by die bestudering van 'n spesifieke skrywer. In Hoofstuk 3 en verder word hierdie model van toepassing gemaak op Nataniël.

Die aspekte wat in hierdie voorstelling verlig is, gee tekseksterne voorstelling weer, naamlik alle voorstelling buite die literêre teks om. So 'n onderskeid tussen literêre en nieliterêre tekste of uitings dui nie noodwendig op 'n kwessie van literêre waarde nie, maar op tekste wat van 'n individu 'n skrywer maak, teenoor tekste of uitings wat enersyds skrywerskap bevestig en belig (byvoorbeeld onderhoude of literêre manifeste) of andersyds nie direk met skrywerskap te make het nie en in ander hoedanighede as dié van

¹⁹ Wat laasgenoemde onderskeid betref, verwys Meizoz (2007) na *literêre* en *nieliterêre* tekste (sien ook Dera, 2012:464). So 'n onderskeid is verwarrend, aangesien die literariteit van 'n teks sodoende as 'n vertrekpunt gestel word, terwyl dit juis afhanklik kan wees van skrywerlike beeldvorming, soos Korthals Altes (2014) argumenteer. In Meizoz (2010) en verder laat vaar Meizoz gevolglik hierdie onderskeid (sien Kustermans, 2019:19).

skrywer geskryf word. Soos hierdie bewoording ook te kenne gee, is daar nie altyd 'n klinkklare onderskeid tussen sulke tekste en uitings nie. Die belangrike beginsel hierby is om te oorweeg hoe verskillende tipes tekste verskillend beeldvormend funksioneer.

'n Skrywer se postuur kan binne die literêre veld diskursief gekonstrueer word deur alle tipes tekste of uitings wat gesprek met die publiek bemiddel: naas die literêre teks ook manifeste, onderhoude, korrespondensie, memoires ensovoort (Viala, 2016). Sulke tekste word geredelik betrek in die bespreking van 'n literêre teks. Aandag daaraan by die bestudering van 'n skrywer en sy werk is dus geensins 'n nuwe bydrae van beeldvormingsonderzoek nie. Soos reeds genoem, kan beeldvorming egter ook buite die literêre veld geskied. Nataniël se kookboeke, wat nie as deel van die literêre of skrywerlike oeuvre gereken sou word nie, kan byvoorbeeld nie net tot sy beeldvorming as sjef en as openbare persona bydra nie, maar ook as skrywer. 'n Voorbeeld van 'n teks buite die literêre veld wat kan bydra tot Nataniël se skrywerspostuur, is die onderhoud wat hy vir *Sarie* gevoer het met Patricia Lewis (Nataniël, 2022a). Die aard van sy onderhoud met Lewis – byvoorbeeld die vraag aan haar oor die verband tussen kunstenaarskap en liefdadigheid – asook gewoon die feit dat hy met Lewis 'n onderhoud voer, kan naamlik die verwysings in Nataniël se verhaalkuns na sy eie liefdadigheid of sy meesal neerhalende houding teenoor hedendaagse Afrikaanse popkunstenaars in 'n ander lig plaas, moontlik met gevolge vir die interpretasie van sy tekste.

Soos genoem, kan 'n skrywer ook sy postuur op niediskursiewe wyses konstrueer. Voorkoms is uiteraard 'n belangrike aspek hiervan en omvat die alledaagse betekenis van “postuur” as 'n liggaamlike houding. Meizoz (2010:85) noem kleredrag, haarstyl en toebehore soos 'n sigaret as voorbeelde van 'n skrywer se selfvoorstelling deur middel van sy voorkoms. Verder noem Meizoz (2010:85) gewoontes en gedrag soos Rousseau se keuse om te stap, wat in kontras staan met die aristokrate se koetse, en simbolies (dus beeldvormend) is van sy grondliggende verskille en onafhanklikheid van die aristokrate van sy tyd. Erasmus-Alt en Viljoen (2021) gaan reeds in hul artikel oor Nataniël se beeldvorming aspekte van sy niediskursiewe selfvoorstelling na. Nataniël se voorkoms was nog altyd 'n prominente deel van sy kunstenaarskap. Dat Nataniël se stories hul oorsprong het in sy shows waar hy dit byna altyd in ornate kostumering vertel, versterk die belang van hierdie aspek van sy selfvoorstelling op sy skrywerskap.

Verskeie rolspelers dra naas die skrywer self by tot die konstruering van 'n skrywerspostuur. Daar is in die antieke retoriek reeds 'n bewustheid hiervan wat betref die uitings van die tyd. 'n Spreker moet hom afstem op die waardes van sy gehoor as hy die oortuigingskrag van sy uiting wil verseker. Na regte beteken dit dat die gehoor – of dan die spreker se *persepsie* van die gehoor – 'n invloed het op 'n uiting. Retorici soos Cicero het verder klem gelê op die belang van 'n spreker se *bestaande etos*: die beeld wat 'n gehoor reeds van 'n spreker het op grond van sy reputasie, optrede in die verlede of karaktereienskappe soos dit algemeen bekend is (Korthals Altes, 2014:5). By ondersoek na skrywerlike beeldvorming in die Viala-Meizoz-tradisie word hierdie bewustheid uitgebrei.

Soos by selfvoorstelling kan onderskei word tussen heterovoorstelling van 'n skrywer *binne* en *buite* die literêre veld. Wat heterovoorstelling binne die literêre veld betref, is rolspelers soos resensente, literêre pryskomitees, uitgewers, vertalers en ander skrywers uiteraard van belang. 'n Uitgewer speel reeds 'n belangrike rol deur 'n teks uit te gee of nie. Die manier waarop 'n uitgewer 'n teks uitgee, is ook van belang. Die parateks van 'n boek kan as 'n grensgeval tussen self- en heterovoorstelling beskou word, aangesien die leser meesal nie weet wie in beheer is daarvan nie. 'n Beskrywing soos dié op die agterblad van Nataniël se bundel *Dik dun thick thin* (2020) kan by uitstek 'n effek uitoefen op die lees van die stories in daardie bundel: “Skreeusnaaks, aangrypend, wys, onvoorspelbaar en – soos altyd – hoogs vermaaklik!” (*Dik*:242) Dit impliseer egter ook dat Nataniël self “skreeusnaaks” en “wys” is en funksioneer in hierdie opsig beeldvormend. Die prestige van 'n uitgewer – na regte ook 'n kwessie van beeldvorming – is ook van belang. By Nataniël se skrywerskap is die verbintenis met Human & Rousseau as 'n vooraanstaande Afrikaanse en Suid-Afrikaanse uitgewer betekenisvol.

Heterovoorstelling van 'n skrywer kan verder ook buite die literêre veld geskied, veral wanneer die skrywer besonder bekend is of in ander hoedanighede as dié van literêre skrywer werkzaam is. Soos genoem, is dit 'n belangrike oorweging by die ondersoek na Nataniël se skrywerspostuur en verhale dat Nataniël nie ten eerste as 'n skrywer bekendstaan nie. Nataniël se verskeie hoedanighede behels dat daar 'n groot mate van beeldvorming oor hom as musikant, verhoogkunstenaar, spreker, weldoener, entrepreneur, etiketkenner en veral televisiesjef en -persoonlikheid bestaan. Op beginsel kan enige beeldvorming oor Nataniël op grond van sy werkzaamheid in hierdie hoedanighede ook sy skrywerspostuur beïnvloed. In my bespreking hiervan in die volgende hoofstuk oorweeg ek egter die invloed wat sulke beeldvormende uitsprake uiteindelik het. Christi van der Westhuizen se bespreking van Nataniël in haar akademiese navorsing en boek *Sitting pretty: White Afrikaans women in postapartheid South Africa* (2017) kan byvoorbeeld veral 'n invloed op medeakademici se beeld van Nataniël hê, maar blyk nie die algemene openbare beeld van Nataniël te beïnvloed nie. Hierteenoor kan die anonieme tekste wat verkeerdelik aan Nataniël toegedig word en die afgelope twee dekades deur informele kanale aanlyn versprei word, 'n invloed uitoefen op Nataniël se postuur – nie minste nie omdat dit telkens hewige reaksie (dus selfvoorstelling) deur Nataniël uitlok (sien Hoofstuk 7).

Laasgenoemde voorbeeld demonstreer treffend die verweefdheid tussen self- en heterovoorstelling. Op grond van sy selfvoorstelling dig sommige mense anoniem geskrewe tekste toe aan Nataniël (heterovoorstelling), op grond waarvan Nataniël weer reageer met verdere selfvoorstelling. Hierdie verweefdheid is van meet af aan teenwoordig by 'n skrywerspostuur wat betref modellering op grond van voorafgaande posture. Teen die agtergrond van die literêre tradisie en veld en die geantisipeerde heterovoorstelling stel 'n skrywer sigself voor en die publiek reageer inderdaad hierop met hetero-voorstelling. Aangesien die outeur nie onverskillig is ten opsigte van die beeld wat ander van hom het nie, reageer hy weer op die heterovoorstelling met verdere selfvoorstelling, en so voort (Dera, 2012:463).

Enersyds lê die krag van die postuurbegrip juis in die erkenning van die verweefdheid van hierdie proses. In die sin dat daar heeltyd sprake is van reaksie op 'n bestaande beeld of afwagting op verdere reaksie, is die onderskeid tussen self- en heterovoorstelling kunsmatig. Daar is boonop talle situasies of genres wat by uitstek deur die wisselwerking tussen self- en heterovoorstelling gekenmerk word, byvoorbeeld onderhoude. Andersyds vind Dera (2015) dat die postuurbegrip se saamgooi van self- en heterovoorstelling onder een noemer verwarrend is. Hy stel gevolglik voor om “postuur” te beperk tot selfvoorstelling en om heterovoorstelling met die term “imago” aan te dui. Ek hou egter by die saamdink van self- en heterovoorstelling as 'n postuur.

2.7 Beeldvorming deur middel en op grond van prosatekste

Die ondersoek na skrywerlike postuur verreken dus dat allerlei gegewens bydra tot die beeldvorming van 'n skrywer. Uiteraard is die skrywer in 'n groot mate verantwoordelik vir sy eie beeldvorming, en wel deur meer as slegs die literêre teks: ook ander tekste en uitings kan beeldvormend werk, asook sy gedrag en voorkoms in die literêre en ander velde. Naas die skrywer kan verskeie ander persone en instansies ook 'n rol speel, sowel binne as buite die literêre veld. By die bestudering van skrywerspostuur kan gekies word om op een of meer van hierdie komponente van beeldvorming te fokus. Die benadering van Korthals Altes (2014) is vir my oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns tot voorbeeld, aangesien Korthals Altes allerlei gegewens in ag neem, maar uitgaan van die sentraliteit van die literêre teks in hierdie proses. Dit is immers die publikasie van so 'n teks wat in die eerste plek van 'n individu 'n *skrywer* maak. Tydens die leesproses is dit ook vernaam die teks wat die leser se interpretasie rig, ingeslote die konstruksie van 'n skrywer se postuur.

Die werking van beeldvorming deur middel of op grond van 'n prosateks is noodwendig 'n komplekse gegewe weens die vermenigvuldiging van personasies in die vorm van vertellers, fokalisators, karakters en so meer. Ham (2015:38) skryf dat elke diskursiewe element in 'n fiksie- of niefiksieteks kan bydra tot postuur. Op beginsel kan 'n outeur – op bewuste of onbewuste vlak – iets van sigself te kenne gee op elkeen van die representasievlakke in 'n prosateks. Omgekeerd kan 'n leser op beginsel gevolgtrekkings oor die outeur maak op grond van enige van hierdie vlakke. In die praktyk word die onderskeid tussen representasievlakke vanweë die immer verveelvoudigende narratologiese teorieë besonder kompleks. Aangesien die tekste van Meizoz waarin hierdie representasievlakke aan bod kom (Meizoz, 2007 en 2011) slegs in die oorspronklike Frans beskikbaar is, maak ek gebruik van Ham (2015) se interpretasie daarvan. Ook verskaf Ham (2015) 'n belangrike aanvulling tot Meizoz.

Meizoz (2011, soos bespreek deur Ham, 2015) tref 'n onderskeid tussen drie potensiële inkarnasies van die outeur: die biografiese persoon, die outeur en die verteller van 'n bepaalde teks. Hierby voeg Ham (2015:36) die karakter by as 'n vierde moontlike inkarnasie. Die biografiese persoon is die outeur as beliggaaende individu of burger. In Nataniël se geval is dit die Suid-Afrikaanse individu Nataniël le Roux, wat soos enige

ander Suid-Afrikaanse burger ná die diefstal van sy bestuurslisensie dit by binnelandse sake moet gaan vervang met die frustrasie wat daarmee gepaard gaan (die plot van die storie “Friedland”, *Nicky & Lou*). Hierteenoor staan Nataniël le Roux in skrywerlike en ander openbare hoedanighede bekend bloot as Nataniël.

In die praktyk het beeldvorming te make nie met die biografiese persoon nie, maar met die outeur. Hoewel ek in Hoofstuk 3 sal bevind dat ’n mens op grond van Nataniël se selfvoorstelling in al sy hoedanighede, ook as skrywer, die gevoel kry dat ’n mens insae kry in wie die individu Nataniël le Roux werklik is, is dit so dat ook hierdie aanname ’n gevolg is van Nataniël se beeldvorming as die openbare persona en skrywer Nataniël en nie as Nataniël le Roux nie. Dit is ook ’n belangrike onderskeid om te bewaar omdat gevolgtrekkings oor Nataniël se beeldvorming as skrywer en openbare persona andersins sou kon neerkom op psigologisering van die méns Nataniël le Roux, wat nie die oogmerk van my studie is nie.

Die mate waartoe die verteller van ’n prosateks gelykgestel word aan die outeur, is afhanklik van allerlei gegewens.²⁰ Genre speel ’n belangrike rol hierby. By ’n teks wat op die een of ander manier as outobiografie aangebied word, word verbandlegging tussen die verteller en die outeur aangemoedig. Dit is ’n belangrike gegewe by Nataniël se verhaalkuns. Die oorsprong van Nataniël se verhoogstories as monoloë in sy shows versterk reeds die waarskynlikheid dat hy in ’n mate met die verteller gelykgestel kan word. Ook die leser wat nie bewus sou wees van dié oorsprong nie, word deur die agterblad van die meeste van Nataniël se bundels hiervan bewus gemaak. In die meerderheid van sy verhoogstories, veral sedert die bundel *Kaalkop* (2004), is ’n eerstepersoonsvertellerkarakter aan die woord wat ’n mens op grond van bepaalde gegewens kan eien as Nataniël. Dit is veral die geval waar Nataniël vertel van sy werksaamheid as verhoogkunstenaar of spreker. In enkele stories word daar selfs verwys na die voorbereiding vir die betrokke show waarvoor die storie geskryf is. Die storie “Souvenir” (*Maria Maria*) is ’n voorbeeld hiervan en vang soos volg aan: “Toe ons aan die show begin werk het, was ek nog nie seker of ek kastanjette wil gebruik of nie [...]” (*Maria*:57).

In die verskeie stories waar ’n eerstepersoonsvertellerkarakter vertel van sy jeug lei ’n mens dikwels af dit is ’n min of meer gefiksionaliseerde weergawe van Nataniël self op grond van wat van die volwasse Nataniël bekend is. As ’n mens weet dat Nataniël ná skool musiek gaan studeer het op Stellenbosch, dat Nataniël ’n weersin het in deelname aan groepsaktiwiteite soos sport, kennis dra van sy eiesinnige persoonlike styl en estetika, of Blackburn (2017) se onderhoud met Nataniël gelees het waarin hy praat oor

²⁰ Ham (2015:36) noem dat die vertellersinstansie in Meizoz se gebruik ’n verwikkelde diskursiewe konstruksie is. Dit blyk min of meer die funksie van die geïmpliseerde outeur te hê. Laasgenoemde is Wayne C. Booth se naam vir die ouer narratologiese onderskeid tussen die verteller en “een onzichtbare tekstfunctie die de normen en waarden van de tekst representeert” (Ham, 2015:36). Gegewe dat dié konsep as onsoorgvuldig gesien word, en voorgestelde alternatiewe modelle nie wye gebruik geniet nie, vind Ham dit ook beter om by die verteller-onderskeid te bly (ibid.).

sy ontduiking van diensplig, gee die eerste paragraaf van die storie “Alice” (*Help, help*) byvoorbeeld te kenne dat Nataniël die verteller is:

In 1984 I was a music student trying to complete my degree at the University of Stellenbosch over a period of forty years in order to avoid joining the army. The day after I had finished school I made a vow to spend my life avoiding anything that could damage my soul, including sporting activities, open-air markets, practical shoes en very small floor tiles. (*Help*:45)

Dit is uiteindelik die uitsondering op die reël dat ’n eerstepersoonsverteller in Nataniël se verhale nie geredelik as Nataniël geëien kan word nie. Waar ’n eerstepersoonsverteller nie Nataniël blyk te wees nie, is daar boonop meesal steeds opvallende ooreenkomste tussen Nataniël en so ’n verteller. Die winkelier in die storie “Selling to a prophet” (*Maria Maria*), gepubliseer voordat Nataniël sy Kaalkop-winkel geopen het, deel byvoorbeeld die Nataniël-verteller in ander stories se klem op die estetiese en die verlustiging in ’n aantreklike manlike karakter se voorkoms. Die storie “Wax” (*Tuesday*) speel oënskynlik af in ’n distopiese toekoms, maar die verteller se worsteling met sy eie voorkoms herinner aan dié van die Nataniël-verteller in verskeie verhale (sien Hoofstuk 5).

’n Leser kan ook gevolgtrekkings oor ’n skrywer maak op grond van die karakters in ’n skrywer se prosatekste (Ham, 2015:38). Hoewel daar op beginsel ’n verband tussen enige karakter en die skrywer gelê kan word, kan sekere karakters meer geredelik beeldvormend funksioneer. Twee aspekte van hierdie dinamiek is by Nataniël se verhaalkuns van belang. Opvallende ooreenkomste tussen ’n karakter en die skrywer kan die vermoede wek dat ’n skrywer so ’n karakter as iets van ’n spreekbuis of alter ego inspan. Ham (2015:38) het dit oor karakters wat ’n spreekbuis van die outeur sou kon wees of as sodanig blyk te funksioneer: “personages die kunstenaar (schrijver) zijn, die dezelfde naam als de auteur dragen of met de auteur beweren samen te vallen of die autobiografische kenmerken delen met de auteur.” Die slotstorie van Nataniël se mees resente bundel, *Help, help*, bevat so ’n karakter. “Help, help” is die enigste storie in die bundel wat nie vertel word deur ’n Nataniël-vertellerkarakter nie, maar in die derde persoon. Die protagonis en fokalisator, Tellman, is op besoek in Frankryk. Wanneer ’n mede-Suid-Afrikaner hom aanraai om die stad Nantes te besoek, word vertel dat Tellman nie onbekend met Nantes is nie, aangesien hy saam met sy ouma na ’n televisieprogram gekyk het: “twee broers, een uit Suid-Afrika, het saam gekook en stories vertel in Nantes” (*Help*:220). Dit is duidelik ’n verwysing na Nataniël se kykNET-kookprogramme *Die edik van Nantes* en *Nataniël. Erik. Wolf*. wat hy inderdaad aanbied saam met sy broer, Erik le Roux. Tellman se ouma het boonop graag opgemerk dat een van die broers in die program se borsspelde vir haar besonder mooi was (ibid.), ’n gegewe wat enige aanhanger van Nataniël met hom in verband kan bring en wat hy byvoorbeeld in die aanvang van die storie “Die speld” (*150 stories*) pertinent noem: “Ek is mal oor borsspelde.” (*150*:511)

Die eiening van hierdie karakter as Nataniël kan beeldvormend funksioneer deurdat Tellman se herinnering aan die beelde wat in dié programme gewys is van Nantes, hom aanspoor om inderdaad na Nantes te gaan en spesifiek besoek af te lê aan die Muséum d’Histoire naturelle de Nantes wat hy op die program gesien

het. Hierdie keuse het dan 'n reeks magies-realistiese gebeure tot gevolg vir Tellman. Al is dit uiteindelik oop vir interpretasie of Tellman se besoek aan die museum 'n goeie besluit was, word daar in hierdie storie geïmpliseer dat Nataniël en sy broer deur hul program 'n invloed kan uitoefen op die kykers daarvan.

'n Tweede dinamiek wat kan aandui dat 'n skrywer iets van sigself te kenne gee deur 'n karakter – of wat aanleiding kan gee dat 'n leser 'n verband lê tussen 'n karakter en die skrywer – is dat 'n bepaalde tipe karakter telkens terugkeer in verskillende tekste. In die bespreking van Nataniël se narrepostuur (Hoofstuk 5) wys ek byvoorbeeld op die groot aantal narrige karakters in Nataniël se verhaalkuns en dat hierdie karakters uiteindelik tot 'n aspek van Nataniël se beeldvorming gereken kan word.

Die verband tussen hierdie representasievlakke en Nataniël se skrywerspostuur word algaande in die verhaalbesprekings in Hoofstukke 4 tot 7 nagegaan. Weereens is dit belangrik om te noem dat verrekening van ooreenkomste tussen 'n outeur en die verteller(s) of karakters in sy stories nie 'n bydrae van beeldvormingsondersoek is nie. By die nagaan van 'n outeur se teksinterne poëtika sal daar byvoorbeeld gereedelik op sodanige ooreenkomste gesteun word. Die ondersoek na skrywerspostuur brei hoogstens uit op hierdie aspek van literêre interpretasie, veral deur 'n woordeskat vir sodanige ondersoek te ontwikkel en dit in verband te bring met ander aspekte van skrywerlike beeldvorming.

2.8 Samevatting van hoofstuk

In hierdie hoofstuk is die teoretiese uitgangspunte en woordeskat voorberei wat ontplooi sal word by die oeuvestudie van Nataniël se verhaalkuns in Hoofstukke 4 tot 7.

Die beskouing van 'n skrywer se beeldvorming wat in hierdie hoofstuk verwoord is, kan soos volg opgesom word. Ek gaan daarvan uit dat die interpretasie van 'n prosateks hoofsaaklik bepaal word deur die eiesoortigheid van daardie teks, maar ook beïnvloed kan word deur die beeldvorming deur en rondom die skrywer – die skrywer se *postuur*. Sowel die aard as die komponente van hierdie postuur kan beskryf word. Wat die komponente van 'n postuur betref, is dit belangrik dat 'n postuur die gevolg is van die wisselwerking tussen enersyds die skrywer se beeldvorming van sigself en andersyds ander rolspelers se beeldvorming van die skrywer – waarna onderskeidelik verwys word as self- en heterovoortelling. 'n Skrywer se selfvoortelling word veral beïnvloed deur die prosateks self. Terwyl die interpretasie van 'n prosateks 'n invloed uitoefen op die skrywer se postuur, maak 'n leser naamlik omgekeerd ook gevolgtrekkings oor die skrywer op grond van die interpretasie van 'n teks. Verder kan 'n skrywer sigself op verskeie maniere voorstel, sowel op diskursiewe (skriftelike en verbale) as niediskursiewe maniere (deur middel van gedrag en voorkoms). Ten opsigte van die prosateks kan daar na laasgenoemde vorme van beeldvorming verwys word as *eksterne* beeldvorming, teenoor *interne* beeldvorming deur middel van die teks self.

'n Postuur word egter nie alleen deur 'n skrywer daargestel nie, maar ook deur ander rolspelers en prosesse. In die literêre veld self kan sulke rolspelers uitgewers, resensente en so meer insluit, asook prosesse soos bloemlesing of die toekenning van literêre pryse. Individue en prosesse buite die literêre veld kan ook tot 'n skrywer se postuur bydra, veral in die geval van bekende skrywers of skrywers wat in ander hoedanighede naas dié van (literêre) skrywer werksaam is. In al hierdie prosesse is daar 'n wederkerige proses aan die gang. 'n Skrywer kan besluite oor beeldvorming neem op grond van sy persepsie van hoe sy lesers of die breë publiek daarop sou reageer, terwyl 'n leser of die publiek 'n persepsie het van hoe die skrywer sigself wil voorstel. In hierdie wederkerige proses kan beeldvorming op bewuste of onbewuste vlak geskied.

Die aard van 'n skrywer se postuur kan onder meer nagegaan word met verwysing na bepaalde modelle en deur dit te beskryf met begrippe uit die retoriek. Daar word 'n onderskeid getref tussen die etos van 'n skrywer soos hy in 'n enkele prosateks homself kenbaar maak en hoe hy die leser waargeneem word. Die etos wat in die skrywer se verskeie prosatekste na vore kom, konstrueer uiteindelik sy algehele beeld as skrywer: sy postuur. Wat modelle betref, kan 'n skrywer sy beeldvorming modelleer op dié van vorige skrywers of op kollektiewe modelle wat met die loop van tyd deel geword het van die repertorium skrywersposture. Sodanige modellering is weereens deel van 'n wederkerige proses: 'n leser se beeldvorming van 'n skrywer kan eweneens geskied aan die hand van individuele of kollektiewe modelle.

Soos telkens genoem, volg die ondersoek na skrywerlike beeldvorming 'n interdisiplinêre benadering en gee dit nie voor om 'n nuwe teorie, model of benadering te wees nie – dit is eerder 'n poging om aandag te skenk aan bestaande prosesse en 'n woordeskat te ontwikkel by die bespreking daarvan. Navorsers soos Viala (2016), Meizoz (2009) en Korthals Altes (2014) beklemtoon dat dit nie 'n model behels wat op alle skrywers en hul tekste van toepassing sal wees nie, maar dat elke skrywer en prosateks sal verg dat bestaande modelle aangepas word. Gegewe die verweefdheid van Nataniël se skrywerlike met sy ander hoedanighede bied ek daarom in die volgende hoofstuk 'n oorsig van Nataniël se beeldvorming as openbare persona wat in verskeie hoedanighede werksaam is. Dié oorsig maak na regte deel uit van die teoretiese onderbou van my verhandeling, aangesien dit die bespreking van Nataniël se verhale aan die hand van sy skrywerspostuur in Hoofstukke 4 tot 7 sal rig.

HOOFSTUK 3: NATANIËL AS OPENBARE PERSONA

3.1 Inleiding

Soos reeds gemeld, is die oogmerk en vername doelstelling van hierdie verhandeling ’n oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns. Die basiese narratologiese kenmerke van hierdie tekste, asook die resepsie van Nataniël se verhoogstoriebundels, suggereer egter dat so ’n oevrestudie die verbondenheid van hierdie tekste met Nataniël as openbare persona moet verreken. In Hoofstuk 2 het ek daarna verwys dat nie alleen dít wat bekend is van die skrywer van ’n prosateks *as skrywer* die interpretasie van sulke tekste kan beïnvloed nie, maar op beginsel enigiets wat bekend is van dié persoon *as openbare figuur*.

In hierdie hoofstuk sal ek gevolglik voorbrand maak vir die bespreking in Hoofstukke 4 tot 7 van Nataniël se verhaalkuns aan die hand van vier fasette van sy skrywerspostuur. Nataniël is nie alleen die skrywer van verhaalkuns nie. Hy is eerstens ook die skrywer van ’n memoir, rubrieke vir die tydskrif *Sarie*, enkele “verse”, en “stage scripts” vir ander kunstenaars. Tweedens is hy nie alleen ’n skrywer nie, maar ook ’n kunstenaar: Nataniël is ’n veelsydige musikant en verhoogkunstenaar en by geleentheid ’n akteur. Derdens is Nataniël ook meer as ’n kunstenaar – hy is onder meer ’n entrepreneur, sjef, televisieaanbieder en -vervaardiger en etiketkenner. Herald Live (2014) skryf tereg Nataniël het sy “finger in many pies”. Nataniël se skrywerskap is ten diepste verweef met hierdie ander hoedanighede. Die verhoogstories wat die grootste deel van sy verhaalkuns beslaan, word geskryf vir sy shows waarin hy die vertel van dié stories afwissel met die sing van selfgeskrewe of bestaande liedjies. Die meerderheid van hierdie stories is ook deels outobiografies en Nataniël vertel in talle stories van sy werksaamheid – en die openbare persepsie van hom – in verskeie hoedanighede. Dit korrespondeer daarmee dat ’n mens volgens talle resensente van Nataniël se storiebundels nie in die praktyk hierdie tekste los van hom, en spesifiek die Nataniël-verhoogpersona, (kan) lees nie.

Uiteindelik is die beeld van Nataniël as ’n skrywer, wat ek na aanleiding van die navorsers Viala en Meizoz sy skrywerspostuur noem, onlosmaaklik van die beeld van Nataniël as musikant, verhoogkunstenaar, sjef, entrepreneur, en so voort. Dit wil sê dat die beeld wat Nataniël deur middel van sy ander hoedanighede daarstel en wat op grond van dié hoedanighede oor hom gevorm word – met ander woorde, self- en heterovoorstelling (soos in die vorige hoofstuk gedefinieer) – deel gemaak word van Nataniël se skrywerspostuur en dit beïnvloed. Andersom kan die beeld van Nataniël as skrywer natuurlik ook die beeld van hom in ander hoedanighede beïnvloed.

Terwyl hierdie verhandeling ’n letterkundestudie is, spesifiek van Nataniël se verhaalkuns, is dit dus nodig om ’n oorsig te bied van die beeld van Nataniël wat in sy verskeie hoedanighede na vore tree. Ek benut hiervoor die teoretiese invalshoek wat in Hoofstuk 2 voorberei is. Die ontwerp van my studie behels dat ek

nie ten eerste op Nataniël se biografie – soos dit veral in sy skrywerskap, maar ook byvoorbeeld in sy televisieprogramme tot uiting kom – ingaan nie, maar enersyds op die manier waarop Nataniël dit beeldvormend inspan en andersyds hoe dié beeld bevestig, ontken en gewysig word deur sy publiek. Ook gee hierdie hoofstuk nie voor om ’n omvattende bestekopname van enige van Nataniël se hoedanighede of werksaamhede te wees nie. So ’n oorsig sou op sigself ’n groot onderneming wees. Die klem in hierdie hoofstuk val dus nie op Nataniël se onderskeie hoedanighede of werksaamhede as sodanig nie, maar op die manier waarop Nataniël se openbare persona of skrywerspostuur daardeur vorm gegee, bevestig en gewysig word.

Die blote hoeveelheid biografiese gegewens wat Nataniël in sy stories, rubriekafleverings en in ander hoedanighede betrek, kan lei tot die onwenslike situasie dat interpretasie van sy kunstenaarskap klink soos psigoanalitiese gevolgtrekkings oor die *mens* Nataniël le Roux. Meizoz (2010) se opmerking dat daar ’n teoretiese onderskeid ontstaan sodra ’n skrywer iets publiseer – veral wanneer ’n tipe skrywersnaam gebruik word – is in hierdie opsig waardevol. Dit geld ook openbare figure in die algemeen. Dít wat die gemiddelde (Suid-)Afrikaner van Nataniël weet, verskil byvoorbeeld van dít wat die individu Nataniël le Roux se gesin van hom weet. Die afkorting van die naam Nataniël le Roux tot bloot Nataniël suggereer reeds hierdie onderskeid. Al sou daar ook hoeveel ooreenstemming wees tussen die openbare persona Nataniël en die mens Nataniël le Roux, bly die veronderstelling staan dat daar ’n verskil is tussen die beeld wat mens van dié openbare persona kan formuleer en die beeld wat ’n persoonlike vriend of familielid van Nataniël le Roux kan hê.

Ek tref gevolglik onderskeid tussen die Suid-Afrikaanse burger en beliggaamde individu Nataniël le Roux en die openbare persona Nataniël. Waar ek voortaan verwys na Nataniël bedoel ek hierdie persona: Nataniël *soos wat en in die mate waartoe* hy kenbaar is vir ’n Suid-Afrikaner wat hom nie persoonlik ken nie, maar Afrikaans of Engels magtig is en op beginsel toegang het tot dít wat in die openbare domein rugbaar is van Nataniël of vrygestel is deur hom. Die term “persona” is gepas gesien die etimologiese verband met die masker van akteurs op ’n verhoog wat weliswaar sowel ónthullend as vérhullend kan wees, maar nietemin behels dat daar ’n bepaalde skeiding tussen die kunstenaar en sy gehoor bestaan wat as ’t ware hul interaksie bemiddel. Dit is waar, selfs al lê Nataniël byvoorbeeld in die jeugmemoir *Kyk na my* (2019) direk verbande tussen sy wedervaringe en gewaarwordinge as kind en sy kunstenaarskap en verhouding met sy publiek as volwassene.

Die literêr-teoretiese benadering van ’n letterkundestudie bepaal uiteraard watter gegewens naas die onderhawige tekste verreken word by die omgang met dié tekste. Hoewel hierdie hoofstuk nie voorgee om ’n bestekopname van Nataniël se werksaamheid in al sy hoedanighede of van al die self- en hetero-voorstelling van Nataniël as openbare figuur te wees nie, is dit wel in ’n sekere lig ongewoon uitgebreid vir ’n letterkundestudie. Soos in die inleidende hoofstuk gemotiveer, is dit egter die paradoksale aard van my studie dat wat as ’n verkennende stiplees van Nataniël se verhaalkuns onderneem is, juis deur dié tekste in

die rigting van die Nataniël-persona gestuur is. In hierdie opsig is hierdie hoofstuk deel van die teoretiese onderbou van my studie.

Dié teoretiese onderbou bepaal verder die keuse van bronne wat ek benut vir die volgende oorsig van Nataniël se persona. Daar word in hierdie hoofstuk, soos ook in die ander hoofstukke van hierdie verhandeling, gesteun op allerlei bronne wat terug te vind is in die openbare domein, wat sowel self- as heterovoorstelling van Nataniël betref – byvoorbeeld boeke, koerant-, tydskrif- en joernaalartikels en -resensies, opnames, webwerwe en video's. Gebruiklike verbale opmerkings oor Nataniël soos “Ek is mal oor Nataniël!”, “Hy’t mos altyd die beste sêgoed” en “Daai uitrustings van hom!” is na regte egter ook deel van die heterovoorstelling van Nataniël. Gewoon die entoesiastiese reaksie van my familie, vriende en vreemdelinge op die onderwerp van my studie – iets wat sekerlik nie elke MA-letterkundekandidaat ervaar nie – dui ook op die aard van die openbare beeld wat daar van Nataniël heers. Ek hou sulke reaksies in die agterkop by die volgende bespreking. Die gewildheid van Nataniël se verhoogstories behels immers dat dit nie hoofsaaklik akademiese of ‘literêre lesers’ is wat Nataniël se leserskorps en gehoor uitmaak nie, maar juis die gemiddelde wit Suid-Afrikaner en veral Afrikaanssprekende.²¹

’n Onderskeid tussen betroubare en onbetroubare of professionele en amateurtekste is verder van minder belang by die rekonstruksie van die heterovoorstelling van ’n persoon, aangesien enige beeldvormende uiting oor Nataniël op beginsel relevant kan wees vir my studie. ’n Opmerking in ’n akademiese teks sou dus ewe belangrik kon wees as informele gebruikerskommentaar op webblaaie met betrekking tot Nataniël. Uiteraard funksioneer sulke uitings wel verskillend. ’n Individuele gebruikerskommentaar *weerspieël* veral die beeld van Nataniël as openbare figuur of in ’n bepaalde hoedanigheid, terwyl Christi van der Westhuizen (2013; 2017) byvoorbeeld haar opmerkings oor Nataniël akademies verantwoord en hierdie opmerkings ook *beeldvormend* funksioneer deurdat ander dit lees en op grond van Van der Westhuizen se argumentasie, maar ook gesag, hul beeld van Nataniël daarvolgens aanpas, al dan nie.

Soos reeds genoem, het die geldigheid van ondersoek na Nataniël en sy kuns, asook die teoretiese onderbou van my studie, sedert die aanvang van my navorsing geblyk uit die verskyning van Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se artikel “‘Kyk na my’: die beeldvorming van Nataniël”. Erasmus-Alt en Viljoen bied ’n verwickelde interpretasie van Nataniël se kunstenaarskap en persona wat hul spesifiek in verband bring met Nataniël se musiekvideo “Gold”. Hul navorsing is uiteraard verrykend vir my studie. Gegewe die ooreenstemming tussen my studie en dié van Erasmus-Alt en Viljoen (2021) is dit nodig dat ek duidelik maak waar ek op hul insigte steun (insluitend hul opsporing van bronne oor Nataniël) asook waar ek van hul verskil. Waar ek nie uitdruklik te kenne gee dat ek van Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se artikel gebruik maak nie, is die navorsing in hierdie en die volgende hoofstukke dus my eie.

²¹ Die demografie van Nataniël se publiek kom in afdeling 3.10.2 ter sprake.

Die onderskeid tussen my bespreking van Nataniël se persona in hierdie hoofstuk en van sy verhaalkuns en skrywerlike postuur in die volgende hoofstukke is kunsmatig (in die positiewe sin van die woord) in dié opsig dat dit juis my postkritiese benadering tot die stories is wat my telkens tot studie van die persona aangespoor het. My beskrywing in hierdie hoofstuk van Nataniël se openbare persona is dus ewenwel *belig deur as afgestem op* my analise van die stories en skrywerspostuur in die volgende hoofstukke.

Omdat Nataniël in sommige van sy verhoogstories oor sy doen en late in spesifieke hoedanighede vertel en daardeur die leser se beeld van hom in dié hoedanighede aktiveer, word die bespreking in hierdie hoofstuk eerstens gestruktureer rondom Nataniël se afsonderlike hoedanighede – ook al is hierdie hoedanighede allermens maklik van mekaar te onderskei. Juis omdat Nataniël se verskeie werksaamhede so verweefd is, wys ek tweedens in afdeling 3.10 op die ‘gemene delers’ van dié werksaamhede en formuleer so gevolgtrekkings oor Nataniël se etos as openbare persona. In hierdie besprekings kom sowel Nataniël se selfvoorstelling as heterovoortelling van Nataniël deur andere aan bod, sonder om struktureel ’n onderskeid daartussen te tref.

3.2 Nataniël as musikant en verhoogkunstenaar

Aangesien Nataniël se werksaamheid as musikant en as verhoogkunstenaar verweefd is, bespreek ek hierdie twee hoedanighede in dieselfde asem. ’n Belangrike gegewe van Nataniël se kunstenaarskap en openbare persona wat in verskeie verhoogstories (byvoorbeeld “Bekruip”, *Nicky & Lou*) asook die memoir *Kyk na my* figureer, is dat hy as skoolkind uitblink in klavierspel en ná matriek met ’n onderwysbeurs aan die Universiteit van Stellenbosch gaan studeer as konsertpianis en orrelis. Hoewel sy ouers die musiek van ou *crooners* soos Frank Sinatra en Mario Lanza geniet het, was klassieke musiek Nataniël se eerste liefde en het hy eers later pop- en jazzmusiek leer waardeur (Magouliniti-McGregor, 2014).

Nataniël staak egter sy studie in sy derde jaar (*Kyk*:71). Sy verklaring hiervoor dat “spending every living moment practising was not for me” (Magouliniti-McGregor, 2014) korrespondeer hoegenaamd nie met die werksetiek wat juis Nataniël se uiteindelijke loopbaan kenmerk nie. Nataniël se oënskynlik spottende toevoeging in dieselfde onderhoud met Magouliniti-McGregor (2014) dat “classical musicians have to wear the most boring clothes” (ibid.) maak meer sin in die lig van sy uitspattige verhoogpersona en die belang van voorkoms hierin. Potgieter (1999:15) skryf soos volg oor Nataniël se persona in dié tyd: “As student op Stellenbosch gedurende die middel tagtigerjare het Nataniël reeds die monde laat oophang. Met sy lang dun vlegseltjie en swart tights was hy ’n toonaangewende figuur wat ’n vermenging van die fantastiese en die werklikheid versinnebeeld het.” Hierdeur word gesuggereer dat beeldvorming en die aanneem van ’n bepaalde persona reeds as student vir Nataniël van belang was.

Nataniël se musiekstudie, hoewel onvoltooid, hou verband met die belang wat musiek uiteindelik in sy loopbaan sou inneem. Dit is egter nie sy begaafdheid as instrumentalis nie, maar sy sangvermoë wat

belangrik sou blyk. Tydens sy studie kom Nataniël ook tot die meer kritiese besef dat hy mense kan laat lag. Die ontdekking van hierdie begaafdheid word soos volg beskryf in 'n onderhoud met Nataniël deur Salzwedel (2012):

Nataniël het nooit aan homself gedink as snaaks nie, tot hy eendag as Matie-musiekstudent 'n paar klassieke stukke voor 'n gehoor moes speel. Tussen twee Chopin-stukke moes hy iets sê, 'en toe wil die mense nie ophou lag nie'. Hy lyk half verbaas. Hy het ook nie geweet hy kan sing nie, tot hy in die plek van 'n ander student in 'n vertoning moes sing. (Salzwedel, 2012)

Dat hy toevallig sy sang- en humoristiese vermoëns moes ontdek, is ironies gegewe die prominensie daarvan in Nataniël se uiteindelijke loopbaan en openbare persona. Veral Nataniël se sang- en ander musikale vermoëns word ná sy onderbroke studie benut wanneer hy aansluit by die Kaaplandse Raad vir die Uitvoerende Kunste (KRUIK; in Engels CAPAB, die Cape Performing Arts Bond) (Kyk:71). In hierdie tyd maak Nataniël deel uit van die goue era van (Suid-)Afrikaanse kabaret. Hy toonset liedteks en tree op as musikant in die toonaangewende kabarettis en kabaretkenner Hennie Aucamp se *Slegs vir almal* (1985), *Blomtyd is bloeityd* (1987) en *Oudisie!* (1991), laasgenoemde twee as lid van KRUIK. Ook speel hy in die hoogs omstrede *Piekniek by Dingaen* van 1988 (Nataniël, 2022b), onder meer geskryf deur Koos Kombuis (André Letoit) en Johannes Kerkorrel (Ralph Rabie). Die beeld van 'n teenkulturele, uitdagende figuur wat volgens Potgieter (1999:15) reeds die studente-Nataniël gekenmerk het, is by uitstek geskik vir hierdie ensemble-kabarette. Die kortstondige hoogbloeit van die kabaret in Afrikaans in die 1980's het saamgeval met 'n klem op betrokke kuns en teater, spesifiek ten opsigte van die sosiopolitiese krisis in Suid-Afrika in dié tyd. Vir sover hy saam met Koos Kombuis en Johannes Kerkorrel gespeel het in *Piekniek by Dingaen* was Nataniël na regte ook rakelings teenwoordig by die aanvang van wat die belangrike Voëlvrybeweging sou word. Nataniël se hoedanigheid as ensemble-kabarettis verleen dus in die vroegste fase van sy loopbaan aan hom 'n etos van betrokkenheid. Hierdie etos kom meer uitgebreid in Hoofstuk 4 ter sprake in die bespreking van Nataniël se kabarettis-postuur.

Parallel met sy tyd as ensemblekabarettis loop Nataniël se ontluikende bane as solomusikant en -kunstenaar.²² Reeds tydens sy studie op Stellenbosch het hy op die verhoog van die H.B. Thomteater “begin eksperimenteer met liedjies en kort stories” (Kyk:124) in “oorspronklike konkoksies” wat vinnig raakgesien is (Kyk:71). Te midde van sy gewildheid as ensemblekabarettis in die jare ná sy studie het Nataniël bewus gebly van die drang waaraan hy as student reeds uiting gegee het om alléén te sing, “in die middel van die verhoog, geklee in gewade uit verre verbeeldings, arms wydgestrek soos 'n keiser” (Kyk:71). Hy vertel soos volg van die ontwikkeling van sy loopbaan as solosanger:

Ek het foto's, kassette, geskenke en lêers met my lewensverhaal afgelewer by elke koerant, tydskrif, platemaatskappy, ateljee, radiostasie, televisiekantoor, nagklub, jazzklub, teater en impresario. Obskuur, het hulle gesê. Die beeld is nie reg nie. Die klank is eksperimenteel. Die stem is totaal

²² Nataniël tree ook op as begeleier van Danielle Pascal, aldus die storie “Trane”, *Help, help*.

onluisterbaar. Wat gaan aan met die lirieke? Ek was verslae en terselfdertyd vegtend, [...] daar was geen tweede plan. Uiteindelik was dit weer die streeksrade wat 'n kans gewaag het. Vinnig het die vertonings begin uitverkoop, landwyd toere is aangebied, weer en weer. Tydskrifte het begin skryf, die eerste voorblaaie het verskyn (daar was klagtes!), televisieprogramme kon nie genoeg kry nie (daar was nog meer klagtes!), die tonge het geklap, my trane het verdwyn en geld het verskyn.

En geleidelik, ná tien jaar op die verhoog, het ek ophou wonder hoe lank dit sou aanhou, die foon en die faks het gekoer, twee, drie, selfs vier nuwe produksies per jaar is aangebied, al hoe minder deur myself, ek kon net my fooi noem, ek was die liefing van die kaartjieskantoor. Die platteland het sy vrees gesmoor en begin bel, dorpie na dorpie het gesmeek vir 'n beurt. Ek het begin ry, deur vlaktes, oor heuwels, op my eie of met 'n begeleier of met 'n orkes. (*Kyk:71-72*)

Hierdie gedeelte wat oënskynlik 'n verslag van Nataniël se ontluikende loopbaan as solosanger is, beskryf egter ook sy ontluikende loopbaan as solokabarettis oftewel soloverhoogkunstenaar. Die “vertonings” en “produksies” waarna Nataniël hier verwys, is dié wat naas die sang van meesal selfgeskrewe liedjies bestaan uit die voordra van narratiewe monoloë – dié waarna ek verwys as Nataniël se shows, ter onderskeid van sy vertonings wat 'n ander struktuur volg en sy praatjies as etiketkenner en (motivering)spreker. Uiteindelik is dit veel eerder om hierdie monoloë wat Nataniël bekend geword het as om sy sang. Roux (2014) stel dit soos volg: “Nataniël is allereers 'n komediant – wat die vertel van stories betref. Aanhangers stroom na sy konserte om te lag, nie om hom te hoor sing nie.” Dit is iets waarvan Nataniël bewus blyk te wees. In korrespondensie met Van der Bijl (2018:187) noem Nataniël dat hy eers die liedjies vir sy shows skryf (liriek en musiek) en dan die gewilde stories byvoeg as “binding script between songs” omdat hy weet die gehoor koop kaartjies om dié stories te hoor en nie ten eerste vir die musiek nie. Nataniël benader met ander woorde die shows waarom hy bekend geword het ten eerste as musiekvertonings, terwyl hy weet dit is allermens hoe die meeste van sy gehoorlede daaraan dink.

Hierdie teenstrydigheid kenmerk nie alleen Nataniël se shows nie maar ook sy algehele voorstelling as openbare persona. Vir sover sy shows reeds meer as drie dekades besonder gewild is en hy daarin optree as sanger van sy eie liedjies, is Nataniël na regte een van die mees kommersieel suksesvolle Suid-Afrikaanse sangers. Ook is hy 'n produktiewe platekunstenaar. Sommige van die liedjies wat Nataniël vir sy shows skryf, word uiteindelik in die ateljee opgeneem en op CD's vrygestel.²³ Agt nommers is reeds as enkelsnitte vrygestel, vanaf “Maybe time” (1987) – waarmee Nataniël volgens hom sy loopbaan as solokunstenaar afskop – tot “100 years” (2019) (Nataniël, 2022b). Verder lys Nataniël se webwerf 18 musiekvideo's, vanaf “Weird people” tot “100 years” (ibid.).

Die besonder gewilde opvoerings en albums saam met Mimi Coertse getuig van Nataniël se tegniese begaafdheid as sanger en Erasmus-Alt en Viljoen (2021:70) wys spesifiek op sy veelsydigheid as sanger.

²³ Op grond van die DVD-opnames van vier van Nataniël se shows weet 'n mens dat sommige liedjies vrygestel word op albums. Aangesien daar nie openbare rekord is van al die liedjies wat Nataniël in sy shows opvoer nie, is dit egter onduidelik welke snitte almal vir die shows geskryf word en welke vir sy albums. Nataniël se webwerf lys in ieder geval 19 (Nataniël, 2022c) of 17 (Nataniël, 2022b) albums, waarvan *Act One* (2008) 'n heruitgawe van vier van Nataniël se vorige albums is.

Nataniël is ook gewoon 'n veelsydige *musikant*. Hennie Aucamp skryf in 1991 reeds (opgeneem in Aucamp, 2013:212) dat Nataniël se musikaliteit van 'n hoë orde is en wonder “of Nataniël se flambojantheid die publiek nie soms vir sy talent verblind nie” (in Aucamp, 2013:212). Die operasangeres Marita Knobel sou by geleentheid aan Aucamp gesê het Nataniël sou 'n belangrike operakomponis kon word “as hy net wou uitwyk Europa toe” (in Aucamp, 2013:212-213). Self is Nataniël egter beskeie oor sy vaardigheid as komponis. Hy skryf op sy Small Coronation-webwerf dat: “I am not a serious composer, I am a songwriter” (Nataniël, 2022d). Nietemin toonset Nataniël soos reeds genoem Aucamp se lirieke vir die ensemblekabarette van Aucamp waarin Nataniël ook optree. Hy komponeer ook onder meer die musiek vir TRUK Drama se opvoering van *As you like it* (soos vertel aan Green, 1989:1) en vir sy televisie-programme *Toegang* (2021) en *Terwyl ek wag* (2022). 'n Onlangse ontwikkeling in Nataniël se loopbaan is boonop die komponering van 'n volledige mis, *Mass for the good princes* (2023). Dit is 'n grootse werk en dit het volgens Nataniël 40 jaar geneem om sy klassieke opleiding, jare se verhoogervaring en liefde vir liturgiese musiek bymekaar te bring (Steyn-Bezuidenhout, 2023). Nataniël benut by uitsondering steeds sy opleiding as pianis, byvoorbeeld in *Toegang*. Sy vaardigheid as orrelis word ook selde ten toon gestel. Dit is wel betekenisvol dat Nataniël se orrelspel in 'n kerk in Frankryk dan een van die enkele video's op Nataniël se amptelike YouTube-kanaal is (Nataniël, 2019b).

Hoewel Nataniël dus 'n veelsydige musikant met tegniese sangvermoë is, is hy nie soseer bekend of gewild as sanger of musikant nie. Vertonings waarin hy slegs as musikant optree en nie ook stories vertel nie, is die skaarse uitsondering op die reël. Dit sou verband kon hou met Nataniël se polariserende sangstem. Die verwysing in die hierbo aangehaalde gedeelte uit *Kyk na my* na klagtes oor Nataniël se “onluisterbare” (*Kyk*:71) stem, weerspieël iets hiervan, hoewel so 'n opmerking uiteraard Nataniël se interpretasie van heterovoorstelling oor hom is. In ieder geval is dit duidelik nie Nataniël se sangstem wat hom sy gewildheid besorg nie. Hoewel dit 'n afsonderlike studie sou verg om dit met stelligheid te sê, is dit ook so dat Nataniël se selfgeskrewe liedtekste van die afgelope twee dekades nie te vergelyk is met dié van sy eerste paar albums en vroeëre shows, en nie oor 'n beduidende mate van eiesoortigheid of besondere aantrekkingskrag beskik soos sy verhale of essays nie. Wel noem Bezuidenhout (2021) Nataniël se lied “Saam” (vrygestel op die album *Fall*, 2006) in 'n lys van besondere Afrikaanse liefdesballades en skryf dat Nataniël 'n fenomenale kunstenaar is. Sulke besprekings van spesifiek Nataniël se musikantskap is egter die betekenisvol skaarse uitsondering.

Dit is in hierdie lig betekenisvol dat Nataniël nietemin kies om sy hoedanigheid as sanger op die voorgrond te stel in sy selfvoorstelling as openbare persona. Soos reeds genoem, suggereer die hierbo aangehaalde gedeelte uit *Kyk na my* dat aanvanklik weerstandige industrierolspelers en gehore volgens Nataniël uiteindelik deur sy *sáng* bekoor is, terwyl dit veel eerder die gewildheid van sy monoloë en sy verhoogpersona is wat die aanvanklike weerstand teen hom oorwin het. Op die hoofblad van sy amptelike webwerf, wat uiteraard 'n belangrike beeldvormende uiting is, staan ook dat “Nataniël launched his solo career more than three decades ago with the release of his first single”, terwyl die “history”-blad op sy

webwerf egter die *Nataniël joins the piano-* en *The Purple Pavane*-vertonings lys, wat die vrystel in 1987 van sy eerste enkelsnit, “Maybe time”, voorafgaan in onderskeidelik 1983 en 1984 (sien Nataniël, 2022b).

Dit is ook betekenisvol dat Nataniël hom in 2014 beskryf as ’n “musician who has turned all his hobbies into businesses” (Magouliaiti-McGregor, 2014). Nataniël se klem op sy musikantskap is ook te sien in die naam van sy produksiemaatskappy, Nataniël House of Music, wat egter veel meer behels as musiek. Verder bevat Nataniël se amptelike YouTube-kanaal slegs album- of verhoogopnames en musiekvideo’s van sy liedjies en geen opvoerings van die gewilde stories, hetsy as CD-opnames of uittreksels uit die DVD-opnames van die shows, nie (Nataniël, 2022e).²⁴ As ’n kunstenaar wie se kunsvorm van voorkeur nie uiteindelik sy primêre of mees gewilde kunsvorm geword het nie, bevind Nataniël hom in ieder geval in die geselskap van ’n grootse musikant soos Joni Mitchell, wat by geleentheid sê dat sy aan haarself dink “as a painter derailed by circumstance” (Kelly, 2000:1).

Daar is met ander woorde ’n diskrepansie tussen Nataniël se *selfvoorstelling* waarvolgens hy primêr ’n musikant en spesifiek ’n sanger is en die *heterovoorstelling* van Nataniël wat veel meer klem lê op sy werksaamhede as storieverteller/-skrywer, rubriekskrywer, TV-sjef en -persoonlikheid en selfs as entrepreneur. Hierdie gegewe kan vir my verhandeling dien as ’n demonstrasie van die komplekse wisselwerking wat by die beeldvorming van ’n openbare persona betrokke is. Hierdie diskrepansie kom egter neer op meer as net ’n beskouing van wat Nataniël se primêre hoedanigheid is. Ek het reeds uit *Kyk na my* aangehaal dat Nataniël sy begeerte om ’n solomusikant en spesifiek solosanger te wees, beskryf met verwysing na ’n bepaalde persona of bepaalde moontlikhede vir beeldvorming. Die verwysings in dié gedeelte na Nataniël se behoefte om “alleen [te] sing, in die middel van die verhoog, geklee in gewade uit verre verbeeldings, arms wydgestrek soos ’n keiser” (*Kyk*:71), dui op ’n behoefte aan ’n etos van individualiteit, oorspronklikheid en sonderlingheid – iets wat veel eerder die etos van popsangers kenmerk as dié van die ensemblekabarettis wat Nataniël in dié tyd was of dié van die klassieke musikant waarvoor hy studeer het.

Uiteindelik is Nataniël se musikant en openbare persona ’n eiesoortige versmelting van die personas van die popsanger en die kabarettis. Aspekte van Nataniël se openbare persona en veral sy verhoogpersona staan spesifiek in die teken van *glam*-popkunstenaars van die 1970’s en 1980’s soos David Bowie. Gewoon die omvang en intensiteit van Nataniël se beeldvorming en bekendheid as openbare persona staan ook meer in die teken van popsangers as van kabarettiste of verhoogkunstenaars. In hul artikel oor Nataniël se beeldvorming skryf Erasmus-Alt en Viljoen (2021) dat Nataniël se daarstel van wat hul noem ’n “ster-teks” (soortgelyk aan wat ek benader as sy openbare persona) ooreenstem met standaardpraktyke op die gebied

²⁴ Ook in sommige stories verwys Nataniël na homself as vernaam ’n sanger. In “Broad shoulders” (*150 stories*) oriënteer hy byvoorbeeld die leser deur te skryf: “By then I was a well-known singer” (*150*:490). Sien ook “Op water” in *Help, help*.

van populêre kultuur. Nataniël is dus wat betref die aard en mate van selfvoorstelling as openbare persona in bepaalde opsigte 'n popsanger.

Wat betref die aanwending van sy musikaliteit veral in die shows waar hy ook stories vertel, sou Nataniël se musikantskap egter as 'n element van sy hoedanigheid as kabarettis of verhoogkunstenaar gereken kon word.²⁵ In 'n kort dokumentêre film ingesluit op die *Combat*-DVD noem Nataniël tereg dat hy nie met enkele liedjies geassosieer word nie (Nataniël, 2012b) – soos wel die geval is by popsangers soos Kylie Minogue of Kurt Darren. Dit het volgens Nataniël dié voordeel dat daar nie van hom verwag word om telkens weer enkele treffers op te voer nie; hy is dus in 'n besondere mate vry om nuwe materiaal op te voer (ibid.). Hierdie gegewe korrespondeer met Nataniël se skrywerskap vir sover hy nie juis om 'n enkele storie of bundel bekend is nie, maar om die *persona* wat telkens nuwe stories in 'n soortgelyke trant as vantevore voortbring en dit opvoer.

Dit is betekenisvol hoedat Nataniël hierdie diskrepansie die onderwerp maak van die kinderverhaal “Melina sing 'n noot” wat hy bygedra het tot die boek *Rondomtalie: stories deur Afrikaanse kunstenaars* (2010) – een van slegs dertien kortprosa tekste wat nie as monoloë vir sy shows geskryf is nie. In hierdie verhaal word vertel van 'n denkbeeldige stad, Baraknalla, in die koninkryk Fludwanga, waar die inwoners almal agteruitloop. Die hoofkarakter, Melina Mol, wat opvallende ooreenkomste met Nataniël toon, se droom is om te sing: “Nie saggies sing soos iemand wat besig is met strykgoed nie, ook nie saamsing soos 'n goeie mens in 'n kerk of 'n koor nie. Nee, Melina wou alleen sing, hard en hoog, soos 'n beroemde sangeres in 'n opera.” (Nataniël, 2010) Selfs die sinskonstruksie hiervan herinner aan die aangehaalde beskrywing in *Kyk na my*: “ek wou alleen sing, in die middel van die verhoog, geklee in gewade uit verre verbeeldings, arms wydgestrek soos 'n keiser” (*Kyk*:71).

Wanneer Melina haar geleentheid benut om op die verhoog van 'n teater in Baraknalla te sing, is dit egter “'n verskriklike geluid – selfs nie eens 'n geoefende mol kan mooi sing nie” (Nataniël, 2010:44). Uiteindelik dien Melina se sang tog 'n doel deur die inwoners van Baraknalla te dwing om vorentoe te loop sodat hul uit die stad kan ontsnap. Sonder om hierdie verhaal daartoe te reduceer, kan “Melina sing 'n noot” geïnterpreteer word as 'n besinning oor of selfs beswering van die diskrepansie tussen Nataniël se behoefte om as 'n sanger bekend te staan en die uiteindelijke prominensie van sy ander hoedanighede bo dié van sanger. Ek bespreek “Melina sing 'n noot” weer in Hoofstuk 4 na aanleiding van Nataniël se postuur as narreskrywer.

²⁵ In Hoofstuk 4 word verder ingegaan op die invloed van die kabaret op Nataniël se persona en skrywerskap. Onder meer korrespondeer Nataniël se ervaring in ensemblekabarette met sy vrygewigheid met sy kollig. Veral in sy groot shows staan Nataniël kennelik graag die kollig af aan ander kunstenaars, sowel bekend as onbekend. Sien ook bladsy 55 oor Nataniël se duette met, onder meer, Mimi Coertse en Corlea Botha.

3.2.1 Nataniël se optredes: shows, vertonings en praatjies

Soos genoem, onderskei ek tussen drie tipes optredes van Nataniël. Die mees prominente hiervan is Nataniël se shows – optredes wat hoofsaaklik bestaan uit die afwisseling van liedjies en stories. Hiernaas kan kunstige optredes onderskei word wat op een of ander manier afwyk van hierdie formaat. Voorbeelde hiervan is Nataniël se vertonings saam met Mimi Coertse, die NAMPO-oesfeesvertoning *Terug plaas toe met Nataniël* (2020) en Nataniël se seremoniemeesterskap van *Huisgenoot Skouspel* in 2013. Ek verwys hierna as Nataniël se vertonings. Naas sy shows en vertonings ‘tree’ Nataniël ook ‘op’ as spreker. Hierna verwys ek as Nataniël se *praatjies* en ek bespreek dit kortliks in afdeling 3.7.

Aangesien Nataniël se shows die konteks of oorsprong van sy verhoogstories is, kom hierdie shows in Hoofstuk 4 meer uitgebreid ter sprake. Ek wys hier dus slegs op enkele aspekte daarvan. As “multitalented stalwart” en “true icon” van die Suid-Afrikaanse teater, soos hy op *Emperors Palace* (2015) se webwerf beskryf word, is Nataniël veral bekend om sy shows waarin hy liedjies sing en stories vertel. Op sy webwerf beskryf Nataniël homself, waarskynlik tereg, as “South Africa’s leading exponent of the solo stage act” (Nataniël, 2023b). Die gewildheid van hierdie shows is só dat sommige mense volgens Coetzee (2012) van die Kaap af vlieg om Nataniël se grootskaalse shows by *Emperors Palace* in Johannesburg by te woon.

Gewoon die aantal van Nataniël se onderskeie shows is ongewoon vir ’n Suid-Afrikaanse kunstenaar. Nataniël se amptelike webwerf (Nataniël, 2022b) meld *Nataniël joins the piano* (1983) as sy eerste “solo production” en lys *Prima donna* (2022) as sy 90ste solovertoning.²⁶ Naas die shows wat op Nataniël se webwerf gelys word en meesal aangebied word in groter of meer gevestigde teaters in Pretoria, Johannesburg, Kaapstad en Stellenbosch, vind daar ook ’n groot aantal onbenoemde shows plaas op Suid-Afrikaanse dorpie – dít waarna Nataniël verwys in die reeds aangehaalde gedeelte uit *Kyk na my* (Kyk:71-72). Hierdie shows word oënskynlik nie op Nataniël se webwerf gelys nie omdat dit sonder ’n spesifieke titel aangebied word, dikwels gewoon as *Nataniël in concert*.

Die gewildheid van Nataniël se shows word geïllustreer sowel deur hierdie dorpshows as deur wat ek sy “grootskaalse shows” noem: shows wat hoofsaaklik opgevoer word by die Theatre of Marcellus by *Emperors Palace* en by Kunstekaap in Kaapstad, en onderskei kan word van sy ander shows wat betref die meer uitgebreide verhooginkleding en groter geselskap.²⁷ Nataniël se shows is gewild genoeg dat hy

²⁶ Nataniël tref op hierdie blad (Nataniël, 2022b) onderskeid tussen “Solo Productions” en “Other Stage Productions”. Slegs Nataniël sou weet watter van hierdie vertonings is wat ek noem *shows* – met ander woorde, of dit hoofsaaklik uit die gebruikelike afwisseling van liedjies en stories bestaan. Op grond van resensies van hierdie vertonings asook melding by die gepubliseerde verhoogstories van die shows waaruit dit opgeneem word, weet ’n mens egter die oorgrote meerderheid van wat Nataniël (2022b) “solo productions” noem, is inderdaad shows.

²⁷ Nataniël spot met die onwaarskynlikheid daarvan dat hy hom in ’n plek soos *Emperors Palace* begewe in die storie “Hare” (*Kaalkop* 2). Op pad terug stad toe ná ’n show op ’n dorpie kom Nataniël ’n vrou teë op die platteland wat vir hom sê: “[S]ing lekker by die casino. Dis common, maar dis beter as hier [op die platteland], hier dobbel jy met jou

enersyds Suid-Afrika kan deurkruis met optredes in allerlei venues soos kerke en skoolsale, maar andersyds groot stadsteaters kan vul met ornate shows. Vier van hierdie grootskaalse shows is as DVD-opnames vrygestel nadat dit ook by bioskoopteaters gedraai het: *Cathedral* (2011), *Combat* (2012), *Factory* (2013) en *After animals* (2016). Die CD-albums *The cover concert* (1996) en *Moodswing* (2013) bevat ook opnames van stories en liedjies soos opgevoer in Nataniël se shows. Die shows *Intimate*, *MONDIG! met Charl* en *Welkom tuis, nee rêrig* is tydens die 2020-2021-pandemie opgeneem en aanlyn kykbaar gemaak as deel van die Optog!-teaterveldtog.

Soos reeds genoem, is Nataniël se shows die oorsprong van sy loopbaan. Dit is interessant dat hierdie shows bestaan uit kunsvorme wat Nataniël ook in verskillende mate buite dié shows bedryf. Die reklameteks by 'n 2015-show verwoord goed die drie primêre komponente van Nataniël se shows: "Nataniël's signature Afrikaans and English stories, a new collection of outfits [...] as well as a mix of original music and covers." (University of Pretoria, 2015) Daar is reeds verwys na Nataniël se musiekalbums wat gedeeltelik bestaan uit liedjies wat hul oorsprong het in sy shows. Nataniël se kostumering vir sy shows word gevier met die boek *Closet: the remarkable wardrobe of Nataniël* (2017). Die vertellings wat vir hierdie shows geskryf word, word ook gepubliseer as verhoogstories – die grootste deel van wat ek Nataniël se verhaalkuns noem.

Nataniël (2016b) skryf: "I am proud of my own writings and have published each and every piece in one of my books." Dit is slegs hy wat sou kon bevestig of dit wel die geval is, maar daar kan in ieder geval aangeneem word dat die oorgrote meerderheid van die vertellings van Nataniël se shows gepubliseer word: Die meeste hiervan in sy 16 storiebundels en enkeles in drie van sy *Kaalkop*-bundels en in die kookboek *Die Nataniël-kombuis* (1996). Hoewel 'n mens kan aanneem dat Nataniël ná 16 bundels – waarvan 15 by Human & Rousseau as vooraanstaande Suid-Afrikaanse uitgewery – ook met die oog op publikasie skryf, bly die oorsprong van dié stories sy shows. Aangesien hierdie stories die grootste deel van Nataniël se verhaalkunsoeuvre uitmaak, is die aard van sy shows noodwendig van belang vir my studie van hierdie oeuvre.

Een aspek wat van belang blyk te wees, is die genre-aard van Nataniël se shows. Hierdie vertonings word aanvanklik as kabarette aangebied en as sodanig geresenseer. Nataniël word dan ook 'n "kabaretster" (sien Anon., 2003:18) en "kabaretkoning" (Badenhorst, 1998:37) genoem. Deesdae verwys Nataniël egter na hierdie vertonings as "shows" (byvoorbeeld in Blackburn, 2017; Nataniël, 2022f), "vertonings" (byvoorbeeld Computicket, 2022) of "produksies" (byvoorbeeld Seatme, 2022). Ek ondersoek in Hoofstuk 4 hierdie ontwikkeling. Die oorskakeling na genre-niespesifieke noemers sou kon saamhang met 'n tematiese verskuiwing in hierdie shows, naamlik dat Nataniël se latere shows nie meer die tematiese fokus van sy vroeëre kabaret het nie. Die verandering in hoe daar na Nataniël se shows verwys word, sou egter ook te

lewe." (K2:132) Wat hierin na vore kom, is dat Nataniël nóg in 'n venue soos Emperors Palace nóg op die platteland volkome tuis sou wees.

kenne kon gee dat Nataniël hom nie deur die kabaret of enige ander genre wil laat bind nie. In korrespondensie met Van der Bijl (2018:185) doen Nataniël naamlik in 2018 afskeid van die kabaretnoemer ook om sy vroeëre vertonings mee te beskryf. Die kombinasie van musiek, monoloë en visuele elemente maak inderdaad nog nie van 'n vertoning kabaret nie, aangesien dieselfde kombinasie elemente 'n revue of *music hall* genoem kan word. Na aanleiding van Van der Bijl (2018) en Van Eeden (2022) se hantering van onderskeidelik 'n hedendaagse en twee vroeë shows van Nataniël as kabaret, ondersoek ek nietemin in Hoofstuk 4 Nataniël se postuur as 'n kabarettis. Die verskuiwing in Nataniël se shows wat betref tematiek neem naamlik nie daarvan weg nie dat Nataniël 'n kabarettiese verstandhouding met sy gehoor het wat gekenmerk word deur intimiteit enersyds maar distansiëring andersyds.

'n Tweede aspek van Nataniël se shows wat van belang is vir sy verhaalkuns, is die klem in hierdie shows op Nataniël self. Nataniël is die skrywer van sy eie monoloë en van verskeie van die liedjies wat hy en sy geselskap sing. Verder is hy betrokke by die vervaardiging, beligting en kostumering van sy shows. Die kostumering, wat blitsig gewissel word tussen items, behels dat Nataniël se voorkoms beklemtoon word sowel tydens die sing van liedjies as tydens die vertel van stories. Die bevoorgroting van Nataniël in sy shows word weerspieël in die vertellings, waar hy dikwels op verskeie narratologiese vlakke figureer, naamlik as eerstepersoonsverteller en protagonis of fokaliserende newekarakter.

Hoewel Nataniël se shows deur die aanwesigheid van bogenoemde drie komponente – stories, musiek en kostumering – gekenmerk word, is dit veral die stories wat allerweë die aantrekkingskrag van hierdie shows blyk te wees. Soos reeds genoem, is Nataniël 'n hoogs bekwame musikant en sanger. Vir talle aanhangers van sy shows dien die musikale items egter as effekte of dan verdienstelike skakeling tussen die onderskeie stories. Dit kan ook gebeur dat die musiekitems as steurend ervaar word. 'n Resensent vir die *Sunday Times* (Anon., 2011) skryf dat die liedjies wat die stories in *Combat* afwissel, vir sommiges die show te eklekties maak en die trefkrag daarvan versag.

Dit het reeds geblyk dat die humoristiese aard van Nataniël se stories 'n primêre aantrekkingskrag van sy shows is. Dit het duidelik geword in die gehoor se reaksie toe Nataniël in 2012 tydens 'n show siek geword het, waarvan hy soos volg vertel: “Daar staan ek, en sê ‘hier is nou iets fout’, en die mense skater. Toe ek sê ‘ek dink ons moet nou die gordyn laat sak’, lag hulle steeds.” (Salzwedel, 2012) Dit is by uitstek 'n voorbeeld van hoe 'n persona 'n individu kan oorheers, spesifiek dan Nataniël se humoristiese inslag. Ek sal hierdie gegewe in gedagte hou by die bespreking van Nataniël se leermeesterpostuur in Hoofstuk 6.

Die aard van Nataniël se shows word veral duidelik wanneer hy dit aanpas vir ander kontekste. In 2013 tree Nataniël as seremoniemeester (“gasheer” – Oberholzer, 2013) vir die besonder gewilde *Huisgenoot Skouspel* op. Op sig is Nataniël se bereidheid om hom te begewe in 'n projek wat nie sy eie breinkind is nie en waarvan hy nie in beheer is nie, uitsonderlik. Dit kom ter sprake in 'n onderhoud met die televisieprogram *Bravo!* as die aanbieder vra: “Nataniël, nou, na al die jare se gesmeek, het jy uiteindelik ja gesê

om by *Skouspel* op te tree. Hoekom het dit so lank gevat?” (HuisgenootTV, 2013a) Nataniël se grappenderwys selfneerhalende antwoord is tipies: “My *menopause* maak my mal. Op die oomblik sê ek vir enige iets ja.” (ibid.) Nataniël begin ook sy agter-die-skerm-toer van die vertoning deur te sê: “Ek staan op ’n plek waar ek nog nie seker is ek hoort nie.” (HuisgenootTV, 2013b) Die gebruiklike selfneerhalende humor is weereens teenwoordig: “Hierdie is kleedkamers vir die res van die sangers. Die *speciality acts* soos ons moet daar ver in ’n warm vertrek sit. Dis die hansomse, ek, Corlea, die sirkusmense, die *flying trapeze*.” (ibid.) Dit is ironies dat Nataniël onseker is oor sy betrokkenheid by *Skouspel*, maar immers gevra is om nie gewoon deel te neem nie, maar om op te tree as seremoniemeester/gasheer, wie se funksie juis is om die geselskap en gehoor tuis te laat voel. Dat Nataniël in hierdie funksie slaag, is nie alleen in die *Skouspel*-vertoning nie, maar ook in sy sjarmante omgang met kunstenaars soos Sorina “Die Flooze”, Nadine en Elvis Blue in die genoemde agter-die-skerm-toer, waardeur hy ruimskots vir enige gevoel van sy eie buitelanderskap kompenseer.

Vir sy seremoniemeesterskap van *Skouspel*, wat ek volgens my genoemde onderskeid na regte as ’n vertoning sou klassifiseer, transponeer Nataniël gewoon die kern van sy shows. In die twee opnames daarvan wat op YouTube beskikbaar is (Agent005, 2017a en 2017b) vertel Nataniël twee stories wat ook as deel van sy *Konserttoer* in 2014 opgevoer is en uiteindelik in die bundel *Zip!* (2016) opgeneem word as “P & P” en “Duet”. ’n Seremoniemeester se gebruiklike toespitsing in sy spreekbeurt op die tema van die geleentheid en beklemtoning van die glans daarvan word by Nataniël stories wat slegs rakelings en tong-in-die-kies verband hou met die geleentheid. “Duet” se aanvang lui byvoorbeeld soos volg:

Dit is al oor en oor bewys dat die meerderheid inwoners van ons planeet se grootste droom is om te sing. En vir die meerderheid van hierdie meerderheid is dit ’n nog groter droom om saam met iemand te sing. Ek moet erken dit was nog nooit een van my begeertes nie. (*Zip*:146)

Dié aanvang en die slotsin van die storie – “Ons het weggetrek en ek het nooit weer ’n duet gesing nie” (*Zip*:146) – is deursigtig ironies, want (soos ek hieronder noem) Nataniël se vertonings en albums saam met Mimi Coertse was ’n besondere sukses en hy sing later in die *Skouspel*-vertoning ’n duet saam met Corlea Botha. In stede van ’n seremoniemeester se funksie om ’n tipe kohesie tussen die uiteenlopende items van ’n vertoning te bied, hanteer Nataniël dus sy spreekbeurt as items in eie reg. Dit is verder opmerklik dat Nataniël iets van die vertelsituasie van sy shows oordra deur van kostuum te verkleed terwyl hy die stories vertel. In ’n konteks waar hy nie seker is hy hoort nie, maak Nataniël nietemin ’n punt daarvan om sy kenmerkende verhoogteenwoordigheid te laat geld.

As *Huisgenoot Skouspel* ’n ongewone konteks vir Nataniël was, is *Terug plaas toe met Nataniël* as deel van die landboukou NAMPO Oesfees se aanlynweergawe vir 2020 nog meer onverwags. Hierdie

“praatjie” bestaan uitsluitlik uit monoloë (sonder afwisselende liedjies) wat deur snye in die video geskei word, elk ongeveer die lengte van ’n tipiese Nataniël-storie.²⁸

In die aanvang van die vertoning ondergrawe Nataniël as ’t ware sy betrokkenheid by iets soos NAMPO:

Dalk is dit ons loopbane, dalk is dit omdat ons baie langer lewe, maar mense beleef deesdae dinge waarvan hulle nooit sou droom voorheen nie. Ek kry al hoe meer die geleentheid om met mense te praat wat onder normale omstandighede nie twee keer in my rigting sal kyk nie; of wat ek in my normale omstandighede nooit sou raakloop nie. Ek was byvoorbeeld nog nooit by iets soos NAMPO nie. Toe ek klein was, het ek elke vakansie by my ouma op Wellington gaan kuier. En een of twee keer ’n week het ons gestap tot in die middedorp om te gaan vrugte-yoghurt koop of nuwe klere vir my papierpop. [...]

So stap ons weer eendag en die parkeerarea van die swembad is nét sigbaar, toe sê ouma, “Ek dink ons moet ’n nuwe pad probeer. Kom ons draai om.”

Ek sê toe, “Hoekom?”

Ouma sê toe, “Die Here het ’n plan met jou. Ouma kan dit nou nog nie sien nie, maar jy moet nooit, jonk of oud, by ’n plek kom waar meer as twee wit bakkies geparkeer is nie. Iemand gaan vir jou slaan. Kom ouma koop twee yoghurts vir jou.”

En hier staan ek vandag. Niemand het my geslaan nie; ek lewe nog; en ek kan vandag sê: Welkom by die praatjie waarvan die Suid-Afrikaanse landboubedryf vir jare al droom. (Nataniël, 2020b)

Met hierdie aanvang posisioneer Nataniël hom van meet af aan as ’n buitestander tot die NAMPO-gemeenskap. Hy bewerk voortdurend sowel toenadering – die klem op gedeelde ervarings, soos jeugvakansies by grootouers op ’n dorp, en gedeelde geloof – as vervreemding, byvoorbeeld met die verwysing na sy papierpop. Hierdie paradoks kenmerk die vertoning as sodanig. Ná die aangehaalde bekendstelling vertel Nataniël hoe hy as kind by oom Sam en tannie Stenie gaan hoenderpastei eet en met ’n skok uitvind waar die hoendervleis vandaan kom: “Ek het gegil, aanhoudend en hard soos iemand wat alleen is op ’n pawiljoen. [...] En vandag eet ek nie hoender nie.” (ibid.)²⁹ Hy vertel ook hoe hy uitvind van worsmaak en varkvleis – “Twee weke later toe koop my ma-hulle vir my ’n klavier en vandag eet ek nie vleis nie.” (ibid.) Dit is uiteraard ’n ongewone uitspraak in die konteks van NAMPO as ’n fees waarvan die vleisindustrie ’n groot komponent uitmaak.

Waarop ek hier wil wys, is dat Nataniël subversief gebruik maak van die geleentheid om sonder veel verdoeseling sy eie standpunte oor te dra. ’n Mens sou uitgebreid hierdie vertoning met verwysing na retoriese begrippe kon analiseer. Nataniël se bevordering van sy standpunte ten opsigte van allerlei sake –

²⁸ Hierdie monoloë sou kon deurgaans as tipiese Nataniël-stories. Of dit uiteindelik inderdaad tot Nataniël se storie-oeuvre gereken kan word, sal afhang van die verskyning daarvan in bona fide-Nataniël-shows of publikasie in een van sy storiebundels, wat ten tye van die mees resente bundel *Help, help* (2023) nog nie die geval is nie.

²⁹ Hierdie verhaal korrespondeer met die verhaal ter inleiding van die hoendervleisafdeling van die kookboek *Nataniël kook* (1994) waarin Nataniël se besef van die herkoms van hoendervleis plaasvind “[d]ie dag toe ant Stenie dood is” (*Kook*:13).

wat Aristoteles die *logos* van sy toespraak sou noem – wen aan oortuigingskrag deurdat hy ’n bepaalde *etos* uitstraal. Tog is hierdie *etos* nie presies dié wat die NAMPO-gehoor van ’n spreker sou verwag nie. Waarskynlik is dit egter juis deurdat Nataniël die waagmoed het om sy standpunte oor NAMPO-verwante sake oor te dra, dat sy gehoor vir sy woorde ontvanklik is. Uiteindelik kan kykers van die vertoning soos volg kommentaar lewer op Facebook: “Nataniel jy is die dierbaarste waarheid spreker! Lief vir jou en dit waarvoor jy staan!”; en “Wow, what a fantastic story. I will look at all meat in a different way. I love to see lambs in the fields and think of the trauma they are going to go through as well as all the other beautiful creatures on this earth.” (Nataniël, 2020c)

3.3 Nataniël as skrywer

As skrywer is Nataniël veral bekend om sy kortprosatekste, in die besonder sy verhoogstories en essays.³⁰ Soos reeds genoem, het die 336 Afrikaans- en Engelstalige verhoogstories hul oorsprong as monoloë wat in Nataniël se shows hoofsaaklik afgewissel word met die sing van liedjies. Die genoemde essays beslaan hoofsaaklik afleweringe van Nataniël se Kaalkop-rubriek vir die tydskrif *Sarie*, waarnaas Nataniël ook enkele afleweringe van ’n kosrubriek vir *Sarie Kos* skryf. Hiernaas is Nataniël ook die skrywer van veertien verdere, veel minder bekende kortprosatekste: twaalf kortkortverhale om die jaar se maande in sy *Kaalkop Joernaal/Journal* te vergesel en ’n kinderverhaal, “Melina sing ’n noot”, geskryf vir die boek *Rondomtalie: stories deur Afrikaanse kunstenaars* (2010; samesteller Marinda Engelbrecht). Nataniël se enigste langer prosateks is die jeugmemoir, *Kyk na my* (2019), hoewel ek in afdeling 3.3.3 noem dat daardie teks ook beskou kan word as ’n versameling betreklik losstaande korter verhale.

Wat poësie/liriek betref, kan ’n mens na regte die liedtekste noem van Nataniël se selfgeskrewe liedjies waarvan sommige op sy albums vrygestel word en sommige in sy shows opgevoer word, hoewel ek hierdie liedtekste as behorende tot Nataniël se hoedanigheid as musikant en as verhoogkunstenaar klassifiseer. Sedert Nataniël se derde bundel, *Oopmond* (1993), is die publikasie in sy bundels van liedtekste naas verhoogstories die uitsondering. Hierdie liedtekste val gevolglik grootliks buite die kollig van hierdie verhandeling. Nataniël skryf vir twee geleenthede poësie. 14 verse is geskryf vir voordrag tydens die opvoering van die Franse komponis Camille Saint-Saëns se bekende *Karnaval van die diere*-suite (gepubliseer in *Kaalkop 2*, 2008). Die teks “Swanemeer: die ware verhaal”, geskryf vir voordrag saam met musiek van die komponis Tsjaikofski, bestaan uit sowel verskuns as narratief. Hierdie verse geniet nie in my verhandeling verder aandag nie.

³⁰ Soos in Hoofstuk 1 genoem, handhaaf ek ’n streng onderskeid tussen Nataniël se *verhoogstories* (wat ek ook gewoon *stories* noem) en sy *kortverhale*. Hoewel “storie”, soos “verhaal”, bloot kan dui op ’n narratief, span ek dit met ’n spesifieke betekenis in, naamlik as verwysing na die narratiewe monoloë wat Nataniël in sy shows vertel. Aangesien dié stories die oorgrote deel van Nataniël se verhaalkunsoeuvre uitmaak en weens hul oorsprong as monoloë op bepaalde maniere verskil van Nataniël se kortverhale, hanteer ek dit dikwels as ’n onderskeibare oeuere op sigself.

Nataniël is verder ook 'n dramaturg. 'n Vorige weergawe van sy webwerf lys vier “stage scripts” vir ander verhoogkunstenaars: *Head on* (1994) vir Lydia vom Hagen, *Bulldozer* (1994) vir Anna Roussouw, *In Glass* (1995) vir Elzabé Zietsman en *Boom!* (1996) vir Lizz Meiring (weer opgevoer deur Hillétjie Möller in 2008). Hierby kan gevoeg word die teks van *Ashes*, in 2004 deur Anna Davel opgevoer by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) (sien Jacobs, 2004). Hierdie teatertekste vir ander kunstenaars is die uitsondering op die reël dat Nataniël hoofsaaklik dit skryf wat hy self ook opvoer of in sy eie bundels publiseer. Daar is naamlik 'n sterk verwantskap tussen Nataniël se skrywerskap en sy (verhoog)persona, aangesien hy naas die essays en memoir *Kyk na my* hoofsaaklik teks skryf wat hy self voordra of opvoer. Hierdie band is gedemonstreer ten tyde van Hillétjie Möller se opvoering van *Boom!* by die Aardklop-kunstefees in 2008 toe “[o]ntevrede kaartjiehouers wat Nataniël wou hê” uit die eerste opvoering van die produksie gestap het, kennelik omdat hul uit die moontlik misleidende programnotas verstaan het hulle kan Nataniël sêlf op die verhoog te wagte wees in stede daarvan dat hy slegs die *skrywer* van die teks is (Van Wyk, 2008). Van Wyk (2008:3) noem dat “[k]ort voordat die stuk begin het, het vroue nog in die badkamer bespiegel oor wat dié sanger gaan aanhê. En toe: Geen Nataniël.”

Nataniël skryf ook die draaiboek van die kortfilm “Almon, Henry” (2014) waarin hy ook speel. Laastens is Nataniël ook die ‘skrywer’ van die boek *Closet: the remarkable wardrobe of Nataniël* (2017) en van verskeie kookboeke. Ek bespreek egter hierdie boeke onderskeidelik as deel van Nataniël se hoedanigheid as sjef (afdeling 3.6) en in afdeling 3.10 oor Nataniël se niediskursiewe selfvoorstelling. My fokus in Hoofstukke 4 tot 7 is Nataniël se verhoogstories, die jeugverhaal “Melina sing ’n noot” en die genoemde kortkortverhale – waarna ek gesamentlik verwys as Nataniël se *verhaalkuns*. Juis met die oog op daardie besprekings is dit nodig om in hierdie afdeling stil te staan by Nataniël se essays en sy memoir. Eers wys ek egter op enkele aspekte van Nataniël se verhaalkuns wat die bespreking in die volgende hoofstukke kan rig.

3.3.1 Die verhaalkuns

Nataniël se verhaalkuns is die fokus van my verhandeling en word dus hoofsaaklik in die volgende hoofstukke bespreek. Ek maak op hierdie stadium egter enkele opmerkings daaroor wat die bespreking in die volgende hoofstukke kan rig en uitbrei op die teksafbakening in Hoofstuk 1. Soos reeds genoem, maak Nataniël se verhoogstories, wat hul oorsprong het as monoloë in sy shows, by verre die grootste deel van sy verhaalkunsoeuvre uit. Ek is bewus van slegs dertien ander gepubliseerde kortprosattekste van Nataniël, naamlik twaalf kortkortverhale om die twaalf maande in die *Kaalkop Journal/Joernaal* (2006) te vergesel en ’n kinderverhaal, “Melina sing ’n noot”, geskryf vir die boek *Rondomtalie: stories deur Afrikaanse kunstenaars* (2010, samesteller Marinda Engelbrecht). Omdat dit nuttig is om hierdie dertien tekste gemaklik te onderskei van Nataniël se verhoogstories, verwys ek daarna as Nataniël se kortfiksie. Hierdie dertien tekste verteenwoordig nie alleen ’n klein deel van Nataniël se verhaalkuns en skrywerskap nie, maar

word na my wete ook nie elders as by die publikasie daarvan genoem deur Nataniël of deur andere nie.³¹ Met verwysing na die woordeskat oor skrywerspostuur wat in die vorige hoofstuk versamel is, sou gesê kon word dat Nataniël se kortfiksie 'n klein rol speel in die beeldvorming van hom as skrywer en as openbare persona. Hierdie tekste is nietemin waardevol vir my bespreking in die volgende hoofstukke, juis omdat dit uitsonderlik in Nataniël se skrywerskap en verhaalkunsoeuvre is. Terwyl ek vanweë die aantal en prominensie daarvan hoofsaaklik in die volgende hoofstukke op Nataniël se verhoogstories fokus, dien hierdie papierstories ter verryking van en as korrekatief op my analise van eersgenoemde.

Hoewel ek Nataniël se verhoogstories as gepubliseerde tekste benader, het dié tekste as 't ware twee lewens, soos Robinson (1993) dit stel: as verbale (opgevoerde/drama-/kabaret-/verhoog-) en as gepubliseerde tekste, wat ek onderskeidelik *monoloë* en *verhoogstories* noem en oorkoepelend Nataniël se *vertellings*. Nataniël impliseer by geleentheid dat al sy monoloë as verhoogstories gepubliseer word as hy skryf: "I am proud of my own writings and have published each and every piece in one of my books." (Nataniël, 2016b) Aangesien Nataniël geneig is tot hiperbool om 'n bepaalde effek te verkry en slegs hy boonop sou weet of dit wel die geval is dat ál sy monoloë tot op daardie punt in 2016 gepubliseer is en dit sedertdien die geval bly, moet 'n teoretiese onderskeid tussen die aantal monoloë en verhoogstories geponeer word. Omgekeerd is dit ook slegs Nataniël wat sou weet of dit wat hy aanbied as verhoogstories (sy dit met ander noemers) werklik hul oorsprong het as monoloë en nie slegs vir publikasie geskryf is of pas ná publikasie opgevoer is nie. Hoewel daar in die meeste van sy bundels gemeld word uit watter show 'n storie sy oorsprong het, word sommige stories gepubliseer sonder hierdie aanduiding.

Die teenwoordigheid van sowel verbale as geskrewe weergawes van Nataniël se vertellings laat die vraag ontstaan hoe hierdie weergawes ooreenstem en verskil. In hierdie verband is dit nuttig dat daar opnames beskikbaar is van verskeie van Nataniël se stories soos hy dit op die verhoog vertel. Daar is volledige DVD-opnames van die shows *Cathedral* (2010), *Combat* (2012), *Factory* (2013) en *After animals* (2016). Verder is ek bewus van die volgende klankopnames van agt verhoogstories op drie van Nataniël se albums:

- Op *The cover concert* (1996), hervrygestel as deel van *Act one* (2006): "Troukoek" (gepubliseer in *Die Nataniël-kombuis*) en "Butterfly" (*Rubber* en *150 stories*);
- op *Fall* (2000): "Wilkie en die blou" (*Kaalkop 2* – dit heet "Blou" op *Fall*), "Troumars" (*Kaalkop 2*), "Ballet" (*Maria Maria* en *150 stories*), "Operette" (*Die Nataniël-kombuis* – dit heet "My fair lady" op *Fall*);
- en op *Moodswing* (2014): "Die Beyeres" en "André" (*Zip!*).

³¹ Nataniël se webwerf, wat in ander opsigte 'n omvattende bestekopname van sy werksaamhede blyk te wees, noem nie die *Rondomtalie*-verhaal nie. *Rondomtalie* is ook nie meer in druk nie. Ook die twaalf kortkortverhale word nie in Nataniël se selfvoorstelling beklemtoon nie. Daar word na my wete nie in onderhoude met of artikels oor Nataniël na hierdie tekste verwys nie.

Hoewel daar dus na my wete opnames van maar ongeveer ’n tiende van Nataniël se verhoogstorie-oeuvre beskikbaar is, kan hierdie opnames as verteenwoordigend van Nataniël se monoloog-oeuvre geneem word. Uit vergelyking tussen die verbale en gepubliseerde weergawes van dié stories blyk dit dat Nataniël nie beduidend aan hierdie tekste verander met die oog op publikasie nie. Klein verskille kan daaraan toegeskryf word dat Nataniël die tekste neerskryf en daarna memoriseer vir opvoering.

Die stories wat Nataniël vir bogenoemde shows skryf en daarin opvoer, word hoofsaaklik gepubliseer in die kabaret-/storiebundels *Excuse me* (1990), *Dancing with John* (1992), *Oopmond* (1993), *Rubber* (1996), *Maria Maria* (1999), *Tuesday* (2001), *When I was* (2008), *Nicky & Lou* (2011), *150 stories* (2014), *Zip!* (2016), *Dik dun thick thin* (2020) en *Help, help* (2023). *150 stories* is ’n outobloemlesing wat naas tien nuut gepubliseerde stories ook die meeste van die stories in Nataniël se vorige bundels *Oopmond*, *Rubber*, *Maria Maria*, *Tuesday*, *Kaalkop 2* en *When I was* opneem. Daar word ook stories opgeneem in drie van die versamelings van Nataniël se rubrieke vir die tydskrif *Sarie*, naamlik *Kaalkop* (2004), *Kaalkop 2* (2008), *Kaalkop 3* (2012).³² Verder word daar minstens twee stories gepubliseer in *Die Nataniël-kombuis* (1996).³³ Naas *Excuse me* (uitgegee deur Uni-Gen) is al hierdie bundels deur Human & Rousseau uitgegee.

Hoewel Nataniël hierdie stories skryf as monoloë vir sy shows, kan ’n mens ná 336 stories in 16 bundels nie juis meer sê dat Nataniël nie (ook) vir publikasie skryf nie. Nataniël se uitgewers Human & Rousseau se welwillendheid teenoor hom – ek tel totaal 24 boeke, insluitend die kookboeke en *Closet*, wat natuurlik ook kan weerspieël dat dit dié uitgewer *loon* om soveel van Nataniël te publiseer – is hede ten dae merkwaardig. Die erg wisselende gehalte van die stories waarop talle resensente wys, skep verder die indruk dat Nataniël in ’n ongewoon hoë mate *carte blanche* het by Human & Rousseau. Hierdie welwillendheid sou wel iets te make kon hê met die winsgewendheid van kookboeke. Human & Rousseau sou Nataniël moontlik heelwat vryheid kon gun op grond van die gewildheid van sy kookboeke. Vir hierdie uitgewer is Nataniël naamlik nie alleen ’n prosa- en rubriekskrywer nie, maar ook ’n kosskrywer.

3.3.1.1 Bloemlesings en vertalings

Nataniël se bundel *150 stories* dien as ’n tipe outobloemlesing van sy verhoogstories tot op daardie punt, aangesien dit die meeste van die stories (en enkele liedtekste) in die bundels sedert *Oopmond* tot en met *Kaalkop 2* volledig opneem, met die uitsondering van die stories in *Kaalkop* en *Kaalkop 3*. ’n Meer uitdruklike outobloemlesing van sy stories, hoewel nie in ’n gepubliseerde formaat nie, is die “keur” wat Nataniël

³² Die vierde versameling *Kaalkop-aflowerings*, *107 Kaalkoppe* (2021), bevat nie verhoogstories nie.

³³ Die drie stories in *Die Nataniël-kombuis* word nie daar as verhoogstories beskryf nie, maar verhoogopnames van twee daarvan verskyn op Nataniël se musiekalbums – “Troukoek” op *The cover concert* (1996) en “Operette” op *Fall* (2000) – waaruit afgelei kan word dat minstens dié twee tekste inderdaad verhoogstories is.

maak vir die *Nataniël vertel*-show wat in 2014 deel van RSG se Kunstefees op LUG uitgemaak het (RSG Kunstefees, 2020).

Wat eksterne bloemlesing betref, word een verhoogstorie van Nataniël onderskeidelik opgeneem in elk van die volgende bloemlesings: “In die kas” (uit *Oopmond*) in *Dogters van Afrika: verhale oor Suid-Afrikaanse vroue* (1997) (en in die Nederlandse vertaling, *Dochters van Afrika*); “Doodgewoon” (uit *Oopmond*) in *Ligvoets: vyftig humoristiese verhale* (1994); en ’n storie in die sesde uitgawe van Abraham H. de Vries se toonaangewende *Die Afrikaanse kortverhaalboek* (2004).³⁴ Meer onlangs sluit Loots en Van Wyk in hul semibloemlesing *Die nuwe Afrikaanse prosaboek* (2019) nege verhoogstories van Nataniël in: “Oopmond”, “In die kas” en “Die Man” (uit *Oopmond*); “Wie’t gehelp”, “Koor” en “Rubber” (uit *Rubber*); “Cheat” (uit *Maria Maria*); en “Pitte en Stoorkamer” (uit *Zip!*). Ses van hierdie nege Nataniël-stories kom te staan in die afdeling wat die samestellers in gesprek laat tree met Jan Rabie se “Die dag van die roos”, met “verhale oor verskillende soorte ontwakings, liefdes en luste”, soos Loots en Van Wyk (2019:14) dit stel.

Bloemlesing is een manier waarop die kanonisering van tekste plaasvind (Van Coller, 2001:67) en kan bydra tot ’n skrywer se prestige vir sover dit op ’n mate van letterkunde erkenning kan dui. In hierdie opsig is die groot aantal stories wat Loots en Van Wyk (2019) van Nataniël opneem, heel betekenisvol. Die oogmerk van en kriteria by die saamstel van hierdie bundel kan egter ook in ag geneem word sonder om daardeur die betekenis van die samestellers se seleksie weg te praai.³⁵ In hul voorwoord skryf Loots en Van Wyk (2019:11) dat die bedoeling van hul bundel nie ’n historiese blik op die kanon is nie. Daar word inderdaad nuutgeskrewe naas reeds gekanoniseerde tekste opgeneem. Die bloemlees van nege stories van Nataniël is dus nie noodwendig ’n weerspieëling (of bevestiging) van kanonisering nie. Verder wou die samestellers ruimte maak vir die “voorheen gemarginaliseerde posisie van vroue, diere, gaywees, orale tradisies en omgangsvariante van Afrikaans” (ibid.), wat ook in ’n mate Nataniël se teenwoordigheid kon motiveer het. Veral belangrik is waarskynlik dat Loots en Van Wyk met ’n ruim konsep van die kortverhaal werk, soos weerspieël in die keuse vir “Prosaboek” in die titel teenoor De Vries se “Kortverhaalboek”, waardeur die uitdagende genre-klassifisering van Nataniël se tekste moontlik nie die bloemlees daarvan hoef te ontmoedig het nie en die tekste eerder op (literêre) meriete geweeg kon word. Gewoon die bondigheid van Nataniël se tekste maak dit weliswaar moontlik om meerdere daarvan te bloemlees, terwyl Loots

³⁴ Die storie van Nataniël wat De Vries in die sesde uitgawe van *Die Afrikaanse kortverhaalboek* opneem, word sonder verduideliking in die sewende uitgawe weer weggelaat. In haar resensie van die sesde uitgawe van De Vries se bloemlesing vra Hambidge (2013): “Waarom Nataniël en nie Johann de Lange nie?” Dit is ’n eienaardige opmerking, onder meer omdat De Lange Hambidge se webmeester is en ’n mens dus in die herpublikasie van Hambidge se resensie (aanvanklik in *Rapport* gepubliseer) op haar blog Woorde wat weeg reg onder die aangehaalde opmerking lees: “Posted by Johann de Lange” (ibid.). De Lange word uiteindelik wel opgeneem in die sewende uitgawe van De Vries se bloemlesing.

³⁵ Dank aan die anonieme eksaminator wat voorgestel het om hieroor te besin.

en Van Wyk (2019) se opneem van twee Marlene van Niekerk-tekste gegewe die lengte daarvan weer betekenisvol is.

In die lig van die letterkundige prestige wat bogenoemde bloemlesing aan Nataniël verleen, lees 'n mens vandag sy voorwoord tot *Maria Maria* (1999), waarin hy oënskynlik te kenne gee dat hy geen behoefte aan sodanige prestige het nie, in 'n ander lig:

Daar is by my geen behoefte om opgeneem te word in die annale van Suid-Afrikaanse skryfkuns of myself die goeie raad van 'n plaaslike resensent op die hals te haal nie; soos al die vorige boeke is hierdie bloot 'n versameling onlangse stories. (*Maria*:6)

Hierdie uiting van Nataniël is om vele redes interessant. Die neerhalende verwysing na “die goeie raad van 'n plaaslike resensent” sou op 'n mate van hubris kon dui indien daaruit afgelei word dit is spesifiek die aandag van pláaslike resensente waaraan Nataniël geen behoefte het nie; dit wil sê, dat Nataniël eerder die aandag van internasionale resensente waardig sou wees. In ieder geval behels hierdie voorwoord dat Nataniël hom distansieer van die Suid-Afrikaanse skryfkuns.

Nataniël se afwys op voorhand van resensente se raad moet waarskynlik gelees word in die lig van die resepsie van sy vorige twee bundels, *Oopmond* (1993) en *Rubber* (1996). Meerdere resensente het daarop gewys dat dié bundels 'n veranderde leesbenadering veronderstel deurdat dit nie meer die volledige tekste – sowel monoloë as liedtekste – van Nataniël se kabarette is nie, maar losstaande tekste. Nataniël se aanbied van *Maria Maria* as “bloot 'n versameling onlangse stories” sou 'n reaksie op daardie resensente se genre- verwante kritiek kon wees waardeur Nataniël hom vrywaar van verdere kritiek van dié aard. Hierdie voorwoord lok op sigself egter heftige reaksie uit twee resensente van die bundel. Marius Crous (1999?) noem dit “'n stuk selfdekonstruksie in die klein” wat ironies is, want: “Slegs plaaslike resensente gaan immers die teks lees, of hoe?” Crous (ibid.) voeg by: “[O]m sommer met die inset die self te verontskuldig, laat mens dadelik lont ruik.” Ten spyte van sy kritiek op Nataniël se ontmoedigende voorwoord, verskaf Crous (ibid.) 'n verhelderende resensie van *Maria Maria*. Hierteenoor moet 'n mens aflei resensent P.C. van der Westhuizen (1999) neem Nataniël se voorwoord sodanig persoonlik dat hy sy resensie van *Maria Maria* byna in sy geheel toewy aan 'n tong-in-die-kies-reaksie op die voorwoord in stede van 'n bespreking van die tekste self.

Soos genoem, is Nataniël se verhoogstories sedert *Excuse me* reeds afwisselend Afrikaans- en Engelstalig. Dit wil sê, stories word in óf Afrikaans óf Engels in sy shows vertel en daarna gepubliseer. Na my wete is die enigste vertalings van Nataniël se tekste die Nederlandse vertaling van die storie “In die kas” (*Oopmond*; opgeneem in *150 stories*) in die vertaling van Scheepers se genoemde bloemlesing *Dogters van Afrika* as *Dochters van Afrika: verhalen over vrouwenlevens* (vertaal deur Riet de Jong-Goossens) en die vertaling

deur Iolandi Pool van die memoir *Kyk na my as Look at me*.³⁶ Nataniël se tweetaligheid verskil dus van dié van skrywers soos André P. Brink, Eben Venter en S.J. Naudé wat (sommige van) hul tekste self vertaal of ’n teks gelyktydig in Afrikaans en Engels geskryf en gepubliseer het.

3.3.2 Die rubrieke

Die afgelope twee dekades loop Nataniël se skrywerskap van verhaalkuns parallel met die essays van die gewilde Kaalkop-rubriek wat sedert 2001 tot op hede in die vrouetydskrif *Sarie* verskyn. Hierdie aflewering is as *Kaalkop* (2004), *Kaalkop 2* (2008), *Kaalkop 3* (2012) en *107 Kaalkoppe* (2021) gebundel. Nataniël behartig ook vir ’n tyd ’n kosrubriek vir *Sarie Kos*, waarvan aflewering opgeneem is in *Kaalkop 3* en *107 Kaalkoppe*. Ek verwys egter hoofsaaklik in my studie na die Kaalkop-rubriek, aangesien dit die langsdurende en mees prominente van die twee rubrieke is en omdat die kaalkopmetafoor ’n belangrike rol in Nataniël se selfvoorstelling en diverse werksaamhede as openbare persona speel. In die loop van my studie het ek van talle mense gehoor wat die *Sarie* uitsluitlik of hoofsaaklik vir Nataniël se rubriek koop en lees (sien ook Books Live, 2012). Hierdie tekste maak op sig ’n boeiende oeuvre uit en sou ’n eie studie kon regverdig. Ek beperk my egter tot dit wat my studie van Nataniël se verhaalkuns belig.

Nataniël se verhoogstories en Kaalkop-essays – die twee mees prominente oeuvres van sy skrywerskap – toon sekere ooglopende ooreenkomste. Gewoon wat betref lengte is die verhoogstories en essays vanweë hul onderskeie ‘afsetgebiede’ soortgelyk – eersgenoemde word in Nataniël se shows afgewissel met liedjies en laasgenoemde se lengte word beperk deur *Sarie* se bladuitleg en woordbeperking. Die Kaalkop-essays toon verder ’n sterk narratiewe aanslag en die meeste daarvan sou as narratiewe essays benader kon word. Sommige van hierdie essays sou teweens in ’n blinde toets haas ononderskeibaar van Nataniël se stories wees.³⁷ Die narratiewe aard van Nataniël se Kaalkop-essays blyk byvoorbeeld uit kommentaar op Nataniël se Facebook-blad deur ene Riana Du Raan: “Ek het oor die jare al die Saries waarop ek my hande kon lê gebêre met een doel voor oë, dat ek al Nataniël se stories gaan uitskeur en vir myself ’n bundel maak” (in Nataniël, 2016c). Du Raan benader dus Nataniël se essays as “stories”. Omgekeerd toon ek in Hoofstuk 6 dat sommige van Nataniël se stories iets weg het van die essay. Presies wat die ‘rigting’ van die invloed tussen Nataniël se stories en essays is, sou nagegaan kon word in verdere navorsing. Die storie “Keerpunt” (*Maria Maria*) sou byvoorbeeld sonder meer as ’n aflewering van die Kaalkop-rubriek kon deurgaan, maar die publikasie daarvan in 1999 gaan die rubriek met twee jaar vooraf.

Dat Nataniël volgens hom by die skryf van sy rubriek nooit vantevore ’n rubriek gelees het nie (Green, 2021), sou daarop kon dui dat hy hierdie tekste benader het sonder die invloed van bepaalde genre-

³⁶ Volgens Dorsman (s.a.) is “In die kas” ’n spytige keuse as eerste gepubliseerde Nederlandse vertaling van ’n storie van Nataniël: “In die kas” is “van matige kwaliteit, het veelbelovende tekenende begin ten spijt”.

³⁷ Byvoorbeeld “Die rooi lig” (*Kaalkop*), “Ontsnap” (*Kaalkop 2*) en “Andrew bestel ’n huurmotor” (*107 Kaalkoppe*).

verwagtinge. Tog staan sy Kaalkop-aflerings by uitstek in die teken van dít wat die essay kenmerk. Hoewel die essay ’n besonder hibriede genre is en verskillende middele – soos narratief – kan inspan, gaan dit daarom dat die essayis sonder vermomming, dikwels in die volle gloed van sy opinies voor die leser te staan kom, soos Elize Botha (1965:7) dit treffend stel. Hoewel daar in enige vorm of genre van die letterkunde ’n bepaalde lewenshouding na vore kan kom, kan die essay daarop róém dat dit ’n baie persoonlike visie van ’n bepaalde onderwerp is (ibid.). Natuurlik behoort die essayis se betoog nietemin vergestalt te word in ’n bepaalde vorm met sy eie spelreëls, in stede van “bieg-sonder-meer” wees (Botha, 1965:8). Juis in hierdie spanning lê naamlik die waarde van die essay (ibid.).

So ’n persoonlike visie of lewenshouding word reeds met die eerste aflering wat in die bundel *Kaalkop* opgeneem word, verwoord.³⁸ Met die aflering “’n Hartseer wêreld” van Junie 2001 (K:12-13) skop Nataniël die rubriek soos volg af: “My naam is Nataniël en ek is van Kaalkop, ’n klein spierwit planeetjie iewers tussen Pretoria, Los Angeles en my verbeelding.” In hierdie en volgende aflerings blyk dat die meerduidige metafoor van planeet Kaalkop veral ’n metafoor is vir Nataniël se verbeelding en derhalwe die bron is van sy kuns (en dus loopbaan). Nataniël se verbeelding is vandat hy ses jaar oud is vir hom ’n onontbeerlike toevlug, tot die punt “dat dit my skoolwerk begin affekteer het, om nie te praat van die lewe by die huis nie” (K:12). Om brug te slaan tussen die ondraaglike werklikheid en planeet Kaalkop spoor Nataniël wanneer hy op Stellenbosch studeer “’n tannie met ’n naaimasjien” op om “Kaalkopontwerpe” te maak (ibid.). Die reaksies op dié uitrustings noodsaak hom om “noodgedwonge en radeloos eendag aan iemand [te] verduidelik dat dit kostuums was vir ’n konsert. En so het ’n loopbaan begin waaruit ek tot vandag nie kon ontsnap nie” (ibid.). Voorts leef Nataniël “tussen wêrelde (soms met heelwat inspanning) tot al my hare uiteindelik uitval en ek volwaardig ’n kaalkop eindig” (ibid.; oorspronklike parentese). In die loop van hierdie baan merk Nataniël op “hoe dinge verander”, naamlik die alledaagshede en ontugtering van vroeë postapartheid-Suid-Afrika (K:13). “Senuweeagtig” doen hy sy shows “en verdwyn dankbaar na my vesting” (ibid.).

Hierdie oplossing tot die ondraaglikheid van die werklikheid – om “met heelwat inspanning” aan die werklikheid te probeer ontvlug en hom terug te trek in sy verbeelding – word egter onmoontlik wanneer Nataniël vir George, die baba van sy musiekvideoregisseur, ontmoet “en my hart verloor” (ibid.). Die aanspraak van dié “klein profeet” is só “dat ek party aande somer op aarde oornag” (ibid.). Dit bring ’n ommekeer in lewensingesteldheid te weeg, want “skielik dink ek nie meer net aan myself nie”: “Ek dink aan klein George en die wêreld wat hy moet erf” – die “hartseer wêreld” van die aflering se titel (ibid.).

³⁸ “’n Hartseer wêreld” word as die eerste gebundelde aflering in die *Kaalkop*-bundel aangebied en is volgens die datums wat in dié bundel vermeld word die vroegste van die gebundelde aflerings. Dit is egter moontlik dat ’n ander aflering of aflerings dit in *Sarie* vooraf kon gegaan het. In ieder geval is die plasing daarvan as die eerste aflering in die *Kaalkop*-bundel ’n betekenisvolle koderende aanvang tot dié bundel en tot Nataniël se essay-oeuvre as sodanig.

Die konfrontasie met die distopie wat George moet erf, verteenwoordig vir Nataniël 'n krisis wat betref sy ontvluggende benadering tot die werklikheid tot op daardie punt: “Ek kan George nie net ontvoer en saamvat Kaalkop toe nie, hy moet dit self ontdek. Maar ek kan ook nie meer my rug draai op die hartseer wêreld waarin hy moet grootword nie.” (ibid.) Nataniël se gevolgtrekking volgens hierdie essay is dat hy voorts by die werklikheid betrokke sal moet wees in stede van daaruit ontvlug. Die Kaalkop-rubriek maak dan deel uit van hierdie betrokkenheid:

Ons moet praat.

En hoor my: nie alles is sleg, verlore of verkeerd nie. Daar is wonders wat gebeur, elke dag, stil-stil en voor ons oë. Daar is geskenke onverdiend, plesier onverdun en vreugdes ongekend. Daaroor gaan ons ook praat. Wie ook al wil luister en wie ook al wil koes, praat sal ons praat.

Tot volgende keer. (K:13)

Nataniël hoop dus om as 't ware voorts die distopie tot utopie te herskryf met behulp van die Kaalkop-rubriek. Daar word met ander woorde 'n bepaalde poëtika vir dié rubriek verwoord. Die titel van die rubriek impliseer dat planeet Kaalkop – synde 'n metafoor vir Nataniël se verbeelding – voortaan nie (uitsluitlik) as ontvlugting van die werklikheid sal dien nie, maar as bron van verandering van die werklikheid. Anders gestel, dat Nataniël sy verbeelding aktivisties eerder as uitsluitlik ontvlugtend wil aanwend. Hierdie poëtika behels ook 'n bepaalde etos, naamlik dié van iemand wat nie omwille van homself nie, maar met die oog op jong en komende generasies besorgd is oor die toestand van die wêreld en genoep voel om iets daaraan te doen. Nataniël sou dus 'n wyse persoon wees na wie dit sy lesers en die mensdom as sodanig sou baat om te luister.

So 'n stiplees van een essay dra uiteraard beperkte interpretatiewe gewig vir 'n rubriek wat oor meer as 22 jaar strek. Dit val ook nie binne die bestek van my studie om na te gaan op watter wyse en in watter mate hierdie poëtika volgehou word in dié 22 jaar se essays nie. Twee aspekte daarvan is wel hier ter sake. Eerstens is dit interessant wat Nataniël reken as bydraend tot die welsyn of ondergang van die mensdom en wêreld. In “Hartseer wêreld” noem Nataniël die volgende dinge wat hom onrustig stem oor die wêreld wat George moet erf:

Ek dink aan bottels wat by motors uitvlieg. Aan winkels wat vuurwerke verkoop en mense wat dit straataf brandsteek. Aan munisipaliteitswerkers wat bome vermink sodat telefoonlynne mag ophou kraak. Aan kosbare water wat iewers losbars en weke lank wegloop sonder dat iemand dit aanmeld. Aan honde wat heelnag histeries blaf sonder dat hulle stilgemaak of versorg word. Aan ouers wat glo lyfstraf het 'n doel. (K:13)

In die lig van so 'n lys betreklik ernstige kwessies, is dit interessant dat Nataniël die aflewering direk ná “Hartseer wêreld”, “Die warm winter”, wy aan 'n besinning oor die waarde van die winter en 'n gids vir “winter-amateurs” (K:14). Nataniël noem in hierdie essay “die vyf groot geheime” van die winter: gemmer, slaapklere, 'n gooilap, om te onthaal, en om te vergewe (K:14-15). Op die oog af sou 'n mens moet wonder of daar dan so gou van die met fanfare geloodsde projek in “'n Hartseer wêreld” afgesien word. 'n Mens

kan egter ook Nataniël die voordeel van die twyfel gee en aanneem 'n waardering van die winter vorm inderdaad deel van die aangekondigde kaalkoppoëtika. Die hierbo aangehaalde slot van “'n Hartseer wêreld” stel immers 'n waardering van dít wat goed is – “wonders”, “geskenke onverdiend, plesier onverdun en vreugdes ongekend” – naas 'n bespreking van dít wat “sleg, verlore of verkeerd” is in die vooruitsig (K:13).

Die Kaalkop-rubriek behels uiteindelik 'n bespreking van allerlei volgens Nataniël positiewe of negatiewe gegewens, waarvan ook oënskynlik onbelangrike dinge vir Nataniël van voorste belang vir die welsyn van die mensdom blyk te wees. In die aflewering “Lysies” (*Kaalkop 3*) skryf Nataniël byvoorbeeld oor die belang van lysies in sy eie lewe, maar maak dit ook duidelik wat die relevansie daarvan vir die mensdom kan wees: “Ek kry nêrens leesstof oor die sielkunde van lysies nie, maar daar moet so iets wees. Die maak van lysies, die lees van lysies, die versamel van lysies. Ek dink dit kan die wêreld red. Gee elke gesaghebbende 'n potlood en 'n papier, laat hom neerskryf, laat hom lees.” (K3:89) Op 'n soortgelyke wyse is Nataniël se gevolgtrekking in die aflewering “Krisiskos” in dieselfde bundel dat die voorberei van kos 'n betekenisvolle en magtige daad is:

Die wêreld is in 'n krisis [...] Die aarde se politici swoeg al eeue lank om aan ons te wys presies hóé hopeloos hulle is, ons kan dit nou maar glo en self inspring. Tydskrifte spel dit uit, televisiehelde gil dit, sprekers beaam dit, maar nog steeds glo die meerderheid van ons nog glad nie in die mag of krag van die individu nie. Ek doen niks, dit gaan tog nie help nie, só dink duisende. [...]

Die feit bly staan, krisiskos is bekostigbaar en doenbaar, elke sent red. Identifiseer 'n behoefte en help [...] Ek dink iemand moet op die dak gaan staan en tel tot by drie. En dan bak ons. Ons gooi ons vensters oop en laat die reuk trek om die aarde. Totdat elke regering, elke boef, slagoffer, verlatene of verlorene weet ons is op pad. Daar's hoop en daar's aksie.” (K3:130-131)

Sulke verbandleggings tussen verreikende alledaagse daade en die waardering van alledaagse gegewens – vanielje, 'n goeie apteek, boeke, die vier van Kersfees (en wel op sy Nataniël, soos Nataniël dit sou vier), mantels, suurlemoene – is uiteindelik volop in Nataniël se essays. In verskeie afleweringe gaan dit verder oor die belang van etiket. Wat in die Kaalkop-rubriek uit die verf kom, is dus dat wat 'n mens 'n etiese dryfveer kan noem, allermens 'n opheffing van Nataniël se klem op die estetiese behels. Dit sal 'n tersaaklike gegewe blyk te wees vir my bespreking van Nataniël se verhaalkuns en van sy skrywerspostuur.

Vir my betoog is dit verder belangrik dat Nataniël van die poëtika wat hy in die “Hartseer wêreld”-essay verwoord, 'n groter kaalkopprojek en -filosofie maak. Die kaalkopmetafoor is uiteraard ikonies van Nataniël se voorkoms en van sy gawe om hom verkwiklik ‘kaalkop’ – “reguit”, “onomwonde”, “onverbloemd” volgens die HAT (Luther, Pfeiffer & Gouws, 2015:563) – uit te spreek oor allerlei sake. Die “Kaalkop”-titel van die rubriek is dus 'n verlenging van Nataniël se persona. Dit word beklemtoon deurdat Nataniël planeet Kaalkop hoofsaaklik aanwend as 'n metafoor vir sy verbeelding: dieselfde verbeelding wat ook die bron van sy kenmerkende kostumering en uiteindelijke loopbaan is. Sy verbeelding

word boonop grappenderwys in “Hartseer wêreld” voorgehou as die oorsaak van Nataniël se kaalkopvoorkoms.

Die verband tussen die Kaalkop-titel – en by implikasie die kaalkoppoëtika – en Nataniël se persona stel die moontlikheid daar dat Nataniël se ‘bekering’ ten opsigte van ’n ontvluggende benadering en besluit om eerder sy verbeelding aktivisties in te span, nie alleen die Kaalkop-rubriek geld nie maar ook al sy ander verbeeldende werksaamhede insluit. Dit word tewens geïmpliseer deur die hibriede aard van die *Kaalkop*-bundel waartoe “Hartseer wêreld” as inleiding dien. Die rubriekessays staan sentraal in hierdie bundel, maar Nataniël neem ook resepte op, maak ruimte vir die leser se eie gedagtes (vergesel van aanhalings uit Nataniël se selfgeskrewe liedtekste) en die aantekening van enige “gunsteling” (vergesel van wenke deur die sjef Tropsi Venter), bied ’n geurgids en sluit vier verhoogstories in wat nie elders gepubliseer word nie. Enersyds word die bundel dus ’n veelfasettige vergestaltung van planeet Kaalkop, Nataniël se verbeelding. Andersyds moedig Nataniël sy lesers aan om hul eie verbeeldingrykheid te ontgin. Nataniël maak in die inleiding tot die “skryf dit neer”-afdeling duidelik dat hy wel seker is wat die beste vir sy leser is:

Daar is mense vir wie lees net ’n aksie is naby ’n padteken, terwyl skryf gebêre word vir die tjekboek. ’n Mens mag nie oordeel nie, elkeen gawe sy eie graf, maar ek mag dit wel duidelik stel dat een van die mees positiewe en helende aktiwiteite (buiten ’n weeklikse besoek aan ’n beeldskone sielkundige) is om jou gedagtes neer te skryf. Dit leer jou om denke te orden, sin te maak van die rondhardlopery en dele van die brein uit ’n diep slaap te ruk. [...] Ek verbeel my daar’s ’n uitdrukking wat sê jy kan ’n perd lei tot by die water, maar jy kan hom nie leer ballet nie. Ek bied aan jou ’n paar leë blaie, dis jou keuse of jy eerder die TV wil aanskakel en of jy ’n skouspelagtige nuwe landskap wil betree. (K:103)

Hierdie benadering verteenwoordig ’n paradoks vir sover Nataniël die leser-gebruiker wil bemagtig om die waarde van hul eie gedagtes te ontgin, maar telkens sy eie gedagtes en sekerheid oor wat die beste is, vooropstel. Met die insluiting van hierdie afdelings maak Nataniël sy hoedanigheid as sjef, skrywer van stories, verhoogkunstenaar en lirieskrywer/musikant implisiet deel van die projek wat in die “Hartseer wêreld”-essay uiteengesit word. Die tweetalige *Kaalkop Journal/Joernaal* (2006) bevestig so ’n afleiding. Hierdie bundel bestaan soos die *Kaalkop*-bundel uit verskeie afdelings. Naas ’n leë bladsy per dag van die jaar word daar vir elke maand ’n lys van internasionale en plaaslike verjaarsdae en geskiedkundige gebeure wat Nataniël van belang vind, ’n kortkortverhaal, ’n resep, en ’n skets en kort oorsig van ’n kledingstuk ingesluit. Uiteindelik word die kaalkopmetafoor ook die handelsnaam van Nataniël se winkel en produkte-reeks en dus van sy hoedanigheid as entrepreneur.

Dit mag op die oog af na ’n bedenklieke interpretatiewe sprong lyk om te sê dat Nataniël se uitbreiding van die kaalkopmetafoor om sy openbare persona as sodanig in te sluit, korrespondeer met die uitbreiding van die “Hartseer wêreld”-poëtika as dryfveer vir sy verskeie werksaamhede. Ek opper daarom op hierdie stadium slegs die moontlikheid daarvan en keer in afdeling 3.10 terug na hierdie punt. Die verskuiwing wat die Kaalkop-rubriek in Nataniël se beeldvorming as openbare persona gebring het, word ook in daardie afdeling bespreek.

3.3.3 Die memoir *Kyk na my*

Die outobiografiese aanslag wat heelwat van Nataniël se verhaalkuns en essays kenmerk, loop uit in Nataniël se eerste volwaardige memoir, *Kyk na my: herinneringe aan 'n kindertyd* (2019, Human & Rousseau). Dit word gelyktydig in Engelse vertaling (deur Iolandi Pool) gepubliseer as *Look at me: recollections of a childhood*. In hierdie teks vertel Nataniël van sy wedervaringe en gewaarwordinge sedert sy vroegste herinnering tot 1978, sy derde jaar op hoërskool. *Kyk na my / Look at me* word goed ontvang in resensies deur Igual (2019), Magwood (2019a), McCracken (2019) en Steinmar (2019). Aangesien 'n egoteks gewoonlik 'n skrywer se ander tekste belig, is dit vir my bespreking van Nataniël se verhaalkuns nuttig om op enkele aspekte van hierdie memoir te wys.

Ten spyte van die onderbeklemtoonde, meesal gesuggereerde seksuele ontwaking, bespreek Igual (2019) *Kyk na my* as 'n “queer book” saam met twee uitdruklik queer tekste van ander outeurs. Hoewel dit 'n persoonlike teks is, is dit ook vir McCracken (2019) “a well-drawn portrait of a time and a lifestyle that have evaporated”. *Kyk na my* is egter allermens 'n eenvoudig nostalgiese teks wat die milieu betref. Daar lê juis trefkrag in die kinderfokaliseerder se gewaarwording van die Suid-Afrikaanse rasseverdeling. Die derde laaste hoofstuk, “Lokasie”, vertel byvoorbeeld hoe die jong Nataniël – “in 'n fase van wantroue” ná verskeie wrede ontnugterings – ontwaak tot die Suid-Afrikaanse werklikheid van die tyd.

Gewoon wat betref die lengte en die episodiese aard van die hoofstukke van *Kyk na my*, wat dikwels meer soos 'n versameling kortverhale of essays as 'n romanagtige memoir voordoet, sluit hierdie boek aan by Nataniël se bestaande skrywerskap, spesifiek die verhoogstories en Kaalkop-essays. Die kindertyd waarvan Nataniël in *Kyk na my* vertel, is lankal reeds 'n terugkerende gegewe in sy verhaalkuns en laat Nataniël tewens aanvanklik twyfel of daar genoeg van sy kindertyd oorbly om in 'n memoir van te vertel (Voges, 2020). *Kyk na my* deel ook die eiesoortige omgang met genrekonvensies wat Nataniël se stories, shows, kookboeke en televisieprogramme kenmerk. Hoewel dit op die agterblad voorgehou word as Nataniël se “eerste volwaardige memoir”, is *Kyk na my*, soos sy stories en essays, 'n fiksionalisering van die werklikheid. Dit word reeds duidelik in die eerste hoofstuk, “Sand”, waarin Nataniël 'n mitologie van sy persoonlikheid versin in die vorm van feetjies wat die peuter-Nataniël met eetlus, vrees, twyfel en woede toebedeel (*Kyk*:9-10). Soos hierdie voorbeeld te kenne gee, word magiese realisme, wat as distansiëring van die blote werklikheid kan dien, telkens onthullend van Nataniël se jeug en volwassenheid ingespan eerder as verhullend.

Die saamsnoerende gegewe van die episodiese hoofstukke is die jong Nataniël se gewaarwording van sy “andersheid”, soos Du Plessis (2020) dit stel. Die agterblad van *Kyk na my* beskryf dit as “'n jong seun se oorweldigende vrees vir die gewone” (*Kyk*:274) en Steinmar (2019) beskryf Nataniël as iemand by wie “die orgaan vir voorgee [en] inpas” gewoon ontbreek. Die jong laerskoolkind in Sub B se gewaarwording is “nog sonder naam of kategorie”, maar

alhoewel ek nog te jonk was om dit te verwoord of volkome te verstaan (ná jare se literatuur, rolprente, skilderye en oortuiging was dit steeds nie ek nie, maar 'n vriendin wat eerste die woorde “Gebore op die verkeerde tyd, op die verkeerde plek” hardop gesê het), was ek reeds doodseker dat ek volkome alleen was in my oorlewing of missie op hierdie plek, hetsy dorp, hetsy planeet. (Kyk:93)

Die eiesoortige omgang met konvensies en verwagtinge en die gevolglike kwetsende buitelanderskap waarvan Nataniël in talle stories lig maak, kom by tye op 'n veel soberder noot in *Kyk na my* aan bod. Veral die gevolg van sy verskil van dit wat sy familie van hom verwag, word uitgebeeld. Die hoofstuk “Luuks” vertel byvoorbeeld van 'n jong Nataniël se verjaarsdagpartytjie. Sy pa se geskenk aan hom, 'n rugbybal, word veelseggend laat lê as ouma Maria se geskenk, 'n papierpop, Nataniël onmiddellik uitermate boei. Die onderspeelde slot is treffend en roerend. Terwyl hy die aand nog onverpoosd met die pop speel, klop Nataniël se pa aan sy kamerdeur: “Ek kyk nie op nie. Hy maak die kas oop en sit die rugbybal onder by my skoene. Hy sê niks, hy maak net die deur agter hom toe. En hy het dit weer gedoen, elke keer as ek sy hart breek.” (Kyk:51)

Die selfvoorstelling as iemand wat nog altyd 'n wesentlike diskrepansie tussen hom en die gangbare toedrag van sake voel en daaronder ly, stem ooreen met die manier waarop Nataniël hom in die Kaalkop-rubriek voorstel. Soos in “'n Hartseer wêreld” is Nataniël se andersheid enersyds 'n bron van pyn, maar andersyds van die “gekantelde blik”, soos Steinmar (2019) dit beskryf, waarop Nataniël sy loopbaan en kunstenaarskap gebou het. Magwood (2019a) skryf tereg dat Nataniël uiteindelik van sy aanvanklik psigies verlamme vrees vir die gewone en van sy andersheid 'n loopbaan en 'n “way of life” gemaak het. Nataniël trek self in *Kyk na my* die verband tussen sy andersheid en loopbaan en kunstenaarskap. Magwood beskryf *Kyk na my* byvoorbeeld as “a study of the nascence of artistic genius” (in Magwood, 2019b). Erasmus-Alt en Viljoen (2021) maak daarom ook uitgebreid gebruik van dié teks in hul studie van Nataniël se beeldvorming as openbare persona. Hul kom tot die gevolgtrekking dat die “kyk na my”-metafoor verteenwoordigend is van Nataniël se persona (wat hul noem sy ster-teks) in al sy werksaamhede. Nataniël herlei naamlik sy impuls om op te tree na opvoerings wat hy as kind vir familie gegee het. Die positiewe van dié impuls gaan egter ook telkens gepaard met miskenning. 'n Aspek hiervan is volgens Nataniël sy voorkoms as oorgewig kind – “bietjie soos *Harry Potter*, maar met 'n vet kind” (Van der Merwe, 2019). In 'n onderhoud oor die memoir vertel hy:

Niemand het na my gekyk nie; mense was bang vir my of het gegril, so almal het in die dorpie waar ek gewoon het, as ek aankom, dan kyk almal weg, veral grootmense. [...] Ek was nie normaal nie. Ék het gedink daar's fout met al die ander mense. (Van der Merwe, 2019)

Uiteindelik word Nataniël se kunstenaarskap, verteenwoordig deur die “kyk na my”-metafoor, geraam as 'n vorm van kompensering vir die miskenning wat hom as kind verwond het.

Die taalgebruik van *Kyk na my* is verder van belang. Volgens Du Plessis (2020) skryf Nataniël soos hy praat. Daar sou dus 'n verband wees met Nataniël se stories wat as verbale tekste geskryf word. Steinmar

(2019) maak die opmerking dat die Engelse vertaling van *Kyk na my* “’n soort enigmatiese Engels” behels “wat heeltemal wêrk omdat ’n mens die woorde in Nataniël se heserige stem hoor”. Steinmar se klem op die waarde van die verband tussen Nataniël se geskrewe teks en sy stem korrespondeer met opmerkings in die resepsie van sy storiebundels. Soos reeds genoem, dra die aan- of afwesigheid van Nataniël se stem by die lees van sy gepubliseerde stories volgens verskeie resensente by tot die trefkrag of mislukking van dié tekste. Die belang van Nataniël se stem by die lees van *Kyk na my* word voortreflik benut deur Netwerk24 se vrystelling daarvan as ’n luisterboek deur Nataniël self voorgelees (Nataniël, 2021b).

3.4 Nataniël as akteur

Soos reeds genoem, ‘speel’ Nataniël in sy shows – sy primêre kunsvorm – meesal homself. Die meeste monoloë is “thinly disguised life stories”, soos De Beer (2019) dit stel, waarin Nataniël as ’t ware die karakter-persona Nataniël opvoer. In verskeie stories is Nataniël naamlik die fokaliserende protagonis of newekarakter; en ook in stories waar daar ’n ander eerste persoonsverteller as hyself aan die woord is, kan dié verteller dikwels as ’n alter ego van Nataniël geëien word. Hoewel hierdie stories soos Nataniël se memoir, *Kyk na my*, en die Kaalkop-rubriek ’n mate van fiksionalisering behels – Nataniël sê byvoorbeeld aan Voges (2020) hy “skryf altyd met verbeelding” – staan die fiksionalisering nietemin in diens van die voortbou aan die Nataniël-persona.

Hierdie gegewe sou gevolge kon hê vir die interpretasie van die enkele gevalle waar Nataniël rolspeel. Nataniël speel in twee kortfilms, “Almon, Henry” (2014) en “The thing inside” (2016). Aangesien nie een van hierdie kortfilms algemeen beskikbaar is nie, is ek soos die gemiddelde Suid-Afrikaner beperk tot dit wel openbaar kenbaar is daarvan. Die lokteks vir “Almon, Henry” op die webwerf van die kykNET Silwerskermfees (DStv, 2015) vertel van ’n man wat sy ouers se huis in ’n digte woud oppas en “’n geheim-sinnige figuur tussen die bome” opmerk, gespeel deur Nataniël. Die feit dat Nataniël self in iets van ’n private woud woon – iets waarvan hy in verskeie verhoogstories vertel en by geleentheid in onderhoude noem (sien Roberts, 2019) – sou reeds ’n verband veronderstel tussen Nataniël en sy karakter in “Almon, Henry”. In die lokprent word boonop gewys hoe dié karakter klare maak en op eksentrieke wyse geklee is (sien DStv, 2015). ’n *Sarie*-artikel oor die kortfilm bevestig dat die kostumering “in ware Nataniël-styl” is (Sarie, 2014) en NB Uitgewers skryf op *Sunday Times* se Books LIVE: “Sy [Nataniël se] liefde vir mooi dinge, iets waarvoor hy alombekend is, was duidelik te sien” in “Almon, Henry” (NB, 2014).

Daar is na my wete nog minder algemeen bekend oor die ander kortfilm waarin Nataniël speel, “The thing inside”. Die foto van die besondere kostumering daarvoor in *Closet* (Nataniël, 2017:179) laat egter weer eens ’n ooreenkoms blyk tussen Nataniël se persona en die karakter wat hy speel, veral deurdat dit in *Closet* opgeneem word en ontwerp is deur Nataniël se gebruiklike ontwerper, Floris Louw. Rolspel in hierdie twee kortfilms is dus vir Nataniël nie soseer geleentheid om ’n onderskeibare persona aan te neem nie, maar ’n

geleentheid tot selfvoorstelling van aspekte van sy eie persona, veral niediskursiewe voorstelling wat betref sy ikoniese kostumering.

In 'n komedieskets wat uitgesaai is as deel van Nataniël se tydgenoot Casper de Vries se televisieprogram *Die Casper Rasper Show* (nieamptelik op YouTube gelaai; You Won, 2018) kom dit aanvanklik voor of Nataniël wel rolspel as 'n karakter wat pertinent onderskeibaar is van homself.³⁹ In die skets speel Nataniël en De Vries die rolle van konstruksiewerkers in blou oorpakke en oranje veiligheidshelms wat grond grawe. Die humor van die skets setel aanvanklik in die kontras tussen Nataniël se karakter en wat 'n mens gewoon is van Nataniël self. Dit is onthutsend om Nataniël te sien as 'n konstruksiewerker wat stof uitspoeg, in 'n gans ander stem as sy eie saam met De Vries se karakter homofobiese opmerkings maak oor die onlangse rugbywedstryd (“Dit was sif. Klomp goed staan en vry daar in daai *scrum*.”), by die De Vries-karakter kla oor sy vrou wat weer “suip soos 'n *lesbian*”, die De Vries-karakter aanmoedig om met handgeweld sy vrou te tugtig en saam met hom objektiverend met 'n aantreklike vrou flankeer (You Won, 2018). Wanneer die vrou instem om die twee mans aan huis te besoek daardie aand, verander hul liggaamshouding onmiddellik en Nataniël verduidelik in sy gewone stem en De Vries met oordrewe stereotipiese gay stem en gepaardgaande gebare:

De Vries: “Nee, dit was net 'n joke. Dis net 'n grappie.

Nataniël: “Ons wil nie rêrig nie.

De Vries: “Ons het net bietjie opgechat.” (met 'n verskrikte uitdrukking)

Nataniël: “Waar's jou boetie?”

(You Won, 2018)

Hierdie skets is uniek wat betref Nataniël se aanvanklike vertolking van 'n gans ander karakter as hy self. Hierdie vertolking word egter in 'n raam geplaas wat benadruk dat hy bepaald nie soos die gestereotipeerd onbeskofte, chauvinistiese, homofobiese konstruksiewerkerkarakter is nie. Sodoende versterk die skets juis die band tussen Nataniël en die ander karakters wat hy op skerm vertolk. Nes 'n verwagting op grond van Nataniël se shows, verhaalkuns en essays dat Nataniël ‘homself sal speel’ die interpretasie van die genoemde twee kortfilms en die komedieskets kan beïnvloed, kan die ooreenkomste tussen Nataniël en sy karakters in laasgenoemde die interpretasie van byvoorbeeld Nataniël se shows, verhaalkuns en essays kleur deur byvoorbeeld die aanname te versterk dat 'n eerstepersoonsverteller ('n gefiksionaliseerde) Nataniël is, tot die teendeel blyk.

³⁹ Dank aan 'n anonieme eksaminator vir inligting oor De Vries se program.

3.5 Nataniël as televisieaanbieder

By sy ander hoedanighede is Nataniël die aanbieder en vervaardiger van die televisieprogramme *Another life with Nataniël* (1998-1999), *Die Nataniël Tafel* (2012-2014), *Edik van Nantes* (saam met sy broer Erik, 2015-2018), *Toegang* (2020), *Terwyl ek wag* (2021) en *Nataniël. Erik. Wolf.* (weereens saam met sy broer Erik, 2022). Laasgenoemde vyf word uitgesaai op die DStv-kanaal kykNET en is op DStv se aanlyn-platform Showmax beskikbaar. In 2023 ontvang Nataniël die kykNET Silwerskermfees-toekenning as Beste aanbieder in 'n leefstylprogram vir *Nataniël. Erik. Wolf.* (Bezuidenhout, 2023).

Nataniël se eerste program, *Another life with Nataniël*, is vir my studie van belang omdat dit volgens Nataniël 'n verandering in die beeld van hom as openbare persona teweeg gebring het. Sonder toegang tot opnames van hierdie program beperk ek my opmerkings oor hierdie program tot onderhoude met Nataniël wat gevoer is deur Diane de Beer (De Beer, 1998) en Phyllis Green (Green, 2021). Nataniël blyk met *Another life* reeds die hibriede benadering te toon wat ook sy vyf kykNET-programme sou kenmerk. Die carte blanche wat Nataniël noem hy deur die SAUK gebied is, word 'n “niche” *talk show* waarin Nataniël die gebruikelike onderwerpe van plaaslike programme van dié aard – “issues that bore me; politics which bore me even more; or money, which nobody has,” soos hy dit stel – verruil vir 'n klem op styl en lewenskwaliteit (De Beer, 1998:13). Dit behels onder meer die voorbereiding van disse saam met Nataniël se gunstelingsjefs, die eerste vollengte modevertoning op Suid-Afrikaanse televisie (aldus Nataniël) en 'n konsert met van Nataniël se gunstelingsangers (ibid.).

Die oogmerk met dié program blyk tweeledig te gewees het. Eerstens sien Nataniël ten tyde van die onderhoud met De Beer uit om dié wat sy werk kritiseer sonder om al werklik 'n show van hom te gesien het, te wys hy weet wel wat hy doen (ibid.). Ook wil hy “the social norms we accept without question” aanspreek – byvoorbeeld die gebruik dat 'n troue die bruid se dag is en nie die bruidegom s'n nie (ibid.). Hierin gewaar 'n mens iets van die eiesoortige bemoeienis met maar ook bevraagtekening van etiket wat onder meer neerslag vind in die Kaalkop-rubriek en later in die radioprogram *Etiket met Nataniël*. In 'n onderhoud met Green (2021) identifiseer Nataniël terugskouend inderdaad *Another life with Nataniël* as 'n keerpunt in die openbare persepsie (dit wil sê, heterovoortelling) van hom. In die tyd dat sy selfvoorstelling volgens eie beskrywing uitlokkend was en begroet is met kontroversie – daar is byvoorbeeld skote deur die vensters van Nataniël se kar gevuur ná 'n vertoning, 'n venue moes ontruim word ná 'n bomdreigement (Blackburn, 2017) en Nataniël is sekere dorpe verbied (Roberts, 2022) – het *Another life* die publiek wat Nataniël nie deur sy shows geken het nie maar op grond van hoorsê 'n negatiewe beeld van hom gevorm het, aan 'n ander beeld van hom bekendgestel. “Ek dink mense het gesien ek gaan nie 'n bok slag, 'n gas aanrand of kaal oor die skerm hardloop nie, so ek is nie so erg soos wat hulle gehoor het nie,” vertel Nataniël aan Green (2021).

Nataniël se oogmerk om met *Another life with Nataniël* 'n ander beeld van homself by die breë publiek in te prent, dui op 'n strategiese benadering tot die vorming van sy openbare persona. Nataniël beoog dus met *Another life* 'n verandering in sy etos as openbare persona. Die aangehaalde opmerkings suggereer veral dat hy die etos van 'n meer kundige persona wil daarstel en klem wil lê op sy deugdelikheid en welwillendheid jeens sy gehoor. Dit is uiteindelik die gevolg van die program, aangesien mense volgens Nataniël besef het hy “is nie so erg soos wat hulle gehoor het nie” (Green, 2021). Die eiesoortige aanbod van *Another life with Nataniël* dui egter daarop dat Nataniël nie ten alle koste 'n etos wat vir sy publiek aanneemlik is, wil aanneem nie, maar by uitstek sy persoonlike oortuigings en smaak prioritiseer. Nataniël gaan byvoorbeeld van meet af daarvan uit dat dit 'n “niche”-program is en dus 'n beperkte volhoubare gehoor sou hê (De Beer, 1998:13).

Waar *Another life with Nataniël* beskou kan word as 'n keerpunt in die breë Suid-Afrikaanse publiek se persepsie van hom, is sy vyf kykNET-programme sedert 2012 'n bevestiging van Nataniël se breë en diepgaande gewildheid, spesifiek onder 'n Afrikaanstalige of dan -magtige publiek. Die voorbereiding van disse is die strukturerende en primêre gegewe van *Die Nataniël Tafel*, *Edik van Nantes*, *Toegang*, *Terwyl ek wag* en *Nataniël. Erik. Wolf*. Hierdie programme is egter, soos *Another life*, hibriede werke waarby Nataniël op konseptuele, vervaardigend-uitvoerende en talle ander vlakke betrokke is. Hy gebruik nie alleen die geleentheid om sy veelsydigheid te beoefen en talle van sy bemoeienisse wat in ander hoedanighede ook na vore kom ten toon te stel nie, maar maak ook daarvan verlengings van die kenmerkende Nataniël-persona waarom hy gewild geword het.

Die Nataniël Tafel, wat van dié programme die mees beskeie – dit wil sê, mins uitgebreide – omvang het en veral, soos die titel te kenne gee, op die kulinêre fokus, is nietemin vir meer gekyk as die kos. Waar Roux (2014) noem dat Nataniël allereers 'n komediant is en sy aanhangers na sy shows stroom om te lag en nie om hom te hoor sing nie, skryf hy ook: “Mense kyk slaafs na sy kookprogram [*Die Nataniël Tafel*] omdat hulle hom iets snaaks wil hoor sê en nie omdat hulle nog altyd wou weet hoe om 'n tamatie te stop nie.” (Roux, 2014) Dit word ook duidelik in die opskrif van 'n *Huisgenoot*-artikel toe *Die Nataniël Tafel* op die aanlynplatform Showmax beskikbaar geword het: “Nataniël-aanhangers kan hulle nou eindeloos vergryp aan sy kwinkslae – en kry sommer 'n paar van sy resepte hier!” (Huisgenoot, 2017). *Sarie* publiseer ook die artikels “Die beste sê-goed van 10 September se ‘Die Nataniël Tafel’” (Sarie, 2013a) en “Die Nataniël Tafel se kwinkslae – lees dit hier!” (Sarie, 2013b). In laasgenoemde artikel word dit soos volg gestel: “Elke Dinsdagaand vermaak Nataniël ons nie net met die heerlikste kos, maar ook met sy kwinkslae! Hier is gisteraand (13 Augustus) se beste sêgoed ...” 'n Facebook-gebruiker beaam dit in haar kommentaar op Nataniël se blad, waarvan die skryffoute haar entoesiasme weerspieël: “Nathaniel wil net se jy is puik ek kyk jou program nie vir wat jy kook nie née vir jou se goed !!!!!!!” (Nataniël News Page, 2016)

Naas Nataniël se sin vir humor word daar in sy kykNET-programme opsigtelik veel klem gelê op die estetiese. Naas die disse self word daar klem gelê op die dikwels camp voorbereiding van die tafel.⁴⁰ In die eerste reeks van *Edik van Nantes* en in *Terwyl ek wag* en *Nataniël. Erik. Wolf*. is die stelselmatige inwyding van 'n aanvanklik gestroopte ruimte deel van die estetiese bevoorgroding. In hierdie programme is daar telkens 'n klem op allerlei ruimtes en in *Edik van Nantes* en *Terwyl ek wag* word daar in die meeste episodes kers opgesteek by kunstenaars werksaam in allerlei media en word iets van hul kunstenaarskap getoon. Die regisseur van hierdie programme, Janhendrik Burger, se beskrywing by *Terwyl ek wag* van die “tapestry of beauty” waartoe Nataniël 'n groot aantal uiteenlopende gegewens weef (in Thangevelo, 2021), geld al dié programme en is tewens 'n raak beskrywing van Nataniël se benadering in al sy werksaamhede.

Naas die estetiese gaan dit in hierdie programme egter ook om leefstyl, gesondheid, kultuur as sodanig en die geskiedenis. In *Edik van Nantes* en *Terwyl ek wag* neem Nataniël op onderskeidelik Franse en Suid-Afrikaanse bodem as vertrekpunt die Franse Hugenate se vlugtelingskap laat in die 17de eeu weens religieuse vervolging. Dit is 'n persoonlike gegewe, aangesien Nataniël die nasaat is van so 'n vlugteling-Le Roux. Dit word egter uitgebou tot die kader van die disse en die estetiese aanslag as sodanig, in *Terwyl ek wag* byvoorbeeld van die kostumering en binnenshuise versiering. Dit word ook die vertrekpunt vir 'n holistiese blootstelling van Nataniël se Afrikaanse gehoor aan die Franse leefstyl, byvoorbeeld wat betref keuses ten opsigte van leefstyl, kos en bestanddele en die impak daarvan op gesondheid, soos Nataniël aan De Beer (2015) vertel.

Geskiedenis en kultuur is, naas die estetiese en kulinêre, ook die fokus van *Toegang*, verfilm tydens die koronapandemie. Nataniël gaan kennelik van die veronderstelling uit dat sy kykNET-gehoor nie alleen allerlei Gautengse ruimtes – soos die Atterburyteater en die Atterbury-kantoregebou, Emperors Palace en Afrikaanse Hoër Seunskool – as agtergrond vir die voorbereiding van kos sal geniet nie, maar heelwat oor die geskiedenis daarvan behoort te weet. In *Nataniël. Erik. Wolf*. is daar spesifiek 'n fokus op sprokies, veral aan die hand van Charles Perrault se *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (*Stories of verhale van die verlede, met sedelesse*, 1697). Van belang vir my bespreking van Nataniël se verhaalkuns in Hoofstukke 6 en 7 is die klem wat Nataniël lê op volksverhale as sodanig en op die didaktiese waarde van Perrault se sprokies. Die wrede, gewelddadige gegewens in Perrault se weergawes van sprokies wat in ander weergawes versag word, is volgens Nataniël integraal tot die trefkrag van die sedeles by Perrault.

Hoewel Nataniël in die aangehaalde onderhoud met De Beer (1998) sy eerste program posisioneer as 'n afwisseling op programme wat fokus op “issues” (De Beer, 1998:13), roer hy in sy latere programme toenemend allerlei kwessies aan soos vlugtelingskap en etiese, volhoubare omgang met diere en die natuur.

⁴⁰ Hoewel die Engelse “camp” byvoorbeeld deur Loots (2020) vertaal word na “kamp”, verkies ek ter wille van leesbaarheid die “camp”-spelling. Ek neem egter “camp” oor as 'n volwaardige leenwoord in Afrikaans wat ek derhalwe ongekursiveerd laat.

Dit kom ter sprake na aanleiding van die voorbereiding van disse of in *Nataniël. Erik. Wolf*. aan die hand van die sprokie wat in elke episode oorvertel word. Nataniël se televisieprogramme deel dus die bemoeienisse wat sy essays kenmerk. Soos met sy shows, stories, memoir en kookboeke, kleur Nataniël ook met sy programme buite die lyne wat genre betref en stel 'n eiesoortige mikstuur van die kos-, reis-, geskiedenis- en leefstylprogram daar. Die stelselmatige inkleding – wat betref meubilering, kulinêre apparatuur, versiering en so meer – van die aanvanklik leë kook- en onthaalruimtes in die eerste reeks van *Edik van Nantes*, *Terwyl ek wag* en *Nataniël. Erik. Wolf*. is simbolies hiervan. Vir Suid-Afrikaanse en veral Afrikaanse televisie is die gehalte en omvang van die aanbod op sigself besonder, wat (soos Nataniël se grootskaalse shows) deels moontlik gemaak word deur sy gewildheid onder 'n breë publiek. Nataniël se programme verskil veral van vergelykbare Suid-Afrikaanse leefstylprogramme soos *DEKAT* en *Top billing* in die vooropstel van Nataniël as altyd vermaaklike persona en spilpunt van die diverse aanbod. Dit neem nie weg dat Nataniël in 'n groot mate die mikrofoon afstaan aan ander sjefs en kunstenaars nie. Besonders aan *Edik van Nantes* en *Nataniël. Erik. Wolf*. is die dinamiek tussen Nataniël en sy broer Erik le Roux, waardeur die vreemde Franse ruimte en kultuur juis intiem en familiêr gemaak word, byvoorbeeld wanneer die twee broers oor hul grootword in die Wes-Kaap in die 1960's en 1970's praat.

Uiteindelik is Nataniël se kykNET-programme 'n verdere tentoonstelling van die Nataniël-persona waarom hy gewild en geliefd is en 'n verlenging van die bemoeienisse wat sy ander hoedanighede onderlê. Dit voer egter ook sy (her)kenbaarheid en die paradoksale gevoel van toeganklikheid – ten spyte van sy 'andersheid' – tot 'n nuwe vlak. Nataniël maak in al sy televisiereekse goeie gebruik van televisie as medium. Waar film veral vanweë die foto-effek 'n “present absence” teweegbring wat gelyktydig die filmster as gewoon én buitengewoon voorstel, word televisiebekendheid veral gekenmerk deur die voorstelling van mense ‘sommer soos hul regtig is’ en die onthulling (en kommodifisering) van die outentieke self (Bennett, 2011:7). Laasgenoemde neig dikwels tot die popularisering ook van dié wat nie beduidend veel talent demonstreer nie. Nataniël maak egter juis van die intimiteit en onmiddellikheid (“intimacy and immediacy” – Langer, soos aangehaal deur Bennett, 2011:7) van televisie gebruik om 'n veelfasettige en paradoksale etos daar te stel: as toeganklik en innemend, maar ook as buitengewoon, veelsydig en vaardig.

Hierdie kwessie kom in afdeling 3.10 weer ter sprake, asook in my bespreking in Hoofstuk 4 van Nataniël as 'n kabarettis. Nataniël se veelfasettige selfvoorstelling deur middel van televisie volg naamlik op en eggo sy soortgelyke benutting van die kabaret se kenmerkende spanning tussen intimiteit en distansiering. Van belang by die bestudering van Nataniël se verhaalkuns is veral (soos in die Kaalkop-rubriek) dat 'n klem op die estetiese nie 'n etiese bemoeienis in hierdie programme uitsluit nie; die klem op en verwagting van humor; en Nataniël se hibriede omgang met genreverwagtinge om hierdie diverse gegewens te akkommodeer.

3.6 Nataniël as sjef

“Sanger, storieverteller, ou siel ... Kos is maar een van Nataniël se vele hoede,” skryf Van der Merwe (2021:20) ter inleiding van ’n onderhoud met Nataniël vir *Sarie Kos*. Nataniël self herinner mense telkens daaraan “that I am not a chef or anything” en sy werksaamheid as sjef moet teen 2014 nog plek kry “between all the shows and tours and recordings and books that make up my real career” (in Magoulaniiti-McGregor, 2014). Uiteindelik is Nataniël se hoedanigheid as sjef egter ’n prominente deel van sy werklike loopbaan en van sy bekendheid. Hy is ’n Suid-Afrikaanse “Mega Chef” (richardexpresso, 2011) en is volgens FinGlobal (2020) saam met Jan Braai, Luke Dale Roberts, Bertus Basson en Jenny Morris een van die land se “celebrity chefs”. Nataniël se hoedanigheid as “televisiekok” (Hay, 2018) in die kykNET-programme wat in die vorige afdeling genoem is, sou heelwat hiermee te make hê.

Sedert sy bekende resep vir ’n lensies- en bruinrysdiëet wat aanvanklik in die *Huisgenoot* verskyn (en ook in die kabaretbundel *Excuse me* (1990) en in *Nataniël kook* opgeneem word), publiseer Nataniël die kookboeke *Nataniël kook* (1994), *Die Nataniël-kombuis* (1996), *Food from the white house* (2003), *Gatherings, a year of invitations* (2009), *Die Huis van Rye* (2015) en *Die Edik van Nantes Kookboek* (saam met sy broer Erik le Roux, 2018) (Nataniël, 2022b), almal by Human & Rousseau. Nataniël sluit verder resepte in by sy eerste *Kaalkop*-bundel en behartig naas die Kaalkop-rubriek ’n kosrubriek vir *Sarie Kos*, waarvan aflewering opgeneem word in die bundel *Kaalkop 3*. Op sy webwerf bied Nataniël ’n uitgebreide afsonderlike reseptewerf, Small Coronation (Nataniël, 2022d). Ook maak ’n vorige weergawe van Nataniël se webwerf melding van ’n *Kitskos*-radioprogram (Nataniël, 2007a). Nataniël se bekendheid as sjef word veral verseker deur die televisieprogramme *Another life with Nataniël* (1998-1998), *Die Nataniël Tafel* (2012-2014), *Edik van Nantes* (saam met sy broer Erik, 2015-2018), *Toegang* (2020), *Terwyl ek wag* (2021) en *Nataniël. Erik. Wolf.* (weereens saam met sy broer Erik, 2022). Verder lei Nataniël se gewildheid as sjef tot allerlei “food demos” en “food ads” (Magoulaniiti-McGregor, 2014), waarvan die bekendste waarskynlik sy bemarkingsveldtogte vir die supermarkketting Checkers is.

Nataniël beklemtoon self dat hy ’n “huiskok [is] met basiese vaardighede, maar [...] weet hoe om mense gelukkig te hou en ’n beeldskone tafel te dek” (in Van der Merwe & Nataniël, 2021:20). Hy beklemtoon ook in die *Kaalkop*-bundel dat hy hom “nie vir ’n oomblik roem as kennerkok of uitnemende sjef nie” (K:131) en die voorwoord tot sy tweede kookboek, *Die Nataniël-kombuis*, begin soos volg: “Ek kan nie regtig kook nie, maar my vorige boek het so goed verkoop, hier gaan ons weer.” (*Kombuis*:6) In sy eerste kookboek, *Nataniël kook*, skryf Nataniël: “Hierdie boek is nie geskryf om my as koskenner te vestig of om ’n kosrewolusie teweeg te bring nie; dis bloot ’n verslag van hoe daar in my huis gekook word.” (Nataniël, 1994:8) Nataniël stel dus ’n bepaalde etos as “huiskok” daar. Dit is interessant dat Nataniël se selfvoorstelling as niedeskundige sjef korrespondeer met sy voorstelling in die voorwoord tot *Maria Maria* van homself as nieliterêre skrywer, waarna ek in afdeling 3.3.1 verwys het. Die verskil hierby is egter dat die voorwoord tot *Maria Maria* in die lig van sommige negatiewe resensies op Nataniël se twee voorafgaande

bundels gelees moet word, wat daartoe lei dat hy hom spesifiek distansieer van die Suid-Afrikaanse letterkunde. Hierteenoor gaan dit kennelik by sy selfvoorstelling as sjef vir Nataniël oor sy eie beperkte vaardighede.

Ek het in die vorige afdeling daarna verwys dat Nataniël se televisiereekse, wat struktureel gesproke as kookprogramme sou kon deurgaen, veel meer as die kulinêre behels en dat die verwagting van Nataniël se spitsvondighede 'n belangrike aspek van die geweldheid daarvan is. Dit blyk ook die geval te wees by Nataniël se persoonlike (teenoor televisie-) optredes in sy hoedanigheid as sjef. Deel van die bemerking vir *Nataniël Lentekombuis* (2019) by die Atterburyteater is Nataniël se persona en humor: “Tydens hierdie unieke kook-en-kletsgeleenthede staan hy letterlik op die verhoog en demonstreer eenvoudige dog smullekker geregte, terwyl hy die een spontane spitsvondigheid na die ander kwytraak.” (iTickets, 2019) Hoewel die spitsvondighede spontaan is, is die verwagting daarvan dus 'n bemarkbare konvensie.

Nataniël skep ook in *Die Nataniël-kombuis* vir hom die geleentheid om sy lesers te vermaak. Kastig uit meelewing met die “beginner” wat nie die terminologie van kookboeke verstaan nie, sluit Nataniël “'n paar verklarings” in (*Kombuis*:27). Die leser word dan inderdaad plek-plek bygestaan, maar meesal met vermaaklike afdraaipadjië, soos die volgende drie verklarings toon:

Vlok

Hierdie term word gebruik vandat die pers 'n bekende in regeringskringe oor sy wandade aangespreek het. Dit beteken letterlik om iets stinks (soos vis of 'n parlamentslid) met 'n skerp voorwerp uitmekaar te trek. Word gewoonlik gebruik tydens bereiding van pastei of behandeling van senulyers. (*Kombuis*:29)

Prut

Bekend in Pretoria se skole as gomsoort vir plakboeke.

In kookterme verwys dit na die stadige kook van kos of die innerlike gevoel net voor gastro in werking tree. (*Kombuis*:31)

Tenderise

'n Engelse term wat beteken “sagmaak”. Word gebruik tydens voorbereiding van biefstuk of martel van spioene.

Hang betrokke voorwerp teen muur, sit direk oorkant op regop stoel en lees vir ongeveer twintig minute hardop voor uit Raka. Die herhaaldelike speel van Piaf-opnames lewer ook uitstekende resultate. (*Kombuis*:33)

Dit is verder interessant dat Nataniël in sy kookboeke van narratief gebruik maak. Dit is wel 'n bekende gegewe dat die skrywers van kookboeke naas eenvoudig feitlike afdelingsinleidings ook (dikwels sentimenteel) vertel van die plek van 'n resepte of kossoort in hul eie lewe. Nataniël lei egter enkele afdelings in met verhaaltjies wat oënskynlik omwille van die verhale sêlf vertel word en nie noodwendig die leser voorberei op die resepte nie. Die verhaal by die afdeling oor hoender in *Nataniël kook*, “Voël op die tafel”, lui byvoorbeeld:

Die dag toe ant Stienie dood is op Riebeek-Kasteel, moes ek in die agterplaas wag dat my ma-hulle kan simpatiseer. Toe staan ek en kyk hoe Sammy die hoender vashou dat hulle kan slag vir die after-party.

Vir jare daarna moes my ma my snags afspons terwyl ek gil: Eers die blinddoek! Eers die blinddoek!

Ek het gedroom van afkop hoenders, pote wat by kastrolle uitklim en tertjies met kamme in. Drie jaar gelede het ek vir die eerste keer weer hoenders begin eet. My sielkundige sê as mens heeltyd aan voël dink, dan's die lewe nie so hartseer nie. (Nataniël, 1994:13)

So 'n eiesinnige, maar inderdaad verkwiklike, afwyk van wat gebruikelik sou wees in die konteks, herinner aan Nataniël se NAMPO Oesfees-praatjie soos reeds bespreek. Daar word ook 'n narratiewe inslag aan Nataniël se kookboeke verleen deur die opneem van verhoogstories wat nie elders verskyn nie in *Die Nataniël-kombuis* (sien afdeling 3.3.1).

Die insluit van hierdie verhoogstories in *Die Nataniël-kombuis*, naas enkele foto's van Nataniël in geselskap tussen vriende en van sy verhoogoptredes, lê 'n verband tussen Nataniël se hoedanigheid as sjef en sy verhoogpersona. So 'n verband word versterk deur die opneem van sy bekende bruinrys- en lensiesresepte tussen die vier kabarettetekste in die bundel *Excuse me*. Verder maak die insluit van resepte (en ruimte vir lesers se eie resepte) in die eerste *Kaalkop*-bundel Nataniël se hoedanigheid as sjef na regte deel van die kaalkopprojek wat hy in die eerste aflewering, “'n Hartseer wêreld”, opneem.

Soos genoem, word die persoonlike aard van Nataniël se kookkuns beklemtoon deurdat hy na homself verwys as 'n huissjef wat byvoorbeeld met *Nataniël kook* bloot verslag lewer van hoe daar in sy huis gekook word. Die persoonlike aard van sy kookkuns vind in *Nataniël kook* verder neerslag in die suggestief geposeerde naakfoto's van 'n ongespesifiseerde man – by aanname Nataniël self, gegewe dat alle ander foto's in die boek van hom of van disse is en dat die torso ooreenstem met die foto's van Nataniël in die 1990-bundel *Excuse me*. Die meerduidige titel van die bundel bemiddel uiteraard ook hierdie moontlikheid. In hierdie opsig staan *Nataniël kook* in die teken van die meer seksueel gewaagde selfvoorstelling en tematiek in Nataniël se shows wat sy vroeë loopbaan kenmerk. Hierteenoor behels die boek *Gatherings, a year of invitations* die persoonlike tentoonstel van 'n ander Nataniël. *Gatherings* is nie alleen 'n kookboek nie, maar as 't ware 'n verlenging van Nataniël se persoonlike gasvryheid en geselligheid. Nataniël is naamlik ook 'n *entertainer* in die sin dat hy graag onthaal. *Gatherings* is 'n “documenting of gatherings, events, celebrations and magical get-togethers at my house over the course of a year. Everything was cooked, photographed and enjoyed at my house, nothing was borrowed or styled, this is how I eat.” (Nataniël, soos aangehaal deur Green, 2009)

Uit hierdie bondige bespreking is dit reeds duidelik dat Nataniël se hoedanigheid as sjef verweef is nie alleen met sy ander hoedanighede (veral as skrywer en verhoogkunstenaar) nie, maar ook met sy persoonlike lewe. Soos by Nataniël se televisieprogramme is dit opvallend dat hy eiesinnig omgaan met die konvensies van die kookboek en daarvan 'n geleentheid maak om hom op verskeie maniere uit te druk.

Hoewel Nataniël se beskeie etos as sjef waarskynlik gewoon sy eie taksering van sy vermoëns weerspieël, kan dit juis in sy guns tel. Hoewel hy in een opsig sy bevoegdheid om ander te leer kook in twyfel trek, kan Nataniël juis vertrouwe wen vanweë die informaliteit en familiariteit wat sy kookboeke, televisieprogramme en persoonlike optredes as sjef kenmerk.

3.7 Nataniël as etiketkenner, spreker en inspirerende figuur

Dit het dusver geblyk dat Nataniël op eksplisiete wyse met sy Kaalkop-rubriek en meer implisiet met sy televisieprogramme die etos daarstel van iemand wat sou weet wat goed is vir die mensdom, of minstens sy publiek. Dit korrespondeer met sy bekendheid as 'n etiketkenner, wat ook 'n aspek van die Kaalkop-rubriek is. Nataniël is as 't ware die hedendaagse en manlike komplement tot 'Mevrou Etiket', 'tannie' Emsie Schoeman. Hierdie hoedanigheid spil veral om die program *Etiket met Nataniël* op die openbare omroeper Radio Sonder Grense, maar kom ook tot uiting in Nataniël se *Kwessie van 'n dag*-internetprogram en sy *Nataniël Gesels*-praatjies. Verder word Nataniël deur die tydskrifte *Sarie* en *Huisgenoot* as etiketkenner geraadpleeg (byvoorbeeld Van Rooyen, 2009; Van Wyk, 2009; Malherbe, 2016; Du Toit, 2021). Etiket is ook 'n tema in die verhaalkuns, die rubrieke en die kykNET-programme. Dit blyk gewoon 'n aspek van Nataniël se benadering tot die werklikheid te wees. Hy spreek hom byvoorbeeld ten sterkste uit oor teateretiket. In 'n onderhoud oor 'n konsert ná die koronapandemie beklemtoon Nataniël dat mense gedurig herinner moet word aan (teater)etiket: "Hulle praat kliphard. Bly gegom aan hul selfone, dring daarop aan om te drink in 'n ouditorium en loop in en uit – dit alles kan jy by jou huis doen. Ek verklaar oorlog teen swak maniere!" (Sarie, 2022)

Nataniël se bekendheid as etiketkenner blyk daaruit dat daar aanlyn etikettekste versprei word wat verkeerdelik aan hom toegedig word. Twee tekste wat onderskeidelik met die titels "Etiket deur Nataniël" (byvoorbeeld HenkBrazos, 2006) en "Nataniël se braai-etiket" (byvoorbeeld Anon., 2015) versprei word, boots aspekte na van Nataniël se benadering tot etiket. Daar is byvoorbeeld 'n klem op hoe dinge vantevore gedoen is: "In die ou dae was jou slagter amper familie" (Anon., 2015); "Jou kam hoort in die badkamer, nie in jou kouse nie, maak nie saak wat jou pa gesê het nie!" (HenkBrazos, 2006). Die onverskrokke veroordeling van swak etiket, waar 'n Emsie Schoeman dit veel meer diplomaties sou stel, word ook in hierdie tekste beklemtoon, byvoorbeeld: "'n Das by 'n kortmouhemp lyk moer kommin en das wat te kort is, lyk nog erger" (HenkBrazos, 2006); "Niemand stel belang hoe jou boxer lyk of watse snaakse vorme jou genetalië onder druk aanneem nie" (ibid.).

Die kern van Nataniël se hoedanigheid as etiketkenner, wat hierdie anonieme tekste met betreklike sukses naboots, is egter die humor wat setel in Nataniël se eiesoortige benadering waarvolgens sommige konvensies in stand gehou moet word en ander – op verkwiklike wyse – as onnosel afgemaak word. Ek hoor van verskeie mense wat na die *Etiket met Nataniël*-radioprogram geluister het nie alleen om te leer van etiket nie, maar omdat hulle weet hul sal lag vir wat Nataniël kwytraak. In hierdie opsig stem Nataniël

se hoedanigheid as etiketkenner ooreen met dié van televisieaanbieder, verhoogkunstenaar en skrywer, waarby sy humor ’n groot deel van die aantrekkingskrag is.

Nataniël word ook as kundig oor meer as etiket beskou. Soos reeds genoem, verwys hy in talle van sy stories na wedervaringe in sy professionele lewe. In enkele stories vertel hy van sy werksaamheid as ’n spreker by allerlei geleenthede: by ’n oggendtee in die tuin van die Sammy Marks-museum in Pretoria (“Sammy Marks”, *Kaalkop* 2), ’n geleentheid in die Wynlande vir 300 vrouens en enkele mans (“Saamry”, *Kaalkop* 3), ’n damesoggend by ’n spa buite Potchefstroom (“Die Olyf”, *Dik dun thick thin*) en die kongres van ’n maatskappy in Centurion (“Inspiration”, *Help, help*). Dit blyk uit hierdie stories dat Nataniël dikwels sulke praatjies behartig en hy verwys op sy webwerf na homself as ’n “public speaker” naas “singer, songwriter, producer, director, designer [... and] leading exponent of the solo stage act” en verhoogkunstenaar (Nataniël, 2023b). Die bestuurderes van die museum in “Sammy Marks” “dog [hy] doen baie van die goed” (*K2*) en in “Die Olyf” vertel Nataniël hy bly “aan elke nuwe organiseerder die voordeel van die twyfel gee” (*Dik*:95), dikwels tot sy spyt.

Die toespraak waarvan in “Sammy Marks” vertel word, is wat ’n mens ’n bemoedigingspraatjie kan noem. Nataniël vertel, “Die dames vergeet van hulle skons, huil hul wange nat en beaam my gedagtes” (*K2*:151). Ook in die toespraak waarvan Nataniël in “Inspiration” vertel, is dit sy werk “to inspire” die kongresgangers en om ’n “need for excellence” in hul te ontwaak (*Help*:109). Nataniël se praatjie *Terug plaas toe met Nataniël* as deel van die aanlyn-NAMPO Oesfees in 2020 is verwant hieraan. In hierdie vertoning maak Nataniël duidelik wat sy verantwoordelikheid as landsburger is:

Daar is baie, baie mense wat die besluit neem om die hoogste lewenskwaliteit moontlik te probeer bereik; en dit het niks te doen met ’n privaatvliegtuig, ’n strandhuis of ontwerpersmeubels nie. Dit het te doen met die besluit om alledaagse aktiwiteite te verstaan; om alledaagse roetines raak te sien as tydlose rituele; dit te erken en te huldig.

[...]

Ek het ’n verantwoordelikheid teenoor myself, my vriende, die 99% [wat nie weet hoe die voedselbedryf inmekaar steek nie] en my ouma. In hierdie veranderende wêreld met geweld, met gevaar, met onsekerheid, met besluite, met onnosel gesag, met verkeerde besluite, met aanvalle en aanslae uit alle rigtings uit, moet elke mens sy verantwoordelikheid gebruik soos hy goeddink en sy bedside manier ontwikkel soos hy goeddink. Dit maak my baie ongewild op baie plekke, maar ek gebruik myne soos ek goeddink. (Nataniël, 2020b)

Die klem op “die hoogste lewenskwaliteit moontlik” hou dus volgens Nataniël verband met die juiste benadering tot die alledaagse. In hierdie opsig sluit hierdie en Nataniël se ander praatjies of toesprake aan by die kaalkopprojek soos dit in die Kaalkop-aflowering “’n Hartseer wêreld” aangekondig word. Sulke praatjies maak staat op en verleen aan Nataniël ’n bepaalde etos, naamlik dié van iemand wat oor inligting of insig beskik waaraan sy publiek behoefte het of wat volgens Nataniël waarde kan vind by dít wat hy te sê het. Cronjé (in Cronjé & Nataniël, 2014) beklemtoon dat ’n mens “luister wanneer hy praat”; dat Nataniël ’n mens hoop gee, waardevolle lewenslesse leer en dat sy boodskap altyd een van inspirasie is. Nataniël se

aanvaardingstoespraak by sy Huisgenoot-Tempo-toekenning as Afrikaanse Erfenislater is volgens Cronjé (ibid.) “[n]og ’n tikkie inspirasie”. Dit is inderdaad die geval, want Nataniël sê in dié toespraak die volgende:

’n Toekenning verander niks en beteken niks as dit nie iemand anders inspireer nie. Iewers is daar ’n vreemde seuntjie met stemme in sy kop en talent in sy lyf, maar hy voel verdwaas en verstote want sy pa gooi op van skok elke keer as hy om die hoek kom. Maar hy gaan hoor van hierdie ding en dat ek gesê het, Hou net aan met wat jy doen, daar kom ’n dag dat mense gaan betaal om daarna te kyk. (ibid.)

Ook Nataniël se *Kaalkop Joernaal/Journal* (2006) verleen aan hom die etos van iemand wat beskik oor inligting en insig. *Kaalkop Joernaal* is inderdaad ’n joernaal en bevat ’n skoon bladsy vir elke dag van die jaar. Die aanbod van spasie vir die gebruiker om met hul eie teks te vul, is egter ironies, gegewe dat die Nataniël-persona weereens vooropgestel word, byvoorbeeld deur die kaalkopmetafoor soos in die Kaalkop-rubriek uiteengesit, deur te trek en deur die insluit van foto’s van homself en van lirieke en kortkortverhale uit sy pen. Die boodskap voorin die boek motiveer dié publikasie met verwysing na Nataniël se eie gebruik van dagboeke. In die lig van die aanhaling uit sy NAMPO-vertoning en sy hoedanigheid as etiketkenner en spreker sou ’n mens Nataniël op sy woord kon neem as hy in dié boodskap oorgaan na die waarde wat hy hoop die dagboek vir die gebruiker sal hê:

Ek glo vas daar is net twee soorte mense op aarde, dié wat dinge aanteken en dié wat bloot oorleef. Om ’n gedagte op papier aan te bring, is nie net ’n oomblik van eeue oue terapie nie, dit skep ook orde, help genees, gee insig en wys vordering (of die gebrek daaraan). (*Joernaal*)

Weereens is dit iets alledaags – dagboekhou – wat in verband gebring word met menslike welsyn in die breedste en diepste sin. Die inligting wat Nataniël kies om in te sluit by elke maand getuig van wat hy beskou as belangrik vir die gebruiker om kennis van te dra: by elke maand ’n lys verjaarsdae van plaaslike en veral internasionale kunstenaars en ander openbare figure, ’n lys plaaslike en veral internasionale geskiedkundige gebeurtenisse, ’n kortkortverhaal, ’n resep, en ’n skets van en inligting oor ’n kledingstuk. In afdeling 3.3.2 is reeds genoem dat Nataniël se bundel *Kaalkop*, waarin die eerste 45 aflewings van die Kaalkop-rubriek opgeneem word, ’n soortgelyk omvattende aanbod as *Kaalkop Joernaal* bied van dinge wat hy glo tot sy lesers se voordeel sal strek. Nataniël se hoedanigheid as etiketkenner en spreker kan uiteindelik beskou word as deel van die ‘projek’ wat hy in sy rubriek in die vooruitsig stel.

Deur in die *Kaalkop Joernaal*, die *Kaalkop*-bundel, die reeds bespreekte kookboeke en televisieprogramme, en as etiketkenner en spreker hom telkens uit te laat oor verskeie onderwerpe wat hy oortuig is sal bydra tot die welsyn van sy publiek (en die mensdom as sodanig), stel Nataniël hom voor as ’n tipe ghoeie of leermeester. Twee van die komponente wat Aristoteles beskou as bydraend tot die etos van ’n individu is ter sake, naamlik praktiese wysheid en welwillendheid. Nataniël se aanbod van wysheid in die vorm van inligting, beginsels en praktyke gaan telkens in hierdie hoedanighede gepaard met ’n verklaring dat hy hom

bemoei met die welsyn van sy publiek en van die mensdom, dit wil sê, van sy welwillendheid. Hierdie aspek van Nataniël se etos as openbare persona kom in afdeling 3.10 weer ter sprake.

3.8 Nataniël as filantroop

Nataniël bemoei hom nie alleen in woord met menslike welsyn nie, maar voeg daarby die daad in sy hoedanigheid as filantroop wat by verskeie welsynsorganisasies en -geleenthede betrokke is. As openbare figuur wat bloot met die koppeling van sy naam aandag, en sodoende fondse, kan lok, was Nataniël in die verlede ambassadeur van Kindersorg (sien byvoorbeeld Nataniël, 2007b). Hy stig in 2011 sy eie welsynsorganisasie, die Nataniël Progress Project (DStv, 2018). 'n Vorige weergawe van Nataniël se amptelike webwerf lys “charities” waarby Nataniël betrokke is en toon die volgende boodskap:

Both my life and work have been influenced and changed profoundly by an awareness of those in need. There is no way we can call ourselves part of a developing society or any spiritual structure if we do not live in constant giving. The charities I support are not nearly enough, but they do reflect my belief that we need to respect our children and our elders more. I thank you for your support. (Nataniël, 2000)

Die klem op kinders se welsyn stem ooreen met die ingrypende invloed wat die geboorte van sy eerste peetkind volgens die Kaalkop-rubriekaflewering “’n Hartseer wêreld” op Nataniël gehad het. Ek noem hierdie aspek van Nataniël se openbare persona omdat dit sy etos as ’n tipe leermeester versterk. Soos in die vorige afdeling geargumenteer, gaan Nataniël se aanbod van wysheid aan sy publiek gepaard met die versekering dat hy dié publiek se belange op die hart dra. Hierdie komponente van Nataniël se etos word versterk, kan na aanleiding van Aristoteles geargumenteer word, deurdat Nataniël ook persoonlike deugdelikheid uitstraal in die vorm van sy filantropie.

Uiteraard kan filantropie as ’n strategie in stede van werklike deugdelikheid beskou word. Die Amerikaanse televisiester en multibiljoenêr Oprah – wat Nataniël, terloops, sy “idol” noem (Krost, 1997:4) – word byvoorbeeld daarvan beskuldig dat “[e]very move is calculated to further her brand and lift her image, which is why she does good works” (Battles, soos aangehaal deur Olshan, 2010; sien ook Pilkington, 2010). Nataniël se weldoenery blyk egter werklik oorwoë en opreg te wees. Sy Nataniël Progress Project het onder meer die saamstel en verspreiding van ’n handleiding met inligting oor die identifisering en beskerming van kinders teen mishandeling behels, vir gebruik deur onderwysers by kleuterskole en vroeë kinderontwikkelingsentra regoor die land (Meijer, 2015). ’n Verdere voorbeeld is dat Nataniël sy filantropie deel van sy kunstenaarskap maak. Saam met sy 2022-kerskonserte stuur Nataniël ’n Blikkiesfees van stapel: “’n massiewe projek” wat behels dat gehore blikkieskos saambring na sy vertonings om geskenk te word aan haweloses in Pretoria (Nataniël, 2022g). Die geloofwaardigheid van Nataniël se liefdadigheid word ironies daardeur versterk dat hy hierdie beeld van hom in enkele verhoogstories relativeer, soos ek in Hoofstuk 6 bespreek.

3.9 Nataniël as entrepreneur en in bemarkingsveldtogte

Nataniël is ook 'n entrepreneur. Sy entrepreneurskap geskied hoofsaaklik deur sy Kaalkop-handelsnaam en uit sy verbintenis met die Checkers-supermarkketting. Daar was ook vir meer as 'n dekade 'n Kaalkop-winkelketting. Nataniël word in 2012 vennoot in 'n wynkelder en daar verskyn 'n Nataniël Sauvignon Blanc, Nataniël Rosé en Nataniël Shiraz (Salzwedel, 2012). Seed Oil SA stel ook in samewerking met Nataniël die Live Like N-produktereeks – gesonde kookolies (druiwepit, olyf, pekanneut en rissie) – vry. Hierdie produktereeks maak staat op die verbintenis met Nataniël se bekende naam aangesien hy lank reeds “an advocate of natural, clean products” is (Live Like N, 2021). Nataniël se bekende en gewilde openbare persona maak ook sy betrokkenheid by bemarkingsveldtogte aantreklik. 'n Vorige weergawe van sy webwerf noem 11 sulke projekte, waaronder die radioadvertensie vir die tydskrif *De Kat* wat in 1994 met die Loerie-toekenning vir bemarkingsveldtogte vereer word (Nataniël, 2011b). Nataniël is later veral gekend om sy vennootskap met Checkers.

Van belang vir my studie is dat hierdie advertensies dikwels spil om die kontras tussen Nataniël en ander individue of groepe. In 'n advertensie vir Checkers se Championship Boerewors (vermoedelik in 2011) is Nataniël besig om soos vroeg in sy loopbaan in 'n borstrok gegordel te word wanneer hy die geselligheid by sy bure hoor en met sy witasuitrusting oor die muur loer na die ideale prentjie van 'n veelrassige groep mense wat kuier en braai, en dan vra of dit darem Championship Boerewors is wat hulle braai (HolisticCircus, 2011). Na aanleiding daarvan stel Nataniël die nuwe boereworskompetisie bekend; en die advertensie sluit waar hy die kerse aansteek en alleen in sy huis aansit vir 'n ete met 'n kwartet wat Roman-tiese simfonie-musiek speel (ibid.). Hierdie advertensie maak dus gebruik van en bevestig die beeld van Nataniël as 'n ietwat afsydige, fyngekuilte individue wat van anderkant die muur met sy bure praat. Dit is egter 'n paradoks, aangesien dit in dié advertensie juis gaan om die konnotasie van Championship Boerewors met braai as 'n kommunale aktiwiteit vir die reënboognasie. Hoewel Nataniël fisies van sy landsgenote geskei is, is die kruis van die advertensie dat hul tog almal in 'n mate kultureel saamgesnoer word.

'n Advertensie vir die teaterprojek OPTOG! maak van 'n soortgelyke beeld van Nataniël gebruik. Die advertensie word geskiet in 'n motorwerkswinkel waar 'n werktuigkundige werk aan een van die blou bussies wat simbolies is van die projek wat die teatertradisie op Suid-Afrikaanse dorpie wil hervestig. Nataniël loer in by die werktuigkundige om te hoor hoe hy vorder. Hy skakel die radio af waarop wat klink soos 'n hedendaagse Afrikaanse popnommer speel – “Ek gaan mal word,” sê hy as hy na die kamera kyk; bedek 'n werkoppervlak met 'n wit tafeldoek; dek ter motivering vir die man 'n deftige Engelse tee, snytjies koek inkluis; en skakel die radio weer aan as hy groet (OPTOG!, 2018). Die advertensie se finale skoot van die oliebevleete man met 'n opvallende baard wat van Nataniël se koek en tee geniet, simboliseer dan dat OPTOG! teaterkuns na dorpe in Suid-Afrika – as 't ware kultuur na die ongekuilte – wil bring.

Hierdie beeld van Nataniël is ook die kruks van die Checkers-advertensie met Nataniël en YouTube-persona Suzelle (DIY). Suzelle se video's is gekend om die vermaaklikheid van haar opsetlik kommin persona wat nietemin op toeganklike manier demonstreer hoe om alledaagse take te verrig soos om vetkoek, 'n kweekhuisie, 'n piñata, of 'n gesigmasker te maak; met silikoon te werk; sonder 'n strykyster te stryk of bobotie in 'n pampoen voor te berei. Hierteenoor staan Nataniël se gekultiveerde persona.

In die advertensie kom Nataniël Suzelle by die Checkers-toonbank teë waar sy skynbaar inkopies doen vir een van haar video's (Checkers, 2015). Nataniël maak sy keel skoon om Suzelle se aandag te trek, beveel haar, “Kom gou saam”, en vestig haar aandag op Checkers se wynaanbod, waar Nataniël groottoog na die kamera (gehoor) kyk as Suzelle “Bordeaux” op sy Afrikaans uitspreek. Hulle besigtig ook Checkers se kaasaanbod en die teeraanbod, waar Nataniël sy oë rol as Suzelle sê: “Grazi – Italian” (ibid.). Nataniël sluit dan af met raad vir Suzelle en die kyker: “Hulle is deur die wêreld vir jôu, Suzelle. Al wat jy moet doen, is kyk na die volgende rak. Ek *watch* vir jou.” (ibid.) Laasgenoemde, in die laaste skoot van die advertensie, word gesê terwyl Nataniël vir Suzelle ernstig – maar daarom juis vermaaklik – aankyk en sy wysvinger betersweterig wikkkel.

Dit is paradoksaal dat die verskil of afstand tussen Nataniël en die ander karakters in sulke advertensies – en implisiet die Suid-Afrikaanse publiek – beklemtoon word, terwyl daar juis sodanige aantrekkingskrag van Nataniël se persona uitgaan dat maatskappye of projekte hom met hul handelsmerke wil assosieer. Sulke nieprimêre openbare verskynings weerspieël 'n bepaalde persepsie van Nataniël, maar die advertensies moet ook beskou word as geleenthede waar Nataniël aktief (bereid is om) hierdie persepsie (te) bevestig.

3.10 Nataniël se etos as openbare persona

Na aanleiding van en aanvullend tot die voorafgaande besprekings van Nataniël se hoedanigheid as musikant, verhoogkunstenaar, skrywer, akteur, televisieaanbieder, sjef, etiketkenner, spreker, filantroop, entrepreneur en sy betrokkenheid by bemarkingsveldtogte kan in hierdie afdeling gewys word op aspekte van Nataniël se etos as openbare persona wat die bespreking van Nataniël se verhaalkuns in die volgende hoofstukke kan rig.

3.10.1 Nataniël se kenbaarheid en beheer oor sy persona

Die eerste kenmerk van Nataniël se loopbaan en kunstenaarskap wat hier ter sake is, is die kenbaarheid van die Nataniël- openbare persona.⁴¹ Dit het geblyk hoeseer Nataniël inderdaad 'n openbare persona is: 'n

⁴¹ Ek oefen my idiolektiese voorreg uit om van die formulering “Nataniël- openbare persona” gebruik te maak ingevolge reël 12.24 van die *Afrikaanse Woordelys en Spelreëls* (elfde uitgawe, 2017) oor afstandsamestellings.

persona wat homself openbaar aan sy Suid-Afrikaanse publiek en wat deur dié publiek tot openbaring geroep word. Nataniël se verhoog- of kunstenaarspersona, die oorsprong van sy loopbaan, ontwikkel sedert 1983 tot 'n uitwaaiende openbare persona wat werksaam is in verskeie hoedanighede. Sowel wat Nataniël se selfvoorstelling as heterovoorstelling van hom betref, is daar 'n magdom inligting in die openbaar beskikbaar.

Die mate waartoe Nataniël 'n openbare persona is van wie die publiek immer meer te wete wil kom, blyk uit die aantal onderhoude wat Nataniël toestaan. Dit dui uiteraard ook op sy eie bereidheid tot selfvoorstelling in hierdie manier.⁴² Veral vroeër in sy loopbaan is Nataniël genader vir kommentaar oor allerlei sake, waarskynlik omdat 'n mens 'n aweregse en verkwiklik verwoorde perspektief op 'n saak kan verwag.⁴³ Daar word ook aanhalings van Nataniël ingesluit by die *Penguin dictionary of South African quotations* (Crwys-Williams, 2008), 'n aanduiding van sy gewildheid maar veral dat hy iets te sê het waarin die publiek belangstel. Dit is moeilik om te dink aan 'n Suid-Afrikaanse openbare figuur van wie die gemiddelde Afrikaanssprekende wit persoon 'n meer veelfasettige beeld sou kon saamstel. Soos ek straks bespreek, kom dit in die praktyk daarop neer dat mense nie soseer 'n *veelfasettige* beeld van Nataniël saamstel nie as 'n *eiesinnige* beeld van hom. Dit kan juis 'n paradoks word dat 'n mens glo jy ken Nataniël goed en het 'n genuanseerde beeld van hom terwyl bepaalde gegewens egter swaarder weeg in die samestelling van dié beeld en ander gegewens onderbeklemtoon of gerelativeer word.

Nataniël se uitgebreide selfvoorstelling as openbare persona korrespondeer met die beskrywing in *Kyk na my* wat betref die begeerte om op te tree as een van sy primêre impulse sedert sy jeug. Wanneer Nataniël vroeg in sy loopbaan as lid van emsemblekabarette sukses behaal, bly sy impuls om alléén, “gekleed in gewade uit verre verbeeldings, arms wydgestrek soos 'n keiser”, te sing (*Kyk*:71). 'n Aspek van dié begeerte is dus nie alleen musiek nie, maar tentoonstelling, om 'n bepaalde persona op te voer. Dit is dan ironies dat deel van die aanvanklike weerstand teen Nataniël, soos hy dit vertel, juis 'n verkeerde “beeld” is (*Kyk*:72).

Die mate waartoe Nataniël as openbare figuur en dus as 'n tipe gemene besit beskou word, kan gesien word in die *Rapport*-artikel “Só ‘ken’ ons Nataniël se gesig nie” waar Van Greunen (1998) namens die publiek eis om te weet wat presies die aard is van die plastiese chirurgie wat Nataniël, synde 'n “bekende en gewilde

⁴² Gegewe dat hy self 'n ‘bekende’ is en sodanige bekendheid benut en aanmoedig, is Nataniël se kritiek oor beheptheid met “celebrities” ironies: “Ek wil nie oor hulle lees nie en ek wil nie van hulle weet nie. [...] Jaar is groter goed daarbuite as *celebrities* se sekslewe of gebrek daaraan.” (Coetzee, 2012)

⁴³ Nataniël word byvoorbeeld saam met Mimi Coertse, voormalige moderator van die NG Kerk, Pieter Potgieter, en destydse skriba van die NG Kerk, Frits Gaum, deur *Beeld* genader vir kommentaar op die moontlikheid van 'n casino in Pretoria se Staatsteater (Fourie, 1994). Hy word ook saam met pastorale sielkundige en huweliksberader prof. Murray Janson en rubriekskrywer dr. Cecile Cilliers in 1995 deur *Beeld* genader vir kommentaar op eertydse Minister van Binnelandse Sake, Bangosuthu Buthelezi, se uitsprake ten gunste van die volle erkenning van gewoontehuwelike en veelwywery. Nataniël se kenmerkende antwoord oor laasgenoemde kwessie – “Dit is morsig, grilliger en sondig – net 'n ou rondslapery. Dis soos wanneer almal in een woonwa saamslaap” – word die titel van die artikel wat ook 'n foto van Nataniël insluit (Van Wyk, 1995:3).

kunstenaar”, kort voor dié artikel ondergaan het. Dat Nataniël “self gesê [het] hy het nou ’n nuwe gesig” (ibid.) is kennelik nie voldoende nie. Meer positief word die Suid-Afrikaanse toegeneetheid jeens Nataniël weerspieël in bewoordings soos “South Africa’s Kaalkop” (University of Pretoria, 2015) en “ons gunsteling-kaalkop Nataniël” (in Cronjé & Nataniël, 2014) en die beskrywing van Nataniël as volksbesit en as ’n “national treasure” (hieroor meer in Hoofstuk 7).

Nataniël se kenbaarheid as openbare persona hou verband daarmee dat dié persona in al Nataniël se hoedanighede op die voorgrond gestel word. Die individu Nataniël le Roux sou hipoteties in ’n soortgelyke mate in verskeie hoedanighede werksaam kon wees terwyl hy egter meer op die agtergrond bly. Hy kies egter daarvoor om in die drie en ’n half dekades sedert die aanvang van sy loopbaan hom in verskeie hoedanighede op ’n eiesoortige manier en in ’n besondere mate in die openbare oog te stel en kenbaar te maak as die openbare persona Nataniël. Hierby is Nataniël se ontginning van die mediums waardeur hy hom ten toon stel, belangrik. Nataniël se keuse van genres en kunsvorme bemiddel reeds sedert die aanvang van sy loopbaan die vooropstelling van sy persona. Die kabaret as ’n teatervorm wat behels dat die kabarettis die gehoor toespreek (en nie byvoorbeeld ’n ander akteur soos in ’n drama nie), bied aan Nataniël ’n soortgelyke geleentheid as die tydskrifrubriek-essay en die televisieleefstyl- of -kosprogram om *as homself* die gehoor of leser te woord te staan. Dit blyk dat Nataniël hom by uitsondering akteur hou – dit wil sê, speel by uitsondering ’n ander ‘rol’ as hy self – en daar blyk in ieder geval ooglopende ooreenkomste te wees tussen Nataniël en die karakters wat hy in die kortfilms “Almon, Henry” en “The thing inside” en ’n Casper de Vries-komedieskets speel. Nataniël is eerder op die verhoog of voor die kamera homself. Ook as entrepreneur is die klem op Nataniël se kaalkopmetafoor vir sy voorkoms en uitgesprokenheid.

Soos reeds genoem, kenmerk die vooropstel van die Nataniël-persona ook sy verhaalkuns. Op grond van die nierealistiese – surrealistiese, absurde of magies realistiese – elemente van talle van Nataniël se verhale en dat hy sê hy “skryf altyd met verbeelding” (Voges, 2020) neem ’n mens aan die outobiografiese inslag van sy tekste is minstens deels gefiksionaliseerd. Nietemin leer ’n mens Nataniël intiem ken omdat ook sy fiksionalisering *onthullend* is van sy persona. Deur van sy jeugmemoir *Kyk na my* ’n besinning oor sy beeldvorming as openbare persona en ’n poëtikale teks te maak, maak Nataniël verder onderskeid tussen die kunstenaar of openbare persona Nataniël en die méns Nataniël le Roux ongedaan.

Hoewel Nataniël dus ’n prominente en deeglik kenbare openbare persona het, handhaaf hy ook ’n groot mate van privaatheid as individu. Hy woon byvoorbeeld alleen in ’n huis in ’n klein woud (sien Salzwedel, 2012). Nataniël beskryf hom in ’n onderhoud met Gaum (2012:18) as iets van ’n kluisenaar en sê in ’n onderhoud met Magoulianiti-McGregor (2014) hy is “a shy nerd and [I] prefer to stay at home or be with my family and close circle or friends rather than doing anything else” en dat hy gelukkig en gemaklik op die verhoog is, maar nie sosiaal nie. Erasmus-Alt en Viljoen (2021:61) haal in hierdie verband Kennedy aan volgens wie ’n mens die indruk kry dat slegs Nataniël se naaste vriende die ware Nataniël ken en dat

die beeld wat hy projekteer, 'n front is. Soos reeds genoem, bly daar inderdaad altyd 'n teoretiese onderskeid tussen 'n openbare persona en die individu. Kennedy se interpretasie kan egter gerelativeer word gegewe dat Nataniël in sy selfvoorstelling as openbare persona – veral in sy hoedanigheid as verhoogkunstenaar, skrywer, sjef en televisieaanbieder – in 'n besondere mate biografiese gegewens betrek. Nataniël se alleen woon in 'n huis in 'n woud, simbolies van sy afsondering, is immers juis ook openbare kennis, en hy staan 'n fototoer daarvan toe aan *Apartment Therapy* (Strauss, 2009). Verder verwys Nataniël uitgebreid na sy gesondheid, leefstyl, familie en vriende, herkoms, voorkeure wat betref estetika, kos, kuns en kultuur, sy oortuigings en vrese en so meer – op soms ontluisterende manier.

Die groot mate van ooreenstemming tussen die individu Nataniël le Roux en die openbare persona Nataniël blyk ook uit die stywe greep wat Nataniël op dié persona probeer uitoefen. In die bespreking van skrywerspostuur in die vorige hoofstuk is die ooglopende feit genoem dat 'n skrywer of tewens enige openbare figuur en gewoon 'n menslike individu nie ten volle in beheer is van die beeld wat ander van hom het nie. Met selfvoorstelling hoop 'n individu meesal op korresponderende heterovoorstelling, maar is nie daarvan verseker nie. Dit is des te meer die geval wanneer iemand, soos Nataniël, soveel van sy persoonlike lewe openbaar in soveel verskillende hoedanighede. Nataniël kan met hierdie feit spot in die inleiding tot die bruinrysafdeling in *Nataniël kook*: “Ek het al shows gedoen, cd's gemaak, die land vol getoer, met die tv verkeer, maar op my graf sal staan: Hier lê die een met die rys.” (*Kook*:20) “Die rys” verwys hier na Nataniël se bekende bruinrys-en-lensiedieet.

Nataniël blyk ingestel te wees op 'n groot mate van beheer oor sy persona. Dit word treffend beklemtoon in Pieter Redelinghuys (2003) se onderhoud met Nataniël vir *Insig* waar Redelinghuys Nataniël se antwoord per e-pos aan hom oor die moontlikheid van 'n onderhoud as inleiding tot die artikel weergee:

Ek gee glad nie om om dit te doen nie, solank ek nie moet sit en smile langs 'n opskrif soos “Ons sukkelende bedryf” nie.

[...]

Ek is bitter-moeilik as dit by foto's kom – dis óf perfek óf glad nie. Selfs al doen ek 'n “natural look”, word daar deeglik gekyk in post-produksie. [...] As ons iets doen, wil ek die finale image goedkeur voordat dit gebruik word, dis my voorwaarde. (Redelinghuys, 2003:21)

Oor sy televisieprogramme sê Nataniël ook: “I determine every angle, every light, every scene, every costume. When I'm completely in control, I can sort of tolerate it. Because from the side I look like ET. You have to shoot me with the right light, the right make-up, the right collar, perfectly.” (Van der Merwe, 2019) Dit gaan egter nie alleen om beheer oor hoe hy *lyk* nie. “Everything in my series is curated,” sê hy oor die program *Terwyl ek wag*. Dit korrespondeer met Nataniël se bedryf van sy eie maatskappy, Nataniël House of Music, waardeur nie alleen sy musiek nie maar ook die DVD-opnames van vier van sy shows by Emperors Palace vervaardig en vrygestel is. Ook die stigting van sy eie welwillendheidsorganisasie, die Nataniël Progress Project, en sy Kaalkop-handelsnaam kan in hierdie lig gesien word. Nataniël se misnoeë

wanneer daar sonder toestemming of vergoeding 'n foto van hom gebruik word in 'n advertensie vir die NG Kerk se publikasie *Die Kerkbode* blyk ook nie alleen oor die gebrek aan *vergoeding* te wees nie, maar die feit dat sy persona as 't ware gekaap word.⁴⁴ Van Zyl (2019) tref die spyker op die kop as hy in 'n onderhoud met Nataniël sê: “As verhoogkunstenaar waak jy al jare lank streng oor jou openbare beeld”. Ek bespreek in Hoofstuk 7 in hierdie verband Nataniël se heftige reaksie op die verspreiding van anoniem geskrewe tekste wat verkeerdelik aan hom toegedig word.

Nataniël se uitoefening van beheer oor sy persona geskied nie altyd op pedantiese wyse nie. Voor een van sy onlangse shows, *Butterfly* (2020) by die Atterburyteater in Pretoria, het daar verskeie kere voor die vertoning 'n opname van 'n humoristiese staaltjie in die foyer gespeel aan die hand waarvan Nataniël die gehoor ten sterkste maan om drank en versnaperings in die foyer agter te laat en selfone af te skakel. Nataniël onderbreek ook by geleentheid 'n vertoning om op 'n humoristiese manier iemand wat tog met sy selfoon besig is, aan te spreek.

'n Gevolgtrekking van Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se artikel oor Nataniël is hier ter sake. Erasmus-Alt en Viljoen (2021) argumenteer dat Nataniël met sy ster-tekst – hul term vir wat ek noem sy openbare persona – ingestel is op verbruik, dit wil sê, dat Nataniël sy openbare persona aanbied as 'n soort kommoditeit. Dit demonstreer hul spesifiek aan die hand van Nataniël se musiekvideo “Gold”. My argument oor Nataniël se uitbreiding van die kaalkopmetafoor – wat slaan op sy voorkoms en sy unieke perspektief op die wêreld en manier om dit vermaaklik onder woorde te bring – tot die Kaalkop-handelsmerk hou verband hiermee. Indien Nataniël sy openbare persona aanbied as iets om te verbruik, verwag hy egter dat sodanige gebruik streng volgens sy reëls geskied.

3.10.2 Nataniël se publiek

Nataniël se daarstel van 'n openbare persona is uiteraard onlosmaaklik van die publiek aan wie hy hom voorstel. In die slot van sy memoir *Kyk na my* verskaf Nataniël 'n treffende beskrywing van sy posisie in die Suid-Afrikaanse kultuur, wat hy noem sy “uiteindelike staanplek in die skrefie tussen onbetwisbare geliefdheid en hartstogtelike verwerping” (*Kyk*:267). Sodanige selfvoorstelling korrespondeer met die aanvang van sy toespraak by die ontvangs van die Huisgenoot-Tempo-toekenning as Afrikaanse Erfenis-later in 2014. So 'n toekenning staan by uitstek in die teken van algemene byval onder die Afrikaanse of Afrikanerpubliek. Nataniël beklemtoon egter juis 'n beeld van hom as 'n polariserende figuur as hy in sy

⁴⁴ Daar heers in 1993 'n “herrie” (Jackson, 1993:2) wanneer Nataniël 'n hofsak maak teen die gebruik sonder toestemming of vergoeding van 'n foto – waarin hy en die destydse redakteur van die NG Kerk se publikasie *Die Kerkbode*, Frits Gaum, na aanleiding van 'n vorige geskil tee drink op die destydse televisieprogram *6 op 1* – in 'n advertensie vir dié publikasie wat aan die hand van die assosiasie met Nataniël beklemtoon: “DIE KERKBODE praat oor vandag se dinge met vandag se mense [...] Die Kerkbode is op en wakker” (Gaum, 2009:17).

toespraak sê: “Daar is duisende mense – party is bly, die res is woedend – wat nie kan glo dat so ’n oomblik kon aanbreek nie.” (Cronjé & Nataniël, 2014)

’n Soortgelyke beskrywing vorm deel van die bemaking van Nataniël se eerste vertoning in Nederland (Voertaal, 2023). Dit stem ook verder ooreen met die beskrywing op die tuisblad van Nataniël se webwerf – by uitstek ’n belangrike ruimte vir selfvoorstelling: “An outspoken and often controversial figure, he [Nataniël] continuously crosses over from the alternative circuit to the main stage, generating extensive media coverage and a massive cult following.” (Nataniël, 2023b) Met hierdie beskrywing beklemtoon Nataniël veral die heterovoorstelling van sy “figure” oftewel openbare persona. Deurdat Nataniël hom sedert minstens die jaar 2000 (sien Nataniël, 2000) op hierdie manier op die tuisblad van sy webwerf beskryf, is dit egter ook ’n uiting van diskursiewe selfvoorstelling waardeur hy te kenne gee dat hy wáárde heg aan die beeld van hom as ’n figuur wat in verskillende kulturele subvelde werksaam is en wat én breë gewildheid geniet én buite die ‘sentrum’ staan.

Nataniël se klemlegging daarop dat hy veral ’n polariserende, kontroversiële figuur sou wees, is opvallend vir sover dit nie heeltemal strook met die werklikheid nie. Waar die beskrywing “[c]ontroversial singer-songwriter Nataniël” (Smith, 1995) tipies van artikels oor Nataniël in die eerste dekade van sy loopbaan was, val die klem op kontroversie in ’n beskrywing van Nataniël vandag op. In 1999 kan Potgieter (1999:15) inderdaad nog skryf: “Daar is die wat van Nataniel [sic] hou en die wat hom haat.” Deserdae geniet Nataniël egter juis besondere gewildheid onder die publiek vir wie hy bekend is. Coetzee (2012) skryf byvoorbeeld “die meeste mense [is vandag, 2012] mal oor hom, vreemd en eienaardig soos hy is”. Marais (2006:16) noem in 2006 Nataniël saam met die strokiesprent *Madam & Eve*, die strokiesprentkunstenaar Zapiro, akteur Shaleen Surtie-Richards en die veelsydige kunstenaars Leon Schuster en Pieter-Dirk Uys as instansies en mense wat dit regkry “om ’n glimlag op die meeste Suid-Afrikaners se gesig te sit”, in teenstelling met groepe soos Bitterkomix, WatKykJy? en Laugh It Off wat slegs ’n sekere groep lojale ondersteuners vermaak terwyl hul onder talle ander groepe kontroversieel is. Nataniël se shows trek volgens Kennedy (soos aangehaal deur Erasmus-Alt en Viljoen, 2021:55) uiteenlopende gehore – van intellektueles tot middeljarige huisvrouens – en is op sig boeiende fenomene. Dit sluit in “people from all walks of life, gay and straight, English and Afrikaans”; ook “[o]oms and tannies from the dorpsies go to see him for their annual dose of skandaal and titillation” (ibid.).⁴⁵

Nataniël se gewildheid onder ’n gay publiek word weerspieël daarin dat hy volgens Igual (2019) ’n “gay national treasure” sou wees. Wat Nataniël se selfvoorstelling en spesifiek sy verhaalkuns betref, noem Loots (2020) Nataniël se camp estetika en androgene voorkoms die visuele vergestaltings van die dominante queer-ingesteldheid wat Nataniël se skrywerskap kenmerk. Dit is egter queer nie alleen ten opsigte van

⁴⁵ Kennedy se opmerking word in die volgende bladsye gerelativeer.

seksualiteit nie, maar in die breër sin van die woord, ook wat betref “[v]ervreemding, verwonding, marginaliteit en ’n volgehoue verset teen die konvensionele” (Loots, 2020). Dit word speels verwoord in Nataniël se show *One life* (1989) waar hy ’n lied opdra aan “all the gays and lesbians and other people who are slightly off” (*Excuse*:35).

Loots (2020) se interpretasie wat Nataniël se queer ingesteldheid nie beperk tot seksualiteit nie is verder sinvol omdat daar ’n verskuiwing in Nataniël se selfvoorstelling van sy seksualiteit intree.⁴⁶ Waar selfgeskrewe liedjies soos “Hot breath Hennie” (heropgeneem op *Act one*) gay seksualiteit vooropstel en Nataniël in ’n opvoering van die klassieke lied “Some enchanted evening” pertinent die oorspronklike voornaamwoorde van ’n begeerde van vroulik na manlik verander, word die geslag van die aangesprokene in sy meer onlangse selfgeskrewe liedjies verswyg. Hierdie verskuiwing vind in ’n mate ook neerslag in Nataniël se verhaalkuns en essays. In ’n Kaalkop-afl ewering soos “Romanse” (opgeneem in *Kaalkop* 3), om een voorbeeld te noem, word die geslag van die persoon op wie Nataniël gereeld maar kortstondig verlief raak, verswyg. Dit is ook in sommige van Nataniël se meer resente verhale die geval dat die geslag van ’n objek van begeerte op opvallende wyse verdoesel word. In die storie “My shoulders” (*150 stories*) skryf Nataniël byvoorbeeld: “When I grew up I was really thin for two weeks and a very attractive person asked me if I wanted to mess around, but before I could answer my shoulders went up. Then the attractive person said, Whatever, and walked away.” (*150*:498) In die meeste van Nataniël se verhale waar hy die eerstepersoonsvertellerkarakter is, is sy aangetrokkenheid tot (altd pertinent aantrekli ke) manlike karakters egter juis ’n humoristiese gegewe. Opvallend is dat dit wel in hierdie stories by begeerte of onbeantwoorde liefde bly – hiervandaan juis dikwels die humor. In die storie “Bekruip” (*Nicky & Lou*) vertel Nataniël soos volg van sy koorsang op hoërskool:

Op hoërskool was ek in ’n koor, vir ’n persoon wat so pas puberteit voltooi het en meer hormone as spoeg in sy keel het, is daar geen groter hel as om vir ure warm vasgedruk te staan tussen medetydbomme en te konsentreer op die woorde van ‘O Boereplaas’ terwyl jy ’n medelid wil gryp en die saal se vloer uit sy fundamente losploeg nie. Ná ’n uitvoering moes ons huis toe ry in ’n bus wat ons testosteroon laat rondskud het tot daar stoom by ons moue uitkom. Ek het altd langs Wilkie Burger met die fietsry-bene gesit en probeer om ’n grappie te maak, terwyl ek aanskou hoe hy vir Joy Meyer kyk soos ’n minderbevoorregte kyk vir ’n éclair in ’n bakkerij-venster. (*Nicky*:164)

Nataniël se veranderde voorstelling van sy seksualiteit in sy verhaalkuns word weerspieël in die omslae van sy bundels *Rubber* (1996) en *Maria Maria* (1999). *Rubber* se voorblad van ’n uitdagend poserende Nataniël geklee in noupassende swart leer is ikonies van sy selfvoorstelling as iets van ’n gay sekssimbool in die eerste dekade van sy loopbaan. Hierdie bundel bevat stories soos “Egipte” en “Butterfly” waarin Nataniël vertel van die nasleep ná hy sy maagdelikheid verloor het. In Hoofstuk 4 noem ek dat hierdie

⁴⁶ Ek gebruik “queer” hier as ’n byvoeglike naamwoord en skryf dit byvoorbeeld in die frase “queer ingesteldheid” met ’n spasie.

aspek van Nataniël se selfvoorstelling in die teken staan van die uitdagende kabarettiese etos wat die vroeë fase van sy loopbaan kenmerk. In teenstelling met die uittartende Nataniël van *Rubber* toon *Maria Maria* se voorblad 'n foto van Nataniël se suster, Madri, naas 'n besadigde foto van Nataniël in formele drag op die agterblad en 'n opdrag in herinnering aan Nataniël se ouma, Maria Burger.⁴⁷

Hierdie ontwikkeling in Nataniël se selfvoorstelling hou in 'n mate verband met die kulturele konteks waarin hy hom bevind. Nataniël maak die opmerking dat die eerste dekade van sy loopbaan, 1987-1997, 'n "rowwe tyd" was – waarskynlik 'n verwysing na die laaste jare van die apartheidsbewind en die oorgangsjare na demokrasie. Nataniël kan daarom 'n verband trek tussen sy persona en die tydsgees: "Ek was rof, die tyd was rof" (Green, 2021). Verder was Nataniël volgens hom eenvoudig 'n rebel op die verhoog omdat "[dit is] hoe jy 'n loopbaan begin – as jy 'n loopbaan gewoon begin, is jy dood in 'n week" (ibid.). Teenoor De Beer (2014) sê hy ook dat: "Back then whatever you said would upset both the far right and left in equal measure and that was my selling point." Volgens Nataniël het hy ook in dié tyd 'n sekere arrogansie gehad (De Beer, 2014).

As tweetalige verhoogkunstenaar en skrywer maak Nataniël hom inderdaad toeganklik vir 'n breë publiek. Ten spyte van enkele resensente se kritiek daarop – Botma (1996), Aucamp (2013) en Loots (2020) – is die meeste van Nataniël se shows en storiebundels tweetalig, menende dat hy Afrikaans- en Engelstalige stories afwissel (Nataniël sing wel meesal in Engels). In sy resensie van Nataniël se show *The wallflower* (1996) skryf Botma (1996:36):

Hoekom die oortuigende *the wallflower* halfpad in Engels geskryf is, en soms sommer in die middel van stories oorslaan na Afrikaans, moet Nataniël maar eendag verduidelik.

Mens wonder nie in assosiasie met enige strydery vir Die Taal (waarin ons droom en bid) nie, maar net omdat dit geen ooglopende funksie vervul nie.

Nie dat dit enige kant toe saak maak nie. Sy gewone audience is anyway stunningly bilingual.

Met die gebruik van Engelse titels vir die meeste van Nataniël se shows, Engelse of tweetalige titels vir sy tweetalige bundels – byvoorbeeld *Help, help*, *Dik dun thick thin*, *Zip!*, *Nicky & Lou*, *150 stories*, *Rubber* – en met sy Engelstalige webwerf stel Nataniël hom ook voor aan 'n breë publiek. Hierdie volgehoue tweetaligheid word in die vooruitsig gestel wanneer Nataniël vroeg in sy loopbaan aan Green (1989:1) sê: "Eventually I want to work and to be seen as totally bilingual – I don't want to be seen as an English or an Afrikaans singer." Die direkte konteks vir hierdie opmerking is die onderwerp van kommersiële volhoubaarheid.

⁴⁷ In die storie "'n Hele bestaan" (*Help, help*) word 'n moontlike verdere betekenis aan die titel *Maria Maria* verleen wanneer Nataniël vertel dat sy moeder se doopnaam Maria is (*Help*:168). Weereens, of so 'n opmerking die waarheid is of nie, verander min aan die interpretatiewe potensiaal daarvan.

Marais (2006:16) se reeds aangehaalde opmerking dat Nataniël se shows “people from all walks of life” trek, sou bevestig dat Nataniël se tweetaligheid hom inderdaad die mees breed moontlike gehoor besorg. So ’n opmerking kan egter ietwat genuanseer word. Dit is opvallend dat Nataniël se shows, sowel dié op dorpies as by Emperor’s Palace, grotendeels ’n wit gehoor trek. Nataniël se breë gewildheid is dus relatief: dit is breed in die sin dat dit verskeie wit Suid-Afrikaanse demografieë en subkulture saamsnoer, maar in ’n ander sin beperk. Verder is Nataniël wel onder ’n breë wit Suid-Afrikaanse demografie gewild, maar verskeie persone wys daarop dat Nataniël veral onder Afrikanergehore gewild is. Hoewel Nataniël in verskeie hoedanighede tweetalig werksaam is en veral ’n Engelstalige musikant is, is twee belangrike komponente van sy werksaamhede en persona inderdaad Afrikaanstalig, naamlik sy *Sarie*-rubrieke en die vyf kykNET-televisieprogramme (sedert 2012).

Daar is oorkoepelend sprake van ’n tendens in Nataniël se loopbaan met betrekking tot Afrikaans. In sy eerste gepubliseerde bundel, *Excuse me* (1990), word die tekste van vier van Nataniël se kabarette kronologies opgeneem, waarvan die eerste teks, *Weird people* (1988), slegs Engels is, *One life* (1989) een Afrikaanse lied bevat, en *Work of art* (1990) en *Summertime* (1990) albei deeglik tweetalig is.⁴⁸ In die storie “Hare” (*Kaalkop* 2) is daar volgens Nataniël egter by sommige mense (tereg) nog ’n beeld van hom as ’n Engelse verhoogkunstenaar:

Ek sê, Ons doen ’n groot show by ’n casino [waarskynlik Emperors Palace].

O, sê die vrou, Is dit weer een van daai wat jy healtyd maak of jy Engels is?

Ek sê, Ja. (*K2*:131)

In *The wallflower* spot Nataniël soos volg met sy gebruik van Afrikaans:

Ek ken nog baie onbeskofte liedjies. Hier kom nog een. Soos julle weet, is ek nie baie goed met Afrikaans nie. Die meeste van hierdie twak leer ek foneties aan. Een song waaraan ek baie hard gewerk het, gaan oor die geskiedenis van Blues. En ek wil dit spesifiek in Afrikaans doen. Ek doen dit vir my land. (*Excuse*:87)

Die selfgeskrewe lied wat volg, is tipies van Nataniël se shows van die tyd en vertel van ’n middeljarige staatsampenaar wat ontvoer word en deel word van ’n gay orgie (*Excuse*:87). Die verwysing na Afrikaans, en die konnotasie met “my land”, is dus juis subversief. Dit is in ieder geval ironies dat Nataniël “nie baie goed met Afrikaans” sou wees nie. Nataniël se hedendaagse status as spesifiek *Afrikaanse* kunstenaar en persona blyk verder uit Nataniël se rol as ondersteunende kunstenaar vir die Woordeboek van die Afrikaanse Taal se Borg ’n Woord-projek vir 2013-2014 (sien Nataniël, Botha & Meyer, 2013) en die Huisgenoot-Tempo-toekenning as Afrikaanse Erfenislater in 2014 (sien Cronjé & Nataniël, 2014).

⁴⁸ Hoewel die titels van kabarette soms tussen aanhalingstekens geplaas word, kies ek ter wille van ooreenstemming met die skryfwyse vir vertonings om eerder die titels van kabarette skuins te druk.

Verbandhoudend met Nataniël se tweetalige publiek is sy bifokale fokus op die plaaslike en die internasionale, spesifiek die Franse, kultuur en geskiedenis.⁴⁹ In Hoofstuk 7 word ondersoek hoedat Nataniël as Suid-Afrikaanse volksbesit, as ’n “national treasure”, beskou word. In verskeie opsigte val die kollig in Nataniël se werksaamhede en persona egter op ’n Europese en veral Franse bemoeienis. Hiervan is die verfilming van die televisieprogramme *Edik van Nantes* en *Nataniël. Erik. Wolf.* in Frankryk en die fokus op die Franse geskiedenis, kultuur en veral cuisine veral verteenwoordigend. Nataniël beklemtoon herhaaldelik die deugde van die Franse se kleiner porsies, meer gesonde en organiese maaltye en gesonde leefstyl.

Hierdie gegewe word weerspieël in die voorwoord tot *Closet: the remarkable wardrobe of Nataniël* waar Nataniël skryf: “It is beyond logic that I have been able to be this politically incorrect and unashamedly Eurocentric in presentation, content, sound and inspiration, and still managed to go unpunished.” (Nataniël, 2017:21) By die bespreking van Nataniël se voorwoord tot *Maria, Maria* in afdeling 3.3.1.1 is ook melding gemaak van die moontlike strekking van Nataniël se versugting dat hy nie die “goeie raad van ’n plaaslike resensent” (*Maria*:6) behoef nie, naamlik dat hy hom distansieer van die Suid-Afrikaanse literêre sisteem – en by implikasie van sy Suid-Afrikaanse identiteit. Hierdie aspek van Nataniël se werksaamhede en persona sou verder ondersoek kon word. In die onderhawige studie word indirek lig hierop gewerp met die bespreking van Nataniël se dorpstories in die volgende hoofstukke, en met die bespreking in Hoofstuk 7 van Nataniël as ’n volkskrywer. In teenstelling met die pretensie van onbewoënheid, sy buitelanderskap en individualiteit, die Eurosentryse fokus wat soms oorheers, en die kritiek op Afrikanerskap en Suid-Afrika wat in wisselende mate Nataniël se verhaalkuns kenmerk, sal dit blyk dat ’n veelfasettige bemoeienis met juis Suid-Afrika en veral Afrikanerskap ’n prominente dryfveer van hierdie oeuvre is.

Verwant aan die tale-samestelling van Nataniël se publiek is Nataniël se gewildheid onder uiteenlopende subkulture. Die omskakeling van aanvanklike kontroversie onder die breë Suid-Afrikaanse en veral Afrikanerpubliek in diepgaande en (relatief) wye gewildheid – soos weerspieël in die toeëiening van Nataniël as volksbesit en as “national treasure” – is naamlik die primêre ontwikkeling in die beeld van hom as openbare persona.⁵⁰ Nataniël is veral vroeg in sy loopbaan ’n kontroversiële figuur. In ’n insiggewende onderhoud met Cyril Blackburn (2017) – met die betekenisvolle titel “Nataniël ná 30 jaar: Van rebel tot verhoogliedfling” – verwys Nataniël na doodsdreigemente, skote deur die vensters van sy motor, ’n petrolbom wat met ’n vertoning in sy kleedkamer gegooi is en die ontruiming van die venue tydens sy eerste uitverkoopte show weens ’n bomdreigement. Nataniël verwys ook in ’n onderhoud met Phyllis Green daarna dat hy sekere dorpe verbied is en dat predikante nie sy naam wou sê nie (Green, 2021). Die ambi-

⁴⁹ Dank aan die eksaminator wat voorgestel om hierdie saak aan te roer.

⁵⁰ Sien Botma (1996:36); Crous (2001); VLU (2013); Afrikaans.com (2017); Mulder (2019) oor Nataniël as volksbesit. Sien IOL (2004) oor Nataniël as “national treasure”. Ek bespreek Nataniël se hoedanigheid as volksbesit spesifiek in Hoofstuk 7.

valente houding jeens Nataniël ongeveer in die eerste dekade van sy loopbaan (1987-1997) kan verder gesien word in die SAUK se vermeende sensorskap van 'n musiekvideo van Nataniël waarin 'n naak man en Nataniël in sy “trademark cross-dressing style” verskyn (Smith, 1995:3). Nataniël spreek hom soos volg daaroor uit: “The SABC is quite happy to haul me in as a human jukebox wearing fishnet stockings and make-up when they need me for a show, but when I’m just doing my job they find me unacceptable.” (Smith, 1995:3) Teenoor Engelbrecht (1995:5) sê hy ook: “Ek vreet hierdie mense se twak al tien jaar op. Hulle wil my boikot om elke hoek en draai, maar as hulle wil hê kykertalle moet styg, is ek goed genoeg vir 'n onderhoud.”

In die eerste dekade van sy loopbaan, sê Nataniël, “het [hy] nog in *fishnets* en *g-strings* op 'n verhoog rondgetrippel” – simbolies van sy “rebelse begin” (in Green, 2021). “Baie miljoene mense” het gevolglik in die eerste dekade van sy loopbaan 'n bepaalde beeld van Nataniël gehad as iemand sonder familiewaardes of aanvoeling vir “wat in 'n huis aangaan” en hy “was vir baie mense die boosheid self” (ibid.). Die breë publiek het op grond van wat hul gehoor het van hom en op grond van sy voorkoms 'n opinie van hom gevorm: “Mense het vir my in onderhoude gevra: Het jy vlermuise in jou kamer?; Is al jou mure swart?; Het jy gothic butlers? Mense het gedink soos wat ek op die verhoog was, so lewe ek.” (ibid.; sien ook Nataniël se soortgelyke opmerkings in Krost, 1997:4). In hierdie tyd is daar volgens Nataniël spesifiek 'n diskrepansie tussen die beeld wat teatergangers van hom het en die beeld van hom in die publiek. Teatergangers het Nataniël se shows geken en gevolglik nie dieselfde negatiewe beeld van hom gehad as die breë publiek nie (Green, 2021). Ten spyte van, maar ook as gevolg van, sy kontroversie verwerf Nataniël gou gewildheid onder die teatergaande publiek. Krost (1997:4) skryf ná die eerste dekade van Nataniël se loopbaan reeds die volgende: “When boerseun Nataniël started out as a cross-dressing cabaret artist in the 1980s, it was considered close to obscene. But now this enigmatic performer is a cult figure with an enthusiastic following.” Nataniël verwys ook in 'n onderhoud met Green (2021) daarna dat die teatergaande publiek hom vroeg reeds aanvaar het, terwyl die teendeel die breë publiek se houding jeens hom gegeld het.

Die breër publiek se stelselmatige aanvaarding van Nataniël word in sy memoir *Kyk na my* bespreek. Hoewel daar telkens by 'n nuwe aspek van sy groeiende gewildheid – verskyning in tydskrifte, op voorblaaie van koerante en in televisieprogramme – “klagtes” was en al het die tonge geklap, het Nataniël “ná tien jaar op die verhoog [...] ophou wonder hoe lank dit sou aanhou” (*Kyk*:72). Selfs die platteland het sy aanvanklike vrees gesmoor en “dorpie na dorpie het gesmeek vir 'n beurt” (ibid.). Hierdie weergawe deur Nataniël van die verandering in die openbare beeld van hom korrespondeer met dié van ander. Podbrey (1998) maak die volgende opmerking oor Nataniël se show *Violet* wat deel van die hooffees van die 1998 Klein-Karoo Nasionale Kunstefees uitgemaak het: “'n Mens hoef net te gesien het hoe gemaklik die gehoor was met Nataniël [sic] se uitbundige transvestiete poseerdery in *Violet*, ook op die hooffees, om te besef hoe ver die gehoor reeds gevorder het sedert die tyd toe hy hulle nog kon skok. Elke tannie in die saal wou

hom net huis toe neem om hom kos te gee.” (Podbrey, 1998) Podbrey maak die belangrike punt dat nie alleen Nataniël nie maar ook sy *publiek* verander het sedert die aanvang van sy loopbaan. Dit is des te meer in 2023 die geval, 25 jaar ná Podbrey se opmerking.

Die ontwikkeling in die openbare beeld van Nataniël is dus reeds gaande teen die tyd dat Nataniël in 1998 met sy eerste televisieprogram, *Another life with Nataniël*, ten doel het om dié wat sy werk op grond van tweedehandse kennis van hom kritiseer, aan sy werklike vermoëns bloot te stel (De Beer, 1998:13). Naas *Another life* is die veranderde beeld van hom vermoedelik aangehelp deur die Kaalkop-rubriek wat hy sedert 2001 vir die tydskrif *Sarie* behartig, waardeur *Sarie*-redakteur Michéle van Breda volgens Nataniël die geleentheid daargestel het vir die breë publiek om ’n meer verteenwoordigende beeld van hom te siene te kry (ibid.). Volgens Nataniël se voorwoord tot die eerste *Kaalkop*-bundel was dit ’n risiko en hy spreek sy dank uit teenoor Van Breda “wat die toekoms van ’n toptydskrif (en moontlik ook haar loopbaan) gewaag het deur my te vra om ’n rubriek te skryf” (K:5). Nataniël se kenmerkende hiperbool kan hierin gelees word, maar dit dui nietemin saam met die SAUK se vermeende sensorskap van ’n musiekvideo van Nataniël daarop dat ’n assosiasie met Nataniël vroeër in sy loopbaan ’n risiko was vir ’n organisasie of besigheid. Hierteenoor is daar in afdelings 3.8 en 3.9 daarop gewys dat allerlei instansies hul graag met Nataniël se naam assosieer – waarskynlik omdat dit deesdae sukses verseker en weinig individue afskrik soos vroeër in Nataniël se loopbaan.

Nataniël se identifisering van die Kaalkop-rubriek as ’n beeldvormende gegewe in sy loopbaan stem ooreen met ’n opmerking deur Marius Crous in sy resensie van Nataniël se bundel *Tuesday* (2001). Nataniël beklee volgens Crous (2001:11) ’n interessante posisie in die Afrikaanse wêreld “deurdat hy ook ’n gereelde rubriek in die vrouetydskrif *Sarie* skryf[:] Sodoende word hy toenemend meer volksbesit en word sy gegrimde persona aanvaarbaar vir die oorwegend blanke patriargale bevolking.” (Crous, 2001:11) Hierdie opmerking van Crous moet veral verstaan word in die lig van sy resensie van Nataniël se bundel *Maria Maria*, wat in 1999, twee jaar voor *Tuesday* verskyn het. Crous vra hom af of Nataniël se gewildheid onder ’n oorwegend wit en middeljarige publiek uit die heterosentriese deel van die samelewing nie weereens bewys nie

dat die deursnit (Suid-) Afrikaner klaarblyklik vrede het met ’n man wat gewade dra, grimering aansit en nes Pieter-Dirk Uys ’n bepaalde persona aanneem – want slegs dan is hy aanvaarbaar en kan hulle hom kategoriseer as ’n Ander? Vanuit hulle onkritiese raamwerk is hy [Nataniël] die gawe, weird enetjie op die dorp wat grimering dra, van uitspattige outfits hou, op hoë stewels rondwagel en saam met hulle na Oprah en die soapies kyk, en oor die fynere dinge van die lewe kan klets. (Crous, 1999?)

Crous brei uit oor die “bepaalde persona” wat Nataniël sou aanneem. Verwant aan Nataniël se inneem van die rol van diva (Crous, 1999?) is die dandy, “die gegrimde fat met ’n narcistiese persoonlikheid” wat dikwels androgien is en sy geslag met grimering verdoesel (Crous, 2001). Met of in sy stories (Crous skryf spesifiek oor die bundel *Tuesday*, 2001) hou Nataniël hom ’n gegrimde dandy “wat met sy boordse

skeppinge die gewone mense op die platteland sjarmeer” (Crous, 2001). Nataniël se gewildheid onder gehore wat hom andersins op grond van sy seksualiteit – soos dit byvoorbeeld vergestalt in sy androgene voorkoms – nie in dieselfde mate sou aanvaar nie, word dus deur Crous toegeskryf aan sy aanneem van ’n bepaalde persona.

Crous se interpretasie word later weerspieël (oënskynlik sonder kennisname deur Van der Westhuizen) in Christi van der Westhuizen se navorsing oor Afrikanerskap in postapartheid Suid-Afrika (Van der Westhuizen, 2013; sien ook Van der Westhuizen, 2016, 2017). Van der Westhuizen (2013) bring Nataniël se teenintuïtiewe gewildheid onder die vroulike, Afrikaanssprekende lesers van *Sarie* in verband met ’n gewaarwording van Judith Butler. Volgens Butler behels die handhawing van heteroseksualiteit nie altyd volslae *verwerping* van homoseksualiteit nie, want “homosexuality can [also] be ‘entertained’ [...] insofar as it remains ‘entertainment’” (Butler, soos aangehaal deur Van der Westhuizen, 2013:88).⁵¹ Volgens Van der Westhuizen maak Nataniël hom vir sy heteronormatiewe *Sarie*-leserskap aanvaarbaar deur twee rolle met dié rubriek in te neem. Nataniël is – soos die lesbiese kolumnis Marianne Thamm in *Sarie* se Engelstalige ekwivalent, *Fair Lady* – ’n “jester”, wat Erasmus-Alt en Viljoen (2021:79) vertaal met “grapmaker”: volgens tradisie “a eunuch, or a ‘female male’, castrated and thus sexually neutered and safe” (West, soos aangehaal deur Van der Westhuizen, 2013:88). Ook is Nataniël die “gay man as the best friend”: “confidant and trusted advisor of the straight woman, who knows not only about style but understands emotions and speaks the ‘truth’ about what it means to be a woman.” (Van der Westhuizen, 2013:89)

Albei hierdie rolle – dié van die grapmaker en van die vrou se gay beste vriend – is afhanklik daarvan dat ’n homoseksuele man hom in ’n gedeseksualiseerde gedaante voorstel aan ’n gemeenskap wat hom andersins seksueel afstootlik sou vind.⁵² Dit vind by Nataniël neerslag in sy “child-like performance and submergence of his sexuality” (ibid.) in die aflewerings van die Kaalkop-rubriek. Nataniël is dus *Sarie* se ‘goeie homoseksueel’, ’n konstruksie van kontemporêre homofobie wat volgens Smith (soos aangehaal deur Van der Westhuizen, 2013:89) bygereken word tot die normale in ruil vir “her denunciation of her fellow queers”. Booyens (2019) sluit aan by Van der Westhuizen se identifisering van Nataniël se rol as goeie homoseksueel en noem teen die agtergrond van die eerste gay boer op die gewilde televisieprogram

⁵¹ Die kommentaar van gebruiker Henris by ’n teks wat verkeerdelik aan Nataniël toegeskryf word, demonstreer hierdie gegewe goed as Henris skryf: “I saw Nataniel on stage in Pietersburg, many moons ago and I have to admit. Daardie moffie is goed. When I left the hall, my stomach was sore from all the laughing.” (HenkBrazos, 2006) Implisiet is dit Nataniël se hoedanigheid as “moffie” wat by Henris die aanvanklike weerstand (“I have to admit”) teen hom veroorsaak, maar is dit dan Nataniël se humor wat dié weerstand breek. Op ’n soortgelyke manier lees gebruiker FHM se inleiding tot ’n ander rondgestuurde valse Nataniël-storie op die webwerf Jaracal (“Forum vir die Jagter”) soos volg: “Die nounet by my kollega gekry - ons weet watter kant van die draad die knapie wy, maar die stuk is dit werd!” (FHM, 2016) Vir hierdie leser en sy kollega vergoed die waarde van die “stuk” dus vir Nataniël se afwyking van heteroseksualiteit.

⁵² Die gay beste vriend is inderdaad ’n fenomeen, soos te sien aan die Engelstalige afkorting tot “GBF”, die Amerikaanse rolprent *G.B.F.* (2013) en die Urban Dictionary-inskrywing (Urban Dictionary, 2022). Dit blyk dit neig ook om ’n neerhalende stereotipe te word (sien byvoorbeeld Duca, 2016).

Boer Soek 'n Vrou dat Nataniël besonderhede oor sy liefdeslewe verswyg en nie sy “hetero-gehoor konfronteer met detail oor sy gewaande ‘perverse’ leefwyse nie” – met aanvaarbaarheid en gewildheid onder ’n breë publiek as gevolg, aangesien hy sy “konserwatiewe Afrikaanse gehore” nie vervreem nie. Die geldigheid van hierdie opmerkings van Van der Westhuizen (2013) en Booyens (2019) kom straks aan bod.

Sowel Lion-Cachet (2020) as Serfontein (2022) wys verder daarop dat daar spesifiek in ’n konteks wat andersins afwyking van die heteronormatiewe sou afkeur op religieuse gronde, vir Nataniël uitsonderings gemaak word. In ’n artikel oor die NG Kerk verwys Serfontein (2022) in sy kritiek van dié instansie na die “skisofreniese verhouding” wat Nataniël se ondersteuners met die queer gemeenskap het. Teen die agtergrond van die NG Kerk se worsteling met die etiek van homoseksualiteit wonder Serfontein: “Hoekom is dit byvoorbeeld aanvaarbaar as ’n gay man die hart en longe van jou orrel op die maat van Psalm 33 tydens die oggenddiens vir jou uitpomp? Hoekom skep jy pap wanneer die androgene cross-dresser Nataniël sy konserttoer in die NG-kerksale van Hartswater tot Kimberley onderneem?” (Serfontein, 2022) Op ’n soortgelyke wyse maak Lion-Cachet (2020) die opmerking dat Nataniël “sekere Doppers [lede van die Gereformeerde Kerke van Suid-Afrika] se enigste verwysing na hoe ’n gay persoon lyk en optree” is. Lion-Cachet se opmerking is waarskynlik hiperbolies – wat die Afrikaanse kultuur betref, kan ’n mens byvoorbeeld “Glam Guru” Hannon Bothma noem as ’n gay persoon wat ook onder ‘konserwatiewe’ subkulture gewild is – en ’n mens sou eerder kon sê dat Nataniël waarskynlik talle (Suid-) Afrikaners se primêre *positiewe* verwysingspunt van ’n gay persoon is.

Die aangehaalde denkers se opmerkings stem ooreen met Nataniël se opmerkings oor *Another life with Nataniël* en die Kaalkop-rubriek vir sover dit aandui dat daar in die koers van Nataniël se loopbaan ’n verskuiwing ingetree het in die openbare beeld en hantering van hom. Daar is egter betekenisvolle verskille in al hierdie menings. Ten eerste fokus Serfontein (2022) daarop dat die heteronormatiewe NG Kerk-gemeenskap ’n uitsondering maak vir Nataniël, terwyl Crous (1999?; 2001), Van der Westhuizen (2013) en Booyens (2019) na regte die teenoorgestelde argument voer, naamlik dat dit *Nataniël* is wat uitsonderings of kompromieë in sy selfvoorstelling maak ter wille van aanneemlikheid onder ’n breë publiek. In ieder geval wil dit voorkom of Nataniël se vermeende sublimering van sy seksualiteit oënskynlik nie vir alle lede van die publiek voldoende is nie, of dat daar net tot op sekere hoogte of deur sommige vir Nataniël uitsonderings gemaak word. Erasmus-Alt en Viljoen (2021:67) noem dat die NG Gemeente Moreletapark in Pretoria in 2005 geweier het dat Nataniël by dié kerk se kunste-akademie optree, aangesien hy “van seksualiteit ’n bespotting maak” (Redaksioneel, soos aangehaal deur Erasmus-Alt & Viljoen, 2021:67).

Ten tweede hou laasgenoemde drie skrywers moontlik nie voldoende rekening daarmee dat nie net Nataniël verander het nie, maar ook die Suid-Afrikaanse publiek. Soos genoem, skryf Podbrey (1998) reeds vyftien jaar voor Van der Westhuizen (2013) se opmerkings die KKNK-gehoor se gemaklikheid met Nataniël toe

aan verandering by die *gehoor*. Ten derde is dit nie so dat Nataniël se seksualiteit glad nie (meer) deel uitmaak van sy selfvoorstelling nie. Van der Westhuizen (2013) het dit spesifiek oor Nataniël se Kaalkop-rubriek, maar Booyens (2019) interpreteer haar opmerkings as geldend van Nataniël se selfvoorstelling as sodanig. Soos reeds genoem, vermy Nataniël in sy verhaalkuns sedert *Maria Maria* in sommige gevalle om persoonlike voornaamwoorde te gebruik vir 'n objek van begeerte, terwyl hy in ander gevalle juis heelwat maak van sy aangetrokkenheid tot manlike karakters.

Die genoemde skrywers se opmerkings oor Nataniël se vermeende sublimering van sy seksualiteit verteenwoordig uiteindelik soortgelyk stereotipe idees as die heterosentriese gehore waaroor hul skryf. Die veronderstelling dat Nataniël, synde 'n gay man, noodwendig 'n uitspattige privaatlewe sou hê wat “submergence” van seksuele eskapades benodig ter wille van sy *Sarie*-gehoor (Van der Westhuizen, 2013:89), of 'n liefdeslewe het waaroor daar detail is om te verswyg ter wille van sy hetero-gehoor (Booyens, 2019), skenk voorrang aan stereotipering van gay mans bo Nataniël se eie selfvoorstelling in sy rubriek, verhale en elders. Nataniël beklemtoon telkens in onderhoude, verhale en sy essays dat hy alleen woon, besonder hard werk en hom feitlik kluisenaar hou naas die geselskap van sy nabye vriende, familie en kollegas. In 'n onderhoud met Voges (2020) antwoord Nataniël soos volg oor die moontlikheid van 'n opvolg van sy jeugmemoir *Kyk na my*: “Ek dink nie daar sal ooit 'n boek wees oor my volwassene-lewe nie – ek het eers twee jaar terug begin om te lewe. Die afgelope paar dekades het ek net gewerk, niks anders nie. Ek het 'n handjievol vriende en woon op my eie in absolute stilte. Daar kan niks méér vervelig wees om oor te skryf nie.”

Dit is dus moontlik dat Nataniël se privaatlewe presies so “vervelig” is as wat hy te kenne gee en dat daar geen gegewens is om te verdoesel ter wille van bepaalde seksies van sy publiek nie. Op hierdie punt kan bygevoeg word dat Crous (1999?; 2001), Van der Westhuizen (2013) en Booyens (2019) se argumente per slot van sake berus op hul interpretasie van Nataniël se publiek se interpretasie van hom, en nie op indringende studie van die samestelling en oortuigings van dié publiek nie. Crous (1999?) se beskrywing van Nataniël se “fans” of “groupies” as 'n “monolitiese groep” staan in teenstelling tot Marais (2006:16) se opmerking dat Nataniël se shows “people from all walks of life” lok. Ook kom Crous (1999?) se beskrywing van die “onkritiese raamwerk” waaruit Nataniël se gehore op Suid-Afrikaanse dorpe hom sou betrag as stereotiperend van sulke dorpenaars voor.

Die aangehaalde opmerkings oor die verhouding tussen Nataniël en sy publiek kan vir my studie waardevol wees met die voorafgaande nuansering en kontekstualisering daarvan. Kortom het 'n mens hier te make met twee verskillende hermeneutiese moontlikhede. Enersyds kan die onwaarskynlikheid van Nataniël se breë gewildheid toegeskryf word daaraan dat Nataniël hom aan sy publiek anders voorstel as wat hy eintlik is, of anders as wat hy hom sou voorstel indien sy gehoor geen weerstand teen hom gehad het op grond van sy seksualiteit nie. Volgens Crous (1999?; 2001), Van der Westhuizen (2013) en Booyens (2019) sou Nataniël in 'n bepaalde gedaante aanvaar word deur 'n deel van die publiek vir wie hy andersins nie ewe

aanneemlik sou wees nie. Dit is as 't ware 'n spesifieke Nataniël wat vir breë gewildheid kwalifiseer. Dit word nie in bogenoemde interpretasies eksplisiet gemaak of die skrywers reken dat Nataniël sy seksualiteit *strategies-doelbewus* of op *onderbewuste vlak* sou onderbeklemtoon of inboet nie. In ieder geval sou dit daarop kon neerkom dat Nataniël iets van 'n *sell-out* is en sy queer identiteit 'verpak' volgens wat aanneemlik is vir 'n breë publiek.

Andersyds kan Nataniël se eie interpretasie van die publiek se veranderde beeld van hom beaam word, naamlik dat *Another life with Nataniël* en die Kaalkop-rubriek – en, kan bygevoeg word, sy kykNET-programme sedert 2012 – Nataniël die geleentheid bied om juis 'n meer volledige en genuanseerde beeld van homself daar te stel. Hiervolgens is dit nie die inkorting of strategies-selektiewe 'verpakking' van Nataniël se persona wat hom sy gewildheid besorg nie, maar juis die uitbreiding van sy persona. Nataniël verskaf in 'n onderhoud 'n verwante interpretasie. 'n Onderhoudvoerder vir WeekendSpecial vra hom waaraan hy sy gewildheid onder “older, sometimes conservative South African women” sou toeskryf, gegewe dat hy “not the most conventional of performers, quite alternative at times” is (WeekendSpecial, 2017). Nataniël antwoord dat 'n gehoor gewoon ingestel is op “quality and commitment” en dat harde werk korreleer met sukses (ibid.).

Wat eersgenoemde interpretasie betref, moet my kontekstualisering van Crous, Van der Westhuizen en Booyens se opmerkings nie daarop dui dat ek heeltemal van hul verskil nie. Aspekte van Nataniël se beeldvorming wat hul identifiseer kom juis in my bespreking van Nataniël se skrywerspostuur ter sprake. Ek verskil egter van hul wat betref die aanname dat Nataniël se aanneem van die personas wat hul identifiseer, neerkom op verskraling van sy selfvoorstelling. Crous (1999?) se verwysing in dieselfde asem na Nataniël en Pieter-Dirk Uys se aanneem van bepaalde personas ontken byvoorbeeld die verskille tussen hierdie twee kunstenaars. Daar is inderdaad bepaalde ooreenkomste tussen die vroeë Nataniël en Uys as gay kabarettiste wat die politiese status quo fel satiriseer. Ek verwys egter in Hoofstuk 4 daarna dat hul verskillend te werk gaan. Uys neem in sy vertonings en elders personas aan wat onderskeibaar is van homself, byvoorbeeld steoretipiese verteenwoordigers van bepaalde tipes Suid-Afrikaners en satiriese weergawes van eietydse Suid-Afrikaanse figure soos Pik Botha en Andries Treurnicht. Uys is verder veral bekend om sy *drag*-persona Evita Bezuidenhout, wat uitgegroeï het tot 'n groter persona as Uys self. Hierteenoor voer Nataniël as 't ware homself op. Dit wil sê, hy neem hoogstens 'n verhoogpersona- of ander weergawe van homself aan wat egter moeilik onderskeibaar is van die 'werklike' Nataniël. Soos telkens in hierdie hoofstuk geblyk het, vervaag Nataniël tewens onderskeid tussen die Nataniëls wat in elkeen van sy hoedanighede na vore kom deur hierdie hoedanighede as vervlegd te benader.

Die voorafgaande bespreking dui allerweë op die belang van Nataniël se beeldvorming as openbare persona vir sy aanneemlikheid of verwerping onder 'n breë publiek. Uiteindelik is dit nie nodig om vir die een of die ander interpretasie van Nataniël se veranderde beeldvorming te kies nie. Verandering by Nataniël sowel as by sy publiek sou waarskynlik 'n rol gespeel het in die omskakeling van kontroversie in breë aanvaarding

en gewildheid. Ook is dit heeltemal moontlik dat verandering in Nataniël se selfvoorstelling strategies is, gemotiveer deur 'n behoefte om die meeste van sy moontlike publiek te maak, hetsy ter wille van gewildheid op sigself of van maksimale finansiële gewin. Soos in Hoofstuk 2 genoem, val sulke beeldvormende gegewens waarskynlik êrens op die spektrum tussen strategies-bewus en onnadenkend-onbewus.

3.10.3 Nataniël as grapjas, esteet en organiese intellektueel

My oorsig van Nataniël se verskeie hoedanighede het die dryfvere getoon wat die uiteenlopendheid van sy werksaamhede saambind. In Nataniël se primêre hoedanighede as verhoogkunstenaar, skrywer van stories en essays, en televisieaanbieder en sjef is die etos van 'n grapjas van belang. Roux (2014) maak die opmerking dat Nataniël allereers 'n komediant is wat betref die vertel van snaakse stories. Nataniël is ewenwel 'n grapjas wanneer hy na regte besig is om kos te maak, soos ek in afdeling 3.5 getoon het. Humor is ook 'n groot aspek van Nataniël se hoedanigheid as etiketkenner en spreker.

Nataniël is ook 'n esteet, iemand wat in al sy hoedanighede die estetiese beklemtoon en wil bevorder. Dit kom weliswaar op verskillende maniere na vore. Die ornaatheid van sy kostumering as verhoogkunstenaar, soos gevier word met die boek *Closet: the remarkable wardrobe of Nataniël*, staan deesdae in kontras met Nataniël se alledaagse swart uniform en met die minimalisme van sy woning. Insgelyks wissel Nataniël die ornate dekor, kostumering en beligting en gebruik van professionele dansers in sy grootskaalse shows af met gestroopte shows in allerlei venues op plattelandse dorpie. Die estetiese kry egter deurentyd die klem.

Hierdie twee aspekte van Nataniël se openbare persona hou verband met die sentrale paradoks van Nataniël se gewildheid. Ek het reeds genoem dat Nataniël se gewildheid onder konserwatiewe, heteronormatiewe en Afrikanergehore in bepaalde opsigte teenintuïtief is. Nataniël se besondere gewildheid is egter ook as sodanig teenstrydig met sy dikwels neerhalende blik op die mensdom. Dit hou verband met Nataniël se gevoel van buitelanderskap en individualiteit, maar gaan ook verder. 'n Goeie illustrasie hiervan is die 'lokval' wat vir Nataniël gestel is in 'n onderhoud met Rian van Heerden vir Jacaranda FM. 'n Intern, Carl, sing 'n vers van Nataniël se snit "In every star". Uit die afwagting by die omroepers is dit duidelik dat daar juis gereken word op die vermaaklikheid daarvan dat Nataniël onbeïndruk sou wees deur die opvoering – wat dan inderdaad die geval is. Dit lei tot lagbuie by die omroepers wanneer Nataniël diplomaties probeer reageer en vir die intern sê, "Jy't baie *nice* hare en jy't pragtige lippies" (Jacaranda FM, 2016).

Erasmus-Alt en Viljoen (2021) beur op hierdie paradoks af in hul navorsing oor Nataniël se beeldvorming. Soos reeds genoem toon hul dat, hoewel Nataniël se beeld doelbewus op produksie en verbruik ingestel is, dit 'n beduidende mate van artistieke individualiteit toon, asook 'n afwyking van die alledaagse – tot op die punt van rebellie teen gevestigde sosiale strukture. Sodanige rebellie geskied in Nataniël se shows *Coronation* (2009), *Cathedral* (2010) en *Combat* (2011) deur middel van sosiale kommentaar op politiese en godsdienstige kwessies en die besinning oor mag en wat dit aan mense doen (Erasmus-Alt & Viljoen,

2021:69). In hierdie opsig speel Nataniël volgens Erasmus-Alt en Viljoen die rol van 'n openbare intellektueel. Met verwysing na Baert en Booth se besinning oor die teenstrydighede van die 19de eeuse openbare intellektueel en Van Coller se toepassing daarvan op ook openbare intellektuele van die afgelope eeu, wys Erasmus-Alt en Viljoen (2021) op 'n spanning by Nataniël tussen die individuele en die kollektiewe. Daar is volgens hulle by Nataniël “'n onmiskenbare neiging tot individualisme, maar terselfdertyd ook die plig om namens 'n groter (kollektiewe) ideaal op te tree” (Erasmus-Alt & Viljoen, 2021:70).

Tipering van Nataniël as 'n openbare intellektueel sou vanweë die populêre aanslag van sy musiek en stories teenintuïtief lyk. Dit gaan dan spesifiek oor die meerduidigheid van die term “intellektueel”. Sowel “openbare intellektueel” as “openbare denker” kan die konnotasie hê van 'n akademiese navorser wat moeite doen om akademiese navorsing ook buite die akademie te laat sirkuleer. In Engels word “public thinker/intellectual” dan sinoniem met “public scholar” (sien Rossmann, 2020). In 'n huldeblyk aan Adam Small gee Breyten Breytenbach egter 'n ander inkleding aan die term “openbare intellektueel” wat ook by Nataniël ter sake is. Breytenbach het dit oor Small se hantering van die spanning tussen enersyds 'n fynsinnige filosoof wees en andersyds die rol van openbare denker-aktivis-volksdigter (Breytenbach, soos aangehaal deur Terblanche, 2016). Small se navigering van dié spanning lei Breytenbach tot die beskrywing van Small as 'n inheems gesoogde *organiese intellektueel* (ibid.).

Nataniël se openbare denkerskap kan ook belig word deur vergelyking met iemand soos Oprah, een van sy ikone (“idol”) ten tyde van 'n onderhoud met Krost (1997:4). In Beale (2013) word genoem dat Oprah as openbare intellektueel dít wat sy inboet aan die kwaliteit en diepgang van idees, dubbel en dwars wen in invloed. Die klem word dan nie 'n beperkende begrip van “intellektueel” of van denke nie, maar dat die openbare intellektueel of denker sig denkend bemoei met kwessies wat van openbare belang is op 'n manier wat meer toeganklik is as akademiese navorsing. Dit gaan uiteraard om die toeganklik maak van toepaslike kennis (Appel, 2021), maar dit is veral 'n etiese rol, aangesien die openbare denker sodoende leiding gee ten opsigte van wat tot die mens – sy dit 'n bepaalde kultuurgroep of die mensdom as sodanig – se voordeel strek.

Dit het in afdeling 3.3.2 geblyk dat Nataniël volgens die eerste gebundelde aflewering van sy Kaalkop-rubriek, “'n Hartseer wêreld”, weet wat sulke kennis sou wees en homself as opgewasse vir die taak beskou om dit met sy lesers te deel. Enersyds gebruik hy die kaalkopmetafoor, wat veral op sy persona slaan, as bewoording vir hierdie ‘projek’. Andersyds word dit geïmpliseer dat sy werksaamheid in ander hoedanighede deel is hiervan. Dit behels byvoorbeeld dat hy in sy *Kaalkop Joernaal*, *Kaalkop*-bundel, televisieprogramme en hoedanigheid as etiketkenner en spreker kennis oor allerlei onderwerpe oordra wat hy van belang ag. Soos genoem, is kennis ook 'n aspek van Nataniël se weldoenery. Hoewel Erasmus-Alt en Viljoen (2021) dit nie so stel nie, toon hul met hul argument oor Nataniël se rol as openbare intellektueel dat Crous (1999?; 2001) se klem op Nataniël se estetisering nie die volle prentjie bied nie. Die estetiese is inderdaad van besondere belang by Nataniël, soos weerspieël in Erasmus-Alt en Viljoen se gebruik van die

“kyk na my”-metafoor vir hul artikel, maar by Nataniël gaan die estetiese gepaard met die humoristiese en etiese.

Die identifisering van hierdie drie ‘Nataniëls’ sal die bespreking van Nataniël se skrywerspostuur in die volgende hoofstukke belig en daardeur belig word. Soos telkens reeds genoem, is daar ’n beduidende mate van ooreenstemming tussen Nataniël se beeldvorming in verskillende hoedanighede. Daar kan dus verwag word dat ook Nataniël se skrywerskap, spesifiek van sy verhaalkuns, onderlê word deur hierdie Nataniëls en gepaardgaande dryfvere. Ek verwag dus om te bevind dat hierdie drie aspekte van Nataniël se etos as ’n openbare persona sal ooreenstem met sy skrywerspostuur. Uiteraard sou verskille tussen Nataniël se openbare persona en sy skrywerspostuur ewenwel kon blyk, in welke geval die gevolgtrekkings van hierdie hoofstuk hersien of genuanseer sou word.

3.11 Samevatting van hoofstuk

Na aanleiding van hierdie oorsig van die openbare persona Nataniël – dit wat in die publiek kenbaar is van die individu Nataniël le Roux, en *soos wat* hy in die publiek kenbaar is – se werksaamhede in verskeie hoedanighede kan ek gevolgtrekkings maak oor dié persona wat my bespreking in die volgende hoofstukke ten goede sal kom.

Dit het geblyk dat die Nataniël- openbare persona deeglik kenbaar is en in al Nataniël se hoedanighede voorop staan. Ook is Nataniël se onderskeie hoedanighede met mekaar vervlegd. Die klem by Crous (1999?), Wolmarans (2000), en Erasmus-Alt en Viljoen (2021) op die prominensie en hegtheid van Nataniël se persona te midde van sy werksaamhede bevestig die geldigheid van my benadering in hierdie studie.

Die ontwikkeling wat met die loop van tyd in en tussen Nataniël se hoedanighede intree, kan negatief geïnterpreteer word as ’n onderbeklemtoning van Nataniël se seksualiteit ter wille van eie gewin. Waar Nataniël volgens Crous (1999?), Van der Westhuizen (2013) en Booyens (2019) in sy Kaalkop-rubriek sy seksualiteit (laat) onderspeel – en sodoende sy mede-gays verloën – kom Erasmus-Alt en Viljoen (2021) tot die gevolgtrekking dat die aantrekkingskrag van Nataniël se persona juis in sy individualiteit en afwyking van die alledaagse setel. Laasgenoemde interpretasie sluit natuurlik nie eersgenoemde uit nie. Hoewel dit verweef is, is Nataniël se seksualiteit hoegenaamd nie die somtotaal van sy individualiteit nie; en dit sou kon wees dat, vir byvoorbeeld die *Sarie*-lesers, ander aspekte van Nataniël se individualiteit aanneemlik is, maar die streep getrek word by die onomwonde viering van homoseksualiteit. Ook is dit so dat wat as rebellie sou geld vir een deel van Nataniël se publiek, vir ’n ander meer alledaags sou kon wees.

Vir sover die Kaalkop-rubriek op eksplisiete wyse ’n etiese bemoeienis te kenne gee wat kontrasteer met die uitsluitlik verestetiserende ontvlugting wat Nataniël en sy werksaamhede vantevore sou gekenmerk het, behels dié rubriek in ieder geval ook ’n verruiming van die openbare persona Nataniël. Te midde van – en juis opvallend danksy – variasie en ontwikkeling in Nataniël se verskeie werksaamhede is die prominensie

van die Nataniël- openbare persona die onveranderlike. My bespreking in die volgende hoofstukke van Nataniël se postuur as skrywer en van sy verhaalkuns sal baat by die identifisering van humor, die estetiese en die etiese as die ‘DNS’ van die Nataniël- openbare persona.

Die aanvanklike identifisering van vier fasette van Nataniël se skrywerspostuur – dié van kabarettis, nar, leermeester en volkskrywer – het reeds op verskillende maniere in hierdie hoofstuk geldig geblyk. Wat Nataniël se postuur as kabarettis betref, is die gevolgtrekking oor Nataniël se omgang met genres van belang. Ek het getoon dat Nataniël hom as rubriekskrywer en televisieaanbieder bedien van genres of kunsvorme – die essay en die leefstyltelevisieprogram – waardeur hy verskillende aspekte van homself ten toon kan stel en die genoemde drie dryfvere van sy persona tot uiting laat kom. Nataniël se aanwending van die kabaret sal in hierdie lig beskou word in Hoofstuk 4. Dit sal egter ook in Hoofstuk 6 blyk dat Nataniël se gebruik van didaktiese genrekonvensies ’n soortgelyke omgang met genre toon.

Die identifisering van ’n etiese dryfveer onderliggend aan Nataniël se openbare persona, wat verband hou met Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se beskrywing van Nataniël as ’n openbare intellektueel, toon verder dat die identifisering van ’n leermeesterfaset van Nataniël se skrywerspostuur waardevol kan wees by die bestudering van sy verhaalkuns. Ook is die voorlopige identifisering van Nataniël as iets van ’n volkskrywer as geldig getoon in die lig van sy gewildheid onder ’n breë Suid-Afrikaanse en veral Afrikaner-publiek.

HOOFSTUK 4: NATANIËL AS KABARETTIS

4.1 Inleiding

Toegerus met die benadering en woordeskat wat in Hoofstuk 2 voorberei is en die oorsig van Nataniël se verskeie werksaamhede en beeldvorming as openbare persona in Hoofstuk 3 voer ek in hierdie en die volgende hoofstukke ’n oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns uit. As strukturerende beginsel ondersoek ek vier fasette van Nataniël se postuur as skrywer van verhale; dit wil sê, vier beelde van Nataniël wat geopper word by of deur die interpretasie van sy verhaalkuns, oftewel vier ‘Nataniëls’ wat in hierdie verhale aangetref word. Hierdie beelde is dié van kabarettis, nar, wysgeer en volkskrywer. Elkeen van hierdie vier besprekings sal my by bepaalde aspekte van Nataniël se verhaalkuns bring.

Die identifisering van Nataniël se postuur as kabarettis spruit daaruit dat sy verhoogstories aanvanklik gepubliseer is nie as losstaande kortprosa tekste nie, maar as deel van volledige kabarettetekste. In die resepsie van Nataniël se vroeë bundels blyk die oorsprong van dié stories as opgevoerde tekste belangrik te wees. Kortom is dit nodig om te ondersoek óf en in welke opsig Nataniël se shows inderdaad kabaret is, ook al laat vaar hy mettertyd die noemer “kabaret” as beskrywend daarvan. Die kabaret kan egter nie soseer onderskei word van ander genres met verwysing na die komponente daarvan nie, maar op grond van die verhouding wat dit tussen die kabarettis en gehoor veronderstel, wat van die kabarettis ’n bepaalde postuur vereis of aan hom ’n bepaalde postuur verleen.

4.2 Die aanbod en resepsie van Nataniël se shows en verhoogstories as kabaret

In Hoofstuk 3 is genoem dat Nataniël ná sy BMus-studie aan die Universiteit Stellenbosch betrokke is by ensemblekabaret. Hy bewys hom gou ook as ’n gewilde en veelsydige soloverhoogkunstenaar wat sy eie teks (narratiewe monoloë en liedjies) skryf, toonset en opvoer.⁵³ Die bundel van vier van sy vroegste “cabarets” as *Excuse me* (1990) by Uni-Gen, Nataniël se eerste publikasie, vestig hom reeds as een van die enkele gepubliseerde kabarettiste in Afrikaans en Suid-Afrika. Dié “cabarets” word die spilpunt van Nataniël se kunstenaarskap, maar ook van sy uitwaaiende loopbaan en openbare persona.

⁵³ Die term “soloverhoogkunstenaar” of “solovertoning” beteken hier, soos dikwels die geval by die gebruik van hierdie terme, nie dat Nataniël die enigste persoon op die verhoog is nie, maar dui aan dat Nataniël die spilpunt en fokus van hierdie produksies is en nie die ensemble kunstenaars waarmee hy die verhoog deel nie. “Solo” is juis ’n ironiese beskrywing van Nataniël se shows aangesien hy besonder vrygewig is en ’n punt daarvan maak om sy medekunstenaars ten toon te stel. Nietemin is die onderliggende poëtika en lewensbeskouing by uitstek dié van Nataniël, soos ek algaande in hierdie en die volgende hoofstuk aantoon.

Minstens sedert *Weird people* (1988) handhaaf Nataniël in die oorgrote meerderheid van sy vertonings as solokunstenaar dieselfde basiese struktuur.⁵⁴ Die opvoer van liedjies – meesal geskryf, gekomponeer en gesing deur Nataniël, met klavier- of orkesbegeleiding – afgewissel met selfgeskrewe narratiewe monoloë wat hy aan die gehoor vertel, is ’n struktuur wat Nataniël se veelsydigheid goed blyk te dien.⁵⁵ Soos reeds verduidelik, verwys ek na Nataniël se vertonings wat hierdie struktuur benut as sy *shows* om dit te onderskei van sy vertonings wat ’n ander struktuur volg (sien Hoofstuk 3, afdeling 3.2.1) of nie in sy hoedanigheid as solokunstenaar aangebied word nie, byvoorbeeld sy seremoniemeesterskap van *Huisgenoot Skouspel* in 2013. Nataniël noem aanvanklik sy shows “kabaret”/“cabaret” en die gepubliseerde monoloë “narratives”. Op grond van hierdie kabarette staan Nataniël dan ook bekend as ’n kabarettis. Hennie Aucamp (2013) se lof vir Nataniël se vaardighede as kabarettis is uiteraard ’n betekenisvolle bevestiging hiervan, gegewe Aucamp se status as kabaretkenner en voorste skrywer van Afrikaanse kabarettetekste. Elders sonder Aucamp (in Van Zyl & Aucamp, 2008) en Combrink (1999) Nataniël saam met kunstenaars soos Pieter-Dirk Uys, Casper de Vries, David Kramer en Amanda Strydom uit as van die voorste Afrikaanse kabarettiste.

Waar hy hom aanvanklik blyk te roem op sy status as kabarettis, doen Nataniël egter stelselmatig afstand van die “kabaret”-noemer as beskrywing van sy shows ten gunste van “stage productions” / “verhoogproduksies” en veral “shows”. Hierdie verskuiwing word weerspieël in die parateks van sy verhoogstoriebundels. Waar Nataniël op die agterblad van sy eerste drie bundels die oorsprong van die tekste in dié bundels meld as sy “kabarette”/“cabarets”, word daar sedert sy vierde bundel, *Rubber* (1996), verwys na Nataniël se “stage productions” / “verhoogproduksies”, “vertonings” en “produksies”. Die veranderde aanbiedingswyse van sy shows impliseer dat daar ’n bepaalde ontwikkeling plaasvind wat volgens Nataniël behels dat sy shows van ’n sekere punt af nie meer kabaret is nie, ook al bly die struktuur wel dieselfde. In korrespondensie met Van der Bijl (2018:185) werp Nataniël in 2014 lig hierop:

Ek dink die term kabaret is absolute bog, dit bestaan nie meer nie, dit was ’n tipe protesvermaak tydens oorlogsjare, maar deesdae word enige ding wat moeilik is om te identifiseer as kabaret beskryf. Wat ek doen is konserte, verhoogproduksies, vermaak, noem dit wat jy wil, maar nie kabaret nie. Ek het wel in die beginjare self my pogings as kabaret beskryf, maar bloot omdat ek nie van beter geweet het nie. Deesdae beteken kabaret iets baie aaklig wat op ’n passasierskip aangebied word. (Van der Bijl, 2018:185)

⁵⁴ Aangesien Nataniël se vroegste twee solovertonings (aldus sy webwerf: Nataniël, 2022b) – *Nataniël joins the piano* (1983) en *The purple pavana* (1984) – nie as gepubliseerde teks of opnames in die openbaar beskikbaar is nie, verteenwoordig die tekste in *Excuse me* in hierdie studie Nataniël se vroegste shows.

⁵⁵ Wat betref die komponente van Nataniël se shows, sou hierdie vertonings vanuit ’n musikologiese, ’n dramatiese/performatiewe of ’n literêre perspektief bespreek, of sulke perspektiewe gekombineer kon word. My studie is indirek ’n bespreking van Nataniël se shows vanuit ’n literêre perspektief vir sover ek die monoloë wat hy daarin vertel, analiseer as verhoogstories. Ek betrek egter slegs ter plaatse die teks van die liedjies wat Nataniël daarvoor skryf. Omgekeerd is Van der Bijl (2018) en Van Eeden (2022) se bespreking van Nataniël se shows vanuit die dramaturgie van waarde vir my studie vir sover hul onder meer gevolgtrekkings oor die stories formuleer.

Nataniël verwerp dus met kenmerkende heftigheid die klassifisering van sowel sy latere as vroeëre shows as kabaret. Volgens hierdie opmerking gee Nataniël te kenne sy wegdoen met die “kabaret”-noemer is nie omdat daar ’n ontwikkeling in sy shows plaasgevind het nie, maar omdat hy tot inkeer gekom het wat betref die betekenis van die noemer self. Interessant is egter dat Nataniël enersyds meen “kabaret” is ’n vae term, maar andersyds sterk daaroor voel dat dit stellig nie is wat hy “doen” nie en terme soos “konserte”, “verhoogproduksies” of “vermaak” wat nie soseer ’n bepaalde genre veronderstel nie, verkies – of dit oorlaat aan Van der Bijl (2018) om sy shows te “noem [...] wat jy wil”. Ek toon straks dat die kabaret selfs volgens ’n betreklik streng definiëring soos dié van Hennie Aucamp inderdaad in talle opsigte ’n nogal onbepaalde genre is. In sy memoir *Kyk na my* (2019) beskryf Nataniël die kabaret op ’n soortgelyke manier waar hy verwys na die vertonings waarby hy as deel van die KRUIK-geselskap betrokke was: “Daar was revues en dramas en goed wat niemand kon verduidelik nie (altyd kabarette genoem!) ...” (*Kyk*:71) Soos die alternatiewe beskrywings wat Nataniël vir sy shows voorstel – “konserte, verhoogproduksies, vermaak” – is die kabaret dus volgens hom ’n niespesifieke generiese term. Die opmerking dat kabaret “deesdae” “iets baie aaklig [is] wat op ’n passasierskip aangebied word”, dui egter daarop dat selfs die kabaret te spesifiek is, aangesien dit (volgens Nataniël) die negatiewe konnotasie van passasierskipvermaak sou hê.

In hierdie opsig is Nataniël se afstand doen van die kabaret-noemer in die aangehaalde korrespondensie nie alleen ’n uitspraak ten opsigte van die genre-klassifisering en -beoordeling van sy *shows* nie, maar moet dit dien om Nataniël self te onderskei as ’n eiesoortige kunstenaar wat nie met andere vergelyk wil of kán word nie. Dit is met ander woorde ook ’n beeldvormende uiting en hou verband met een van Erasmus-Alt en Viljoen (2021) se primêre gevolgtrekkings oor Nataniël se beeldvorming as openbare persona, naamlik dat hy ingestel is op ’n beduidende mate van artistieke individualiteit (Erasmus-Alt & Viljoen, 2021:56). Deur hom te distansieer van sy naëwre aanvanklike klassifisering van sy shows as kabaret, onderskei die Nataniël van 2014 hom boonop van sy vroeë self.

Die aangehaalde opmerking van Nataniël herinner aan sy voorwoord tot die bundel *Maria Maria* (sien Hoofstuk 3). Ook in hierdie voorwoord gee Nataniël op traak-my-nie-agtige wyse te kenne wat sy kuns, in hierdie geval die tekste in *Maria Maria*, nié is nie:

Daar is by my geen behoefte om opgeneem te word in die annale van Suid-Afrikaanse skryfkuns of myself die goeie raad van ’n plaaslike resensent op die hals te haal nie; soos al die vorige boeke is hierdie bloot ’n versameling onlangse stories. (*Maria*:6)

Met hierdie voorwoord verskans Nataniël hom as ’t ware op voorhand teen ’n gebrek aan literêre prestige. Soos sy distansiëring van die kabaret as beskrywing vir sy shows, verleen sodanige verskansing aan Nataniël en sy kuns iets vryblywend, veral ten opsigte van genre-klassifisering. Deur *Maria Maria*, en sy vorige bundels, te beskryf as “bloot ’n versameling onlangse stories”, sou hy ook negatiewe literêre waardering van sy tekste moes vryspring. Sowel die voorwoord tot *Maria Maria* as Nataniël se

korrespondensie met Van der Bijl (2018) moet gelees word teen die agtergrond van die resepsie van Nataniël se kabaret-/verhoogstoriebundels.

Bloot wat betref die groter aantal liedtekste en die kort lengte van die stories lê die fokus in Nataniël se eerste bundel, *Excuse me* (1990), op liedtekste bo die “narratives” (soos dit op die agterblad genoem word) wat dien om die liedjies aaneen te skakel.⁵⁶ Dit word weerspieël in Aucamp (1991:15) se bespreking van die bundel in ’n artikel oor “die nuwe status van liriekskrywers”. Selfs binne hierdie bundel kan ’n groter wordende klem op die stories egter bespeur word wat betref die aantal en lengte daarvan in elke kabarettteks. Hierdie ontwikkeling word voortgesit met Nataniël se tweede bundel, *Dancing with John* (1992), die volledige teks van sy “bilingual cabaret” (volgens die agterblad) van dieselfde naam. In Esterhuizen (1993) se resensie van die bundel het hy dit veral oor die oorkoepelende narratief wat die onderskeie stories asook die liedtekste saamsnoer. Hierteenoor het die stories en liedtekste van die kabarette wat in *Excuse me* opgeneem is, eerder tematies saamgehang as wat dit deur ’n oorkoepelende verhaallyn aaneengeskakel is. Nataniël se reis in *Dancing with John* “al met die N1 langs vanaf Pretoria tot amper innie Kaap” om sy skoolvriend John op te spoor, word ook ’n “trip deur Nataniël se unieke psigiese landskap” wat Esterhuizen (1993) vergelyk met die reise van Odusseus en Huckleberry Finn: “Dit is ’n wrang en by tye wrede reis en elke toneel – skets, as u wil – word ’n stasie op sy lydensweg na die naïewe, verlore geluk van vroeër” (1993:135). In die prosen word daar ook “aweregse perspektiewe op politiek en samelewing” gebied en dit is uiteindelik vir Esterhuizen ’n “knap kabaret-teks” (ibid.). Die bewoording in die Engelse opsomming van Esterhuizen se resensie val egter op, naamlik dat *Dancing with John* “as a cabaret text is worth reading” (Esterhuizen, 1993:134). Hierdie bewoording impliseer naamlik dit is belangrik om *Dancing with John* as ’n kabarettteks te beskou, aangesien dit verband hou met die waarde daarvan as gepubliseerde teks.

Sowel *Excuse me* as *Dancing with John* word dus aangebied en ontvang as geregverdigde voorbeelde van gepubliseerde kabaretttekste; dit wil sê, as kabaretttekste wat publikasie werd is. *Oopmond*, Nataniël se derde bundel, behels hierteenoor ’n verskuiwing. Eerstens word die narratiewe tekste in hierdie bundel sonder gepaardgaande liedtekste gepubliseer. Ook Nataniël se volgende bundel, *Rubber* (1996), bevat naas ’n “complete script” (insluitend liedtekste en stories) “’n versameling splinternuwe stories” (volgens die agterblad) wat sonder liedtekste aangebied word. Vanaf die bundel *Maria Maria* word slegs enkele liedtekste in sommige van Nataniël se bundels ingesluit. Tweedens bied *Oopmond* nie soos *Excuse me* en *Dancing with John* volledige kabaretttekste nie, maar monoloë uit Nataniël se shows word as losstaande tekste – “’n versameling kortverhale” – voorgehou. Hierdie skuif word in ’n mate voortgesit met *Rubber*, wat naas die volledige teks van *The wallflower* losstaande “stories” opneem.

⁵⁶ In *Excuse me* word die tekste van die shows *Weird people* (1988), *One life* (1989), *Work of art* (1990) en *Summertime* (1990) kronologies opgeneem.

Hierdie twee veranderinge in die aanbiedingswyse van Nataniël se bundels hou verband met 'n derde. Met *Oopmond* val die kabaret-noemer waarmee *Excuse me* en *Dancing with John* aangebied is, weg. Naas die volledige teks van *White soul* word daar monoloë uit Nataniël se shows buite show-verband en los van die liedtekste wat dit aanvanklik vergesel het, aangebied. Dié losstaande tekste word op die agterblad beskryf as “'n versameling kortverhale” (*Oopmond*). Die resepsie van *Oopmond* dui op die belang van hierdie verskuiwing. Volgens twee resensente van *Oopmond* behels die veranderde aanbod van hierdie bundel in vergelyking met Nataniël se vorige twee bundels 'n wesenlik veranderde leesbenadering wat nie die nuwe stories ten goede kom nie. Waar die aanbod van *Excuse me* en *Dancing with John* as kabarettekste iets van die eenheid van die musiek, liriek en stories van Nataniël se kabaret kon behou en, soos met die lees van 'n dramateks, 'n bepaalde leeservaring kon ontlok (al dan nie), veronderstel *Oopmond* volgens Marguerite Robinson (1993:6) “'n ander soort lees”: “Dit is nie net meer die teks van 'n kabaret wat eintlik op die verhoog bestaan nie, maar moet ook 'n lewe van sy eie op papier hê.” Ongelukkig haak die stories in *Oopmond* volgens Robinson tussen die verhoog- en die papierlewe vas. Nataniël se verhoogpersona oefen só 'n invloed op die lees van sy gepubliseerde stories uit dat dit volgens haar “haas onmoontlik [is] om die boek van die kunstenaar te skei”, want Nataniël se “stem en hele vertelstyl word deel van jou leeservaring – selfs klemme en steminfleksies word herroep” (ibid.). Die probleem is dat Nataniël se verhoogpersona egter net gedeeltelik oorgedra word na papier. “Die ontroerende ondertone” van sommige stories gaan byvoorbeeld volgens Robinson “met die lees daarvan nie [soseer] verlore nie, maar die impak is nie dieselfde nie” (ibid.). Nataniël kan naamlik “jou nie in lewende lywe sagmaak met sy komiese vertelstyl en dan jou skielik hier teen die einde in die maag slaan met die werklikheid nie” (ibid.). Ook word Nataniël se vreemde situasies volgens Robinson (ibid.) net “meer bisar en minder snaaks” op papier, want “die meelewende lag wat hy op die verhoog kon ontlok, word nou byna 'n vervreemdingstegniek”.

Soos Robinson registreer Emile Joubert in sy resensie vir *Die Burger* 'n veranderde leesbenadering met *Oopmond*. Nataniël het hom in sy kabarette as 'n “unieke en oorspronklike storieverteller bewys”; die “sketse en staaltjies” wat aanvanklik gedien het om die “leë kolle” tussen liedjies te vul, speel deesdae (1993) 'n groter rol, met “selfs iets wat dalk 'n deurlopende storielyn kan wees”, skryf Joubert (1993:5). 'n Storie is egter “nie als nie”, want “in die geval van Nataniël gaan dit oor hóé jy dit vertel” en “[o]p papier kom selfs van Nataniël se beste sketse [...] lou oor” (ibid.). Nóg die swaarwigtigheid nóg die snaaksheid van die voordrag op die verhoog word volgens Joubert op papier oorgedra. Sowel Robinson as Joubert vergelyk dus *Oopmond* met Nataniël se vorige twee bundels en oordeel negatief oor die tekste in dié bundel as gepubliseerde tekste. Hierteenoor is Olivier (1993:43) meer positief in sy resensie, wat weliswaar as 'n gekombineerde resensie van verskeie bundels korter is as dié van Robinson en Joubert. Olivier (1993:43) maak melding van sy aanvanklik skeptiese houding jeens *Oopmond* omdat 'n mens nie met die lees van dié tekste “die voordeel het van Nataniël se opsetlik naïewe en grootogige vertelling” op die verhoog nie. Hy oordeel uiteindelik egter positief oor dié bundel en noem die grimmige toon wat die absurditeit van die tekste onderlê, waardeur die onskuldige verteller dikwels 'n skerp satiriese waarneming van die Suid-

Afrikaanse samelewing verberg (ibid.). Anders as Robinson en Joubert benader Olivier dus nie *Oopmond* vergelykend met Nataniël se eerste twee bundels nie.

Opmerkings oor die oorsprong van Nataniël se verhoogstories as monoloë in sy shows bly ná *Oopmond* ’n terugkerende motief in die resepsie van Nataniël se bundels. Morgan (1996), Van der Westhuizen (1999), Crous (1999?) en Aucamp (2013) opper soortgelyke besware as Robinson en Joubert oor Nataniël se drie bundels ná *Oopmond* (*Rubber*, 1996; *Maria Maria*, 1999; en *Tuesday*, 2001). Ander resensente oordeel weer soos Olivier juis positief oor die transponering van Nataniël se verhoogstories op papier, naamlik Potgieter (1999), Wilson (2001), Rust (2012; 2014) en Roberts (2021). Hierdie resensente meen soos Robinson en Joubert dat Nataniël se stories nie van sy verhoogpersona geskei kan word nie, maar beskou dié verband juis as die krag van die stories. Nataniël se stem en vertelstyl, wat volgens Robinson slegs gedeeltelik oordra op papier, is volgens hierdie resensente naamlik ’n prominente aspek van die meriete van die stories. “You can almost hear Nataniël telling these stories in that wispy monotone,” skryf Wilson (2001:10) waarderend van *Tuesday*. Rust (2012) moedig die lesers van *Nicky & Lou* (2011) aan om wanneer hulle dié bundel lees, hul te verbeel dat Nataniël dit in sy eie stem vertel en skryf: “As jy al ooit by ’n Nataniël-show was [...] is die lekker ding van sy *150 Stories* dat jy sy stem hoor terwyl jy lees” (Rust, 2014). Insgelyks skryf Roberts (2021): “Dis asof jy die stories begin lees met die ongewone ritme waarmee Nataniël sy stories vertel. En dit dra by tot die ongewoonheid van die verhale en van die ervaring.” Ook Steinmar (2021a) wys op die aanwesigheid van Nataniël se vertellerstem.⁵⁷ Volgens Wilson (2001), Roberts (2021) en Steinmar (2021a) het ’n mens by die lees van sy stories ook Nataniël se verhoogvoorkoms in die geestesoog. “’n Mens hoor die storie altyd in sy heserige stem en sien sy verruklike rokke in die sagte pienk kollig”, skryf Steinmar (2021a).

Wat die behoud van Nataniël se stem in sy gepubliseerde stories betref, is daar ’n parallel met die publikasie van Jan Spies se vertellings wat hy aanvanklik op die radioprogram *Monitor* vertel het. Die agterblad van Spies se bundel *Pilatus tot Molshoop* gee te kenne dat die behoud van Spies se vertellersgawe op papier deel van die aantrekkingskrag van dié publikasie is: Die “vertellings [...] lees net so vlot en natuurlik as wat [Spies] hulle vertel het, sonder dat iets van die humor of menslikheid verlore gaan” (Spies, 1979). In sy resensie van Spies se bundel *Profeet met kondensmelk* (1984) nuanseer Brink (1984:16) hierdie stelling deur te skryf dat Spies se beste stories inderdaad “oorleef” op papier, hoewel dit steeds die lekkerste bly om Spies aan die woord te hóór.

⁵⁷ Dit is nie alleen by die lees van Nataniël se *verhaalkuns* dat sy stem teenwoordig is nie. Steinmar (2019) skryf ook oor Iolandi Pool se vertaling van die memoir *Kyk na my* (2019) “in ’n soort enigmatiese Engels” dat dit “heeltemal wêrk omdat ’n mens die woorde in Nataniël se heserige stem hoor”. Dieselfde gegewe geld Nataniël se aanvaardingstoespraak by die Huisgenoot-Tempo-toekenning as Afrikaanse Erfenislater, aldus Facebook-gebruikerskommentaar by die publikasie van dié toespraak op Netwerk24 (Nataniël, 2016c). Gebruiker Vic Hamaty skryf: “And the weird thing is – I read the whole thing with his voice echoing in my head” (ibid.) Elizabeth van der Merwe beaam dit: “Absolutely me to” (ibid.)

Soos genoem, geld dieselfde Nataniël se gepubliseerde verhoogstories. Naas die resensente wat positief of negatief oordeel oor die teenwoordigheid van Nataniël se verhoogpersona by die lees van sy stories op papier, wys sommige resensente juis positief op die afwesigheid of ‘tempering’ van dié persona in die gepubliseerde tekste. Wilson (2001:10) skryf dat kennis van Nataniël nie nodig is om die stories te waardeer nie en dat ook oningewydes hul “delicious” sal vind. Vir Botma (1996) en De Waal (1996) het die stories teweens in gepubliseerde vorm ’n voordeel bo die verbale vorm juis omdat die afwesigheid van Nataniël se vertellerstem die aandag op die *teks* laat val. De Waal (1996:8) verwys na ’n stelling van Nataniël in ’n onderhoud: “Sy grootste probleem [...] is dat mense baie meer ag slaan op hoe hy iets sê en wat hy dra as wát hy te sê het.” Dit is te begrype, skryf De Waal, want “daardie kenmerkend temerige vertelstem en uitspattig ingeklede verhoogpersonasie het hy al só vervolmaak dat die ‘boodskap’ heel dikwels onder al die blink vernis verdwyn” (ibid.). Botma (1996:36) skryf dat die gehoorlid van Nataniël se kabarette “doelbewus mislei [word] om te glo dat sy surrealistiese ‘storietjies’ spontaan ontstaan”, terwyl dit “werklik oorwoë” is en ’n mens by die lees daarvan “nog meer onder die indruk van sy ernstige literêre talent en vaardigheid” kom. Dit is spesifiek die tragiese element onderliggend aan Nataniël se stories wat die publikasie daarvan sy waarde verleen. Iets van dié element gaan volgens Botma met die opvoer van Nataniël se shows verlore vanweë die “saal vol plesiersoekers wat lag vir alles, en op al die verkeerde plekke”, maar word dan by die lees van die stories op papier beredder: “omdat jy in harmonie met die werk se natuurlike ritme is, tel jy die fyner nuanses beter op” (Botma, 1996:36).

Van der Merwe som hierdie toedrag van sake soos volg op (2021): “Die Nataniël-konsep oordonder ongelukkig dalk sommige mense se persepsie van sy skryfwerk, en kan moontlik verhoed dat sy skryfwerk ernstiger opgeneem word.”⁵⁸ Hierdie opmerking dui by uitstek op die verhouding tussen Nataniël se skrywerspostuur en sy verhaalkuns. Op sig plaas dit Nataniël in goeie geselskap. Weales (1965:293) noem byvoorbeeld Jean Cocteau en George Bernard Shaw as twee skrywers “saddled with a public image that sometimes got in the way of [their] works”. Cocteau het byvoorbeeld in ’n polemieks oor sy toneelstuk *Bacchus* die Franse skrywer François Mauriac daarvan beskuldig dat Mauriac die toneelstuk geïgnoreer het en ’n – valse – beeld van Cocteau aangeval het, skryf Weales (ibid.).

Weales maak ’n opmerking oor Cocteau en Shaw wat Nataniël ook geld, naamlik dat dit hierdie skrywers self is wat hul dominerende personas help skep het (ibid.). In Hoofstuk 3 het dit inderdaad geblyk dat Nataniël strategies en noukeurig omgaan met die daarstel van ’n genuanseerde en volbloed openbare persona van hom. Dit is ook Erasmus-Alt en Viljoen (2021:56) se bevinding dat Nataniël se beeldvorming dui op ’n noukeurig saamgestelde persona (of ster-tekst, soos hul dit noem). In hierdie opsig is Van der

⁵⁸ Aucamp (2013) maak ’n soortgelyke opmerking oor die oordondering van Nataniël se persona van sy musikaliteit. Aucamp vra hom af “of Nataniël se flambojantheid die publiek nie soms vir sy talent verblind nie”: “Sy musikaliteit is van ’n hoë orde, en die operasangeres Marita Knobel het ’n keer aan my gesê dat hy ’n belangrike operakomponis sou kon word as hy net wou uitwyk Europa toe.” (Aucamp, 2013:212-213)

Merwe (2021) se bewoording van 'n "Nataniël-konsep" akkuraat. Van belang in Weales (1965) se bespreking van Cocteau en Shaw is wel dat sodanige 'oordondering' van 'n skrywer se tekste deur hul persona tydsgebonde kan wees. Shaw se toneelstukke het byvoorbeeld teen die tyd dat Weales in 1965 skryf, toegeneem in aansienlikheid, terwyl die Shaw-persona as 't ware verklein het (Weales, 1965:293). Hierteenoor het Cocteau se persona volgens Weales (ibid.) steeds (die interpretasie van) sy tekste gedomineer. 'n Vergelyking tussen die gepubliseerde en opgevoerde weergawes van 'n Nataniël-storie is afhanklik van toegang tot of bewustheid van hoe hy 'n bepaalde storie opgevoer het, of in ieder geval vertrouwdheid met Nataniël se verhoogpersona en dus 'n intuïsie oor hoe hy dit *sou* opgevoer het.

Mens kan in hierdie verband teoretiseer dat die leeservaring van 'n Nataniël-storie oor honderd jaar anders sal wees indien 'n leser nie tot dieselfde mate van sy verhoogpersona bewus is as vandag nie. Die lees van 'n storie van Jan Spies of P.G. du Plessis is byvoorbeeld vandag reeds anders as toe 'n mens hul meer gereedelik dié stories hoor of sien voordra het op die radio of televisie. Hierteenoor is 'n mens by 'n vergelykbare storie van Langenhoven – ook al sou hy in lewe 'n ewe ikoniese voordragstyl gehad het as Nataniël, Spies of Du Plessis – veel meer afhanklik van die gepubliseerde teks self. Hierdeur word die punt tuisgedryf dat die beeld van 'n skrywer – die aard daarvan, maar gewoon ook hoevéél van 'n beeld mens het – 'n rol kan speel by die leeservaring van sy teks. Al sou Wilson (2001:10) dus korrek wees in sy opmerking dat kennis van Nataniël nie *nodig* is om die stories te waardeer nie, het sodanige kennis van Nataniël volgens die resensies wat ek bespreek het in die praktyk wel 'n beduidende effek op die leeservaring van hierdie tekste. Dat Nataniël se (verhoog)persona só 'n invloed uitoefen op die lees van sy stories dat dit "haas onmoontlik [is] om die boek van die kunstenaar te skei", soos Robinson (1993:6) dit stel, dui by uitstek op die relevansie van my gekose benadering tot hierdie tekste. Dit wys naamlik op die relevansie van die teoretiese herverbeelding van die verhouding tussen teks en outeur soos ek in Hoofstuk 2 bespreek het; en in die besonder op die waarde wat ondersoek na skrywerlike postuur by die bestudering van prosatekste kan hê.

Die oordeel oor die aan- of afwesigheid van die Nataniël-persona by die lees van sy gepubliseerde verhoogstories dui veral op die invloed wat genreverwagtinge op interpretasie en waardeoordeel kan hê. Die losstaande stories van *Oopmond* is soortgelyk aan die stories van dieselfde lengte wat in *Excuse me* en *Dancing with John* as elemente van kabaretteks aangebied is. Gewoon die aanbod daarvan as "kortverhale" stel egter verwagtinge waaraan dit volgens Robinson (1993) en Joubert (1993) ongelukkig nie voldoen nie. Asof in reaksie hierop word die gepubliseerde verhoogmonoloë in Nataniël se bundels sedert *Rubber*, die bundel ná *Oopmond*, as "stories" aangebied, met die uitsondering van *Dik dun thick thin* (2020). Ook word daar sedert *Rubber* by Nataniël se bundels na die shows verwys as "stage productions" / "verhoog-

produksies”.⁵⁹ Die verskuiwing vanaf genrespesifieke noemers – “kabaret” en “kortverhaal” – na die meer generiese “verhoogproduksie” en “storie” korrespondeer met Nataniël se reeds aangehaalde opmerkings (in Van der Bijl, 2008) oor sy afkeur vir die tipering van sy shows as kabaret – en by implikasie van sy stories as kabarettetekste.

Of Nataniël se shows kabaret is of nie, word natuurlik nie alleen deur Nataniël se eie besluite of opmerkings bepaal nie. Nes ’n skrywer nie uitsluitlik in beheer is van sy postuur nie en selfvoorstelling gepaard gaan met heterovoorstelling, is hy nie ten volle in beheer van die klassifisering van sy kuns ten opsigte van genre nie. Vir Aucamp (in Van Zyl & Aucamp, 2008) en Combrink (1999) is Nataniël byvoorbeeld ’n kabarettis van formaat, of hy dit wil wees of nie. Gegewe die onbepaalde aard van die term en genre of kunsvorm “kabaret”, is dit nodig om iets daarvan te agterhaal met die oog op ’n bespreking van Nataniël se inkleding aan dié kunsvorm en die beeld van hom as skrywer en openbare persona wat dit tot gevolg het.

4.3 Die kabaret as kunsvorm

Met sy bogenoemde opmerkings dat die kabaret volgens hom deesdae ’n gerieflikheidsterm is vir “enige ding wat moeilik is om te identifiseer” (Van der Bijl, 2018:185) of “goed wat niemand [kan] verduidelik nie” (*Kyk*:71) wys Nataniël inderdaad op ’n belangrike punt. Die etimologie van die term “kabaret” moet naamlik reeds op die onbepaaldheid van dié kunsvorm dui. “Kabaret” verwys aanvanklik na die *ruimte* waarin hierdie kunsvorm ontwikkel het, naamlik ’n skuur, hout tuiste of taverne; en later gewoon ’n gebou waar gesellig gedrink kan word (OED Online, 2021). Laat in die negentiende eeu ontstaan in Parys die verwysing na ’n restaurant of nagklub waar ’n maaltyd vergesel word van vermaak en begin “kabaret” verwys na dié vermaak self en nie slegs die ruimte waarin dit plaasvind nie (ibid.). Nietemin bly die ruimte waarin dit plaasvind belangrik by die kabaret.

Die kabaretkunsvorm het ontwikkel vanuit die samesyn van kunstenaars uit allerlei dissiplines voor die eeuwending van die 19de na die 20ste eeu. In die moderne stedelike kafees van Parys en Berlyn het hierdie kunstenaars vir mekaar en vir die relatief nuwe bourgeois-middelklas hul gedigte voorgedra, filosofie of fiksie voorgelees of bespreek, chansons gesing, gedans of kwinksinnig vermaak as personas. Hierdie dinamiek het daarvoor gesorg dat kabaret in besondere mate ’n intertekstuele, hibriede genre is wat haas enige genre in sig kan opneem, maar van geen daarvan afhanklik is nie. Die kabaret is byvoorbeeld moeilik in te deel by die gebruikelike driedelige onderskeid tussen prosa, poësie en drama. Vir sover kabaret teaterkuns is en dus ’n performatiewe element het, gaan dit deur as drama. Deurdat dit dikwels liedere

⁵⁹ Nataniël gebruik ook elders genre-niespesifieke terme vir sy shows. Dit heet by die DVD-opnames van vertonings ’n “show” (*Factory*; Nataniël, 2013); “stage production” (*Combat*; Nataniël, 2012b) en “theatrical event” (*After Animals*; Nataniël, 2016d); en by die album *Mood swing* ook ’n “show” (Nataniël, 2014b). Nataniël se webwerf verwys na “solo productions” en “stage productions” (Nataniël, 2022b).

insluit (en selfs in die geheel daaruit kan bestaan) waarvan die liriek deeglik woordkuns is, is die kabaret ook poësie. Soos die eenpersoonsdrama behels die kabaret egter ook 'n sterk prosaïese element (Swanepoel & Hambidge, 2018). Na gelang van die kabarettis se eie inkleding van die genre word een of meer van hierdie komponente benut.

Die keersy hiervan is dat die moontlike 'bestanddele' of komponente van kabaret genres in eie reg is. Hoewel liedtekste en narratiewe saam as 'n kabaretteks gepubliseer kan word, kan kabaretliedjies en narratiewe ook afsonderlik bestaan. Omgekeerd kan daar deur die opneem van bestaande liedjies in 'n kabaret as 't ware kabaret daarvan gemáák word. 'n Voorbeeld hiervan is Nataniël se sing van die Engelbert Humperdinck-ballade "The last waltz" of "Some enchanted evening" uit die musiekblyspel *South Pacific* (vrygestel op Nataniël se album *The cover concert*, 1996).

Dat die kabaret meerdere genres in sig kan opneem, is nie op sigself merkwaardig nie. Volgens Campbell en Jamieson (aangehaal in Gilbert, 2004:43) is enige genre "a group of acts unified by a constellation of forms that recurs in each of its members" waarvan "these forms, in isolation, appear in other discourses". "What is distinctive about the acts in a genre" is dan volgens hul "the recurrence of the forms together in constellation" (ibid.). Hierdie definisie geld egter nie die kabaret nie. Eerstens kan 'n vertoning nog steeds kabaret wees al word een of meer van die gebruiklike vorms daarin weggelaat. Pieter-Dirk Uys se *Adapt or Dye* (1982) word byvoorbeeld deur Donian (2021) en Van Eeden (2022) as kabaret benader hoewel dit nie musiek as 'n volwaardige element inspan nie. Omgekeerd kan 'n vertoning van Laurika Rauch of Amanda Strydom wat byna uitsluitlik musiek is, met slegs informele bindingstekse tussen liedjies en met die minimum visuele inkleding, steeds kabaret wees. Verder sê die aanwesigheid van hierdie genrelemente in 'n enkele vertoning nog nie dat 'n mens met kabaret te make het en nie byvoorbeeld met aanverwante vorme soos die revue, *music hall*, skerpskerts- en sketskomedie of die *variety show* nie.⁶⁰ Hierdie hibriditeit word selfs daarin weerspieël dat "kabarettis" kan verwys na 'n kunstenaar wat slegs kabaretteks- of musiek skryf of komponeer, soos Hennie Aucamp, maar ook na kunstenaars wat ander se tekste of musiek opvoer, soos Elzabé Zietsman. Nataniël is die uitsondering as kabarettis wat sy monoloë en liedtekste skryf en die musiek komponeer, dit voordra en sing, deelneem aan en help choreografeer aan dansitems en by die vervaardiging en tegniese aspekte betrokke is.

Die kabaret is met ander woorde nie te onderskei van verwante teaterkunsvorme op grond van die samestelling genres waaruit dit bestaan nie. Dit blyk dat die kabaret eerder 'n spesifieke kommunikasiesituasie behels. Aucamp vat die onpeilbare aard van die kabaret treffend vas in 'n gedig wat geskryf is vir sy *Oudisie!* (1991):

⁶⁰ Die Amerikaanse Bo Burnham se vertoning *what.* (2013) bestaan byvoorbeeld uit genres wat ook in kabaret gekombineer kan word, maar word as skerpskerts aangebied en ontvang.

En so kom ons aan die einde
van 'n aand vol troebel pret –
want “troebel pret” is – met permissie –
die somtotaal en definisie
van hierdie hoerkind: KABARET.

Dit bied 'n leunstoel – sonder leuning –
en noem sy hoofdis: as-met-heuning;
dit sien die skedel agter vlees –
al sou dié vlees hóé prima wees.

Kom, klink 'n loopdop op die lot
en sit hom toe met: EDELVROT!

(in Van Zyl & Aucamp, 2008)

Die troebelheid van die pret waarna Aucamp verwys, setel daarin dat die kabaret hoogstens onderskei kan word op grond van die kunstige daarstel en benutting van 'n intimiteit-distansiëringsparadoks wat veral geskied deur 'n ontginning van taal. Die reeds genoemde oorsprong van kabaret in 'n bepaalde ruimte vind nog altyd neerslag in 'n kenmerkende verhouding tussen die verhoog en die gehoor. Die klein ruimte waarin die kabaret tradisioneel opgevoer word, beperk eerstens die grootte van die gehoor en skep sodoende reeds (die ontstaansvoorwaardes vir) 'n intieme sfeer en iets van 'n vertroulike verhouding tussen die kabarettis en sy gehoor. Hierdie intimiteit word tradisioneel aangehelp deur die noue verband wat tussen kabaret en drank bestaan – soos reeds genoem, het “kabaret” eens verwys na 'n ruimte waar gesellig gedrink kan word. Die inrig van die ouditorium met tafeltjies tussen die stoele laat die gehoor drank saamneem van die kroeg in die voorportaal af, wat “sorg vir 'n ontspanne sfeer wat groter aktiewe medewerking by die gehoor aanmoedig” (Aucamp, 1992:194). Verder word hierdie intimiteit weerspieël en verdig deur die relatief smal verhoog waar woord en musiek vooropstaan en wat visueel ingeklee is op 'n manier wat nie van grootse beweging of uitgebreide dekor afhanklik is nie (hoewel dans en dekor op sig elemente van die kabaret kan wees).

Dit is egter nie soseer die bewerkstelling van intimiteit op hierdie maniere wat die kabaret onderskei nie, maar die uiteinde daarvan. Die kabaret wil naamlik met sy intimiteit nie slegs gerúststel nie, maar wil ook stig en óntstig, sodat die kabaret uiteindelik gekenmerk word deur 'n spanning tussen intimiteit en distansiëring. Met sy bewering dat kabaret ten doel het om sy gehoor tot grondiger spirituele, sosiale, intellektuele en emosionele begrip op te roep, gaan Jones (2012:963) wel verder as die meeste, maar hy vat nietemin raak dat kabaret nie bloot vermaak wil wees nie. Onder die oënskynlike ligsinnigheid van die kabaret skuil daar altyd lering. Aucamp stel dit soos volg (soos aangehaal deur Terblanche, 2014): “Daar moet altyd 'n morele onderbou wees, anders word dit goedkoop uitlokking. As daar aan die ander kant weer te veel pret is, is dit nie meer kabaret nie.” Hoewel dit in die kabaret verskeie vorms kan aanneem, is dit veral narratief wat ingespan word om die ‘boodskap’ tuis te bring (Jones, 2012:963).

Dit is juis deur distansiëring dat die “boodskap” van kabaret ’n beter kans het om as sodanig raakgesien te word (Aucamp, 1992:195). Dit is egter danksy intimiteit dat dié boodskap ter harte geneem, in stede van verwerp, word. ’n Aspek hiervan is die kabaret se wegdoen met die spreekwoordelike vierde muur tussen die verhoog en gehoor. Die kabarettis spreek die gehoor direk aan en kan soos ’n *drag queen* of skerpskertser met individue in gesprek tree of korswel. Dit is belangrik vir ’n bespreking van Nataniël se kabaret om by te voeg dat die kabaret se kenmerkende distansiëring ook visueel bewerk word, met vervreemding tot gevolg (Aucamp, 1992:194). Veral in die Duitse kabaret is die travestie, omruiling van seksrolle, skering en inslag; verder werk ook “abstrahering, by wyse van stilerings, hetsy in grimering, kleding, dekor, poster- en programontwerp” distansiëring in die hand (Aucamp, 1992:195). In hierdie verband is Nataniël se kostumering, soos reeds in Hoofstuk 3 bespreek, uiteraard van belang.

Die kabaret se komplekse verstandhouding met sy gehoor is uiteindelik ewe moeilik om te beskryf as wat dit is om na behore te bewerkstellig. ’n Belangrike element hiervan waarop Aucamp telkens wys, is die ontginning van taal. Hiervoor is die kabaret afhanklik van ’n opgevoede publiek se woordbewustheid en wye (literêre) verwysingsveld. Die ironie hiervan is dat die kabaret se lering tipies juis slaan op dié opgevoede middelklas wat betaal om daarna te kyk en luister – die *establishment* – se “affluensie, selftevreedenheid, bekrompenheid, selfsugtigheid” (Aucamp, 1992:194). Dit was met die ontstaan van kabaret in Parys rondom 1880 reeds die geval dat die publiek, soos Aucamp (1992:194) dit stel, aangespoor deur skuldgevoel of masochisme “deur donker modderstraatjies in Montmartre na die *Le Chat Noir* van Salis [geloop] het, want hulle het geweet dat hulle beledig gaan word”. ’n Aspek hiervan is reeds in Hoofstuk 3 aangeroei wat betref Nataniël se verhouding met sy publiek, naamlik dat dit onder meer die dorpse Afrikaner is wat dit in Nataniël se shows en verhaalkuns moet ontgeld maar wat juis ’n prominente deel van sy lojale publiek uitmaak. De Wet (2001) se opmerkings in haar resensie van *Tuesday* is beskrywend hiervan en geld Nataniël se kuns as sodanig. Dit is tekste “oor die dinge wat so na aan onself is, dat ons liefs nie sal wil herken dat dit ’n spieël word nie” waarin Nataniël niemand spaar nie: “nie die heilige koeie nie, nie die stereotipiese nie, nie sy lesers nie – allermens homself” (De Wet, 2001:11).

Vanweë die kabaret se direkte aanspreek van die gehoor staan die kabarettis in ’n besondere mate op die voorgrond en, soos genoem, spil heelwat van wat kenmerkend kabaret is om die verhouding tussen die kabarettis en sy gehoor.

4.4 Nataniël se ontginning van die kabaret-kunsvorm

Na aanleiding van die besproke kenmerke van die kabaret wys ek op aspekte van Nataniël se verhaalkuns wat veral verband hou met die oorsprong daarvan as deel van shows wat minstens aanvanklik as kabaret aangebied word. Daar kan met ander woorde twee vrae gestel word: Is Nataniël se shows (steeds) kabaret? Indien wel, wat is die invloed van hierdie oorsprong op Nataniël se verhoogstories? ’n Bykomende vraag is in welke mate die kabarettiese oorsprong van Nataniël se *verhoogstories* ook ’n invloed sou hê op die

enkele kortverhale van Nataniël wat nie as deel van sy shows geskryf is nie, maar alleenlik geskryf is met die oog op publikasie.

Soos reeds genoem, handhaaf Nataniël sedert *Weird people* (1988) 'n struktuur wat die oorgrote meerderheid van sy shows onderlê. Dit sluit egter nie uit dat daar bepaalde ontwikkelings plaasvind nie. Die direkte konteks van Nataniël se vroeëre shows is in hierdie opsig belangrik. Dit is onduidelik in Nataniël se beskrywing (in Van der Bijl, 2018:185) van die kabaret as voorheen “'n tipe protesvermaak tydens oorlogsjare” of hy byvoorbeeld verwys na die Weimar-kabaret van die Interbellum of ander vergestaltings van die kabaret tydens en tussen die twee wêreldoorloë, en of hy verwys na die Afrikaanse kabaret van die 1980's waarin die destydse grensoorlog en nasionale noodtoestand aan bod gekom het. Hoewel albei verwysings geldig sou wees, is die meer direkte konteks van Nataniël se vroeëre shows en sy jare as ensemblekabarettis in ieder geval laasgenoemde. Die kabaret se lering of boodskap wat ook meer universeel kan wees, vind in die Afrikaanse kabaret van die 1980's veral neerslag as politiese satire, gemik op die indertydse Afrikanerbewind en gepaardgaande ideologieë. As deel van die *Pieknik by Dingaans*-geselskap is Nataniël na regte ook teenwoordig by die aanvang van wat die Voëlvrybeweging sou word.

Nataniël se vroeëre shows sluit inderdaad aan by betrokke kuns en die teater van die dag en by die ensemblekabarete waarby hy betrokke is in die 1980's. Volgens Van Eeden (2022) word kabaret en politiese satire in *Dancing with John* (1991) en *White soul* (1993) ingespan as 'n vorm van protesteater. Die eiesoortigheid van Nataniël se politiese satire kan aangetoon word deur hoe dit ooreenstem met en verskil van dié van die tydgenootlike kabarettis Pieter-Dirk Uys. Vir sy satire maak Uys van ander personas as hyself gebruik. In die belangrike *Adapt or Dye* (1982) boots hy byvoorbeeld ikoniese magshebbers van die tyd soos Piet Koornhof, Pik Botha, Andries Treurnicht en P.W. Botha na. Ook neem hy die personas van verteenwoordigende Suid-Afrikaanse stereotipes soos 'n sekuriteitsman, TV-nuusleser, Kaapse Klopse en Publikasiebeheerraad-sensor aan (Uys, 2021:51). Uys lê met ander woorde veral sy satire in die mond van ander personas as hy self.

Die bekendste hiervan is uiteraard die Evita Bezuidenhout-persona wat Uys se waarmerk word. Wat die opvoer van die vroulike Evita-persona betref, is Uys 'n *drag queen*. Hierteenoor dien Nataniël se transvestie en seksueel uitlokkende kostumering (soos te sien in, en beklemtoon word deur, die talle foto's wat in *Excuse me* en *Dancing with John* opgeneem word) as verset juis omdat hy nie 'n ander persona opvoer as sy eie nie. Dit wil sê, 'n mens sou hoogstens 'n onderskeid kon tref tussen die 'werklike' Nataniël, sy verhoogpersona en sy openbare persona soos dit in ander werksaamhede na vore kom. Dit het in Hoofstuk 3 geblyk dat Nataniël inderdaad bewus is van bepaalde foutlyne tussen hierdie vergestaltings van sy persona. Die primêre indruk is egter van 'n beduidende mate van ooreenstemming tussen dié vergestaltings.

Terwyl Uys enersyds sy satire by monde van onderskeibare personas lewer, word Uys self ook op die voorgrond gestel as die enigste kunstenaar op die verhoog in sy talle eenmanvertonings. Die plakkaat van

Adapt or Dye wat opgeneem word in die *One man show*-bundel beklemtoon treffend dat Uys die akteur, skrywer, regisseur, kostumeerder, grimeerkunstenaar, verhoogontwerper en publisiteitsagent is (Uys, 2021:31). Nataniël deel Uys se veelsydigheid en soos Uys satiriseer Nataniël in sy vroeëre kabarette die indertydse magsbewind. Nataniël se satire geskied egter nie deur, soos Uys, die leiersfigure van die tyd na te boots nie, maar deur *as homself* stories te vertel oor sleutelfigure van die Afrikanergeskiedenis wat simbolies is van 'n nasionalistiese Afrikanerideologie. In hierdie stories staan hy dikwels in 'n bepaalde verbintenis met dié figure.

Weird people (1988) open byvoorbeeld met die lied “Maybe time” waarop 'n monoloog volg waarin Nataniël die gek skeer met Jan van Riebeeck en die Nederlandse koloniserings van die Kaap.⁶¹ Nataniël noem “Jan” sy vriend en verskaf 'n aweregse en akronologiese verslag van Van Riebeeck se koms na die suidpunt van Afrika:

Years ago I had a friend called Jan. When Jan was three years old, he had a friend called Maria and he played with Maria's doll. Jan's mother used to say, You must go and discover South Africa, you shouldn't play with Maria's doll.

When Jan was sixteen, he played with Maria, and his mother used to say, You must go and discover South Africa, you shouldn't play with Maria.

When Jan was seventeen years old, he played with Maria's daddy, and his mother got so upset, she called him into the kitchen and said, Oh Jan, not one of them! And Jan said, Mama! But as he turned around, he saw his reflection on a coffee tin, and Jan knew, Jan knew. He went straight to the airport and said to the lady, Excuse me, can I please have a ticket to South Africa. Honey, said the woman, where have you been! Black is beautiful. We don't land there anymore.

Well, the rest is history. Jan took a boat and six months and sixty sailors later, Jan anchored in Cape Town. (*Excuse:5*)

Die ontstaan van apartheid word absurdities (en verwarrend) voorgestel as die gevolg van 'n eenvoudige vrees. Wanneer Jan in Kaapstad ene Herrie/Harry op Clifton se strand teëkom en komplimenteer met sy *tan*, sê Herrie: “This is no tan, man. This is apartheid.” Hy wys Jan waar die oorspronklike landbewoners in 'n bos wegkruip. Jan weet egter, “this is not apartheid. They just haven't seen a tan before. They're shit-scared.” (*Excuse:5*) Dié narratief boet in aan satiriese effektiwiteit vanweë sulke onduidelikhede.

In hierdie narratief, soos elders, stel Nataniël sy visier in op die ontmaskering van sowel ideologieë oor rassevoorrang as oor seksualiteit en gender. As 'n ikoon van die Afrikanergeskiedenis geld die suggestie van “Jan” se homoseksualiteit as 'n tipe heiligskenis. Die show *One life* bevat ook 'n terloopse, maar treffende, swaai na Van Riebeeck: “I said, Now you listen to me. If one sperm from Van Riebeeck was enough to create the world ‘coloured’, then surely I'm enough to make at least one person happy.”

⁶¹ Van Riebeeck kom ook ter sprake in die Nataniël-stories “Slap kar” (*Nicky & Lou*) en “Gemmer” (*Dik dun thick thin*).

(*Excuse:39*) Die satire van die Afrikanerbewind wat aan die hand van die Paul Kruger-standbeeld in Pretoria geskied in die liedjie “Onder die standbeeld” (*Work of art*) is hiervan ’n voorbeeld. Die inleiding tot die nommer maak die gehoor daarop attent dat dit gaan om die simboliek van die standbeeld, boonop terwyl Nataniël volgens die teks ’n Voortrekkerrok dra:

Verlede jaar het ek en ’n groepie dames hier in Pretoria vergader om die standbeeld van oud-president Kruger te was. Ten aanskoue van ’n nasie ontnem van alle identiteit, het ons hierdie bekende baken geskrop.

My hele lewe lank nog veg ek vir die behoud van dit waarin ek glo, maar ek staan vanaand hier as ’n ontnugterde vrou. Geknak deur juis dit waarna ek opgekyk het. Want niemand, niemand weet presies wat op daai dag gebeur het nie. (*Excuse:46*)

Met apologie aan die lied “Under the Boardwalk” volg “Onder die standbeeld” waarin Nataniël die simboliese ideologiese waarde van Kruger verder beklemtoon sodat daar geen twyfel kan wees dat die uitbeelding van die verwaarloosde standbeeld op die hede (1990) slaan nie:

Daar in die grote stad
op die plein
staan ’n beeld van ’n man
Hy word Paul Kruger genoem
As iemand ons nog kan red
sal hy nog kan

[...]

Hy is ’n monument
maar so verwaarloos
Hy’s so vuil
Die swartes dwaal daar rond
Dis so ’n skande
Dit laat my huil

(*Excuse:47*)

Nataniël besluit om “in [sy] beste rok” die Kruger-standbeeld te was. Terwyl hy besig is, kom ’n konstabel verby: “Onder my rok in / het ’n konstabel gekyk / Ek sê, Kyk maar, Boet, kyk goed / Dis hoe ’n boerestaat lyk” (*Excuse:47*). Daar is verder allerlei suggesties dat Nataniël die Kruger-standbeeld wil verlei.

Ook in *Work of art* vertel Nataniël ’n verkwiklike verhaal waarin politieke satire weereens geskied aan die hand van ’n Afrikanerikoon, hierdie keer Piet Retief. Nataniël hou ’n “shammy” aan die gehoor voor: “ons nuwe landsvlag” waarmee karre blink gevryf word “[s]odat almal kan sien ons bly in Waterkloof” en nie in Danville nie: “Ons bly in Waterkloof omdat ons so mooi wit en skoon is. En ons is trots daarop. Want oor ons nog al die jare so mooi wit en skoon is, het ons mos by Bloedrivier gewen.” (*Excuse:55*) Nataniël vertel voorts ’n aweregse weergawe van die gebeure by Bloedrivier, op sig ’n ikoniese gebeurtenis in die kollektiewe Afrikanergeheue. “Eendag, lank, lank gelede, daar ver in die Kaap” het Retief gewoon, vertel Nataniël, in ’n tyd toe “die mense maar vreeslik arm en ingat” was (*ibid.*). Retief kyk na sy vrou wat

“al weer nie geskeer [het] nie” en na sy kinders “wat daar in die hoek sit en jeuk” en mekaar krap, en besluit, “I don’t need this in my life” (ibid.). Nadat hy ’n paar dae op sy ossewa gereis het, word Retief gevange geneem deur Zoeloes – elkeen met “net ’n shammytjie aan” – omdat Retief “dareem net te mooi wit en skoon” is (ibid.). Wanneer Retief reeds “’n lang tyd” gevange is, verskyn daar ’n jong Zoeloe-vrou voor hom, “met die kleinste shammytjie aan wat Piet Retief nog ooit gesien het” (ibid.). Retief “slaan ’n horing waarmee ons tot vandag toe nog speel op groot volksgeleenthede” en “raak doenig” met die vrou op sy ossewa.

Dit is met die vrou se “shammytjie” in die mond dat Andries Pretorius en sy “moerse lang trek” op Retief afkom (ibid.). Retief verduidelik: “Ag, ek vryf maar net my wa bietjie blink.” (*Excuse*:56) Wanneer hy die volgende oggend ontwaak, moet Retief sien Pretorius en sy geselskap het die Zoeloes se *shammy*’s gesteel om hul ossewaens blink te vryf: “Dáár in die verte verdwyn 40 000 Zoeloes poedelnakend die berge in. En tot vandag toe het hulle ons nog nooit weer gepla nie.” (ibid.) Deurentyd verskerp Nataniël die satire met toespelings op die gehoor se verwysingsraamwerk. Wanneer hy vertel van Retief wat van sy gesin weggaan, vra hy, “En wat gebeur toe?” en antwoord kastig op die gehoor se antwoord: “Nee, my bokkie, Racheltjie de Beer het verkleum.” (*Excuse*:55) Hy sê ook byvoorbeeld: “Nou wat is ’n Zoeloe? ’n Zoeloe is iets wat lyk soos oom Biskop Tutu. Sê almal sies. Sies.” (ibid.) Nataniël hou hom opsetlik naïef, soos Olivier (1993:43) ook opmerk oor die stories in *Oopmond*, en neem kastig standpunte in wat hy juis satiriseer.

Nataniël registreer ook die oorgangsfase na en eerste jare van die nuwe, demokratiese bestel in *Oopmond* (1993) en *Rubber* (1996). In “Geboortemerk” (*Oopmond*) word Nataniël genoopt om vir hom waghonde te kry, want “die AWB’s gee my vreeslik baie kak” (*Oopmond*:16). “Lekkerkry” bevat ’n raamvertelling waarvolgens Nataniël se buurvrou ná die aankondiging van die “nuwe Suid-Afrika” ernstig aan die voorberei is, “’n hoë muur laat bou, hekke laat aansit en blikkieskos in die tuin begrawe” en wil gil: “Weet jy dan nie ons gaan suffer nie?!” (*Oopmond*:20). “Dis innie gene” speel af “[n]et hier voor die referendum” met ’n benoude Nataniël: “[O]ns loop die commonste mense raak, hulle gaan mos nooit ja stem nie, dan moet ek emigreer, vir wat soek ek nou ’n duvet in die eerste plek.” (*Oopmond*:22)

Hy kan egter ook sy uitkyk op sake relativeer, soos in “Buurvrou en die bootjie” (*Rubber*): “Ons weet almal van die Truth Commission en hoe hulle apartheidsmense jag op die TV. Daai Truth-minister was op die nuus, toe sê Freek Robinson mense met letsels kan inbel vir ’n refund, wat net reg is, duisende mense is deur ’n leeftyd van pyn, en moenie net kom met townships nie, op Mosselbaai moes ek in die skulpwinkel sing oor die kerksaal KP was.” (*Rubber*:20) “Koor” (*Rubber*) is ’n voortreflike storie waarin die vooroorlogse instansies na die einde van die verkiesing besef “hulle moet ook nou shape om aan die gang te bly, maar nie te veel nie” en daarom vir Nataniël bel, “want [hy] is mos nou half tussenin” (*Rubber*:23).

Nataniël handhaaf in hierdie shows 'n verhouding met sy gehoor wat daarvan kabaret maak. Enersyds is die verwysings na allerlei prominente eietydse plaaslike en internasionale gegewens (soos *Dallas* of Sally Field se Oscar-aanvaardingstoespraak) en ikoniese figure en gebeurtenisse van die Afrikanergeskiedenis afhanklik van 'n gehoor wat met hierdie verwysings vertrou is en wat die satiriese bedoeling agter Nataniël se omgang daarmee kan insien. Andersyds is dit juis dié gehoor, die wit middelklas, op wie die satire slaan.

Dit behels uiteraard dat Nataniël in 'n ambivalente posisie jeens sy gehoor staan – iets waarmee hy juis speel. “Ek weet daar’s mense wat oor my worry,” grap hy byvoorbeeld in *Work of art*, “En ek wil net vir julle ouens sê, Baie dankie, maar dis nie meer nodig nie. Ek sien nou twee keer 'n week iemand.” (*Excuse*:64) Sy voorkoms is uiteraard 'n aspek hiervan. In *Summertime* sê hy byvoorbeeld: “Kyk, nè, ek is nou al gatvol van mense, SA Press en SA Police included, wat as hulle my ontmoet, altyd eerste vra, Hey hoor hierso, hoekom dra jy altyd net swart, mmm?” (*Excuse*:80) Nataniël hits as 't ware sy gehoor se ambivalensie jeens hom aan. *Work of art* open met Nataniël, weereens in 'n Voortrekkerrok, wat besin oor die vreemdheid van die mensdom en die vertoning soos volg in die vooruitsig stel:

[S]it back and relax. Let me caress you with details from my life with a bloodclot. Yes, welcome to Work of Art, the show that might come as a blow to most of you who know fuckall about the theatre, but come here night after night to lust after my body. Yes sir, zip up your fly. Tonight is for humanity. This is the show that’s going to bring people back together. This is the show that will restore the pride of this country, and make Alexis Colby pay for what she did. Because tonight we are going to tell the truth. We are going to tell the whole truth. And we are going to tell nothing but the truth. (*Excuse*:45)

Die 18 foto’s wat naas die kabaretteks in *Excuse me* gepubliseer word, soos die wulpsse foto’s in *Nataniël kook*, is dié van iemand wat weet hy is 'n tipe sekssimbool – of wat as sodanig bekend wil staan. Sulke verwysings kan naamlik enersyds inspeel op die gehoor se beeld van Nataniël (heterovoorstelling), maar is terselfdertyd ook selfvoorstelling. Met die voorblad van *Oopmond*, 'n skildery van Catharina de Bliques van 'n vrou met ontblote borste wat die waarnemer aankyk, bevestig Nataniël byvoorbeeld ook sy kontroversiële persona van dié tyd. Loots (2020) verwys in hierdie verband na die “kenmerkende koketterigheid van die kabarettis”.

Terwyl hy vinnig gewildheid verwerf, behels die rebellie van Nataniël se vroeëre shows dat hy hom ook ongewildheid op die hals haal, soos weerspieël deur die bomdreigement tydens 'n show en die sabotering van sy motor in dié tyd (Blackburn, 2017). Met sy satire op die heersende politiese bestel, flagrante ondermyning van heteronormatieweiteit en uitbeelding van homself en karakters as randfigure (sien Van Eeden, 2022) stel Nataniël hom in die vroeëre shows as kabarettis, skrywer en openbare persona reeds voor as iemand wat (soos Erasmus-Alt & Viljoen, 2021 dit stel) rebelleer teen die dominante orde.

Soos Nataniël in *Kyk na my* vertel, vind daar egter algaande 'n verskuiwing ten opsigte van sy openbare persona plaas:

Vinnig het die vertonings begin uitverkoop, landwyte toere is aangebied, weer en weer. Tydskrifte het begin skryf, die eerste voorblaaie het verskyn (daar was klagtes!), televisieprogramme kon nie genoeg kry nie (daar was nog meer klagtes!), die tonge het geklap, my trane het verdwyn en geld het verskyn.

En geleidelik, ná tien jaar op die verhoog [tussen 1993 en 1998], het ek ophou wonder hoe lank dit sou aanhou, [...] ek was die liefling van die kaartjieskantoor. (*Kyk*:72)

Hierdie verskuiwing korrespondeer met 'n tematiese verskuiwing in Nataniël se stories en dus shows. Nadat die shows en stories gepubliseer in *Excuse me* (1990), *Dancing with John* (1992), *Oopmond* (1993) en *Rubber* (1996) die stuipetrekking van die Afrikanerbewind en die oorgang na en eerste jare van demokrasie in wisselende mate op die voorgrond gestel het of (ewe effektief) as agtergrond geskets het, word daar sedert *Maria Maria* (1999) by uitsondering spesifiek verwys na die Suid-Afrikaanse politiek. Soos ek in die verdere bespreking van Nataniël se stories sal toon, beteken dit nie dat Nataniël hom nie meer verset teen die heersende magte nie, maar dat dit voortaan op 'n ander wyse geskied as voor *Maria Maria*. Dit word ook weerspieël in die omslag van die bundel. In teenstelling met die uittartende voorblaaie van *Oopmond* en *Rubber* reflekteer die foto van Nataniël se suster, Madri, op die voorblad van *Maria Maria*, die besadigde foto van Nataniël op die agterblad, en die opdrag in herinnering aan Nataniël se ouma Maria Burger dat dit in *Maria Maria* enersyds gaan om die familiële in stede van die politiese of opspraakwekkende. Andersyds is *Maria Maria* in Nataniël se oeuvre opmerklik as die bundel wat die meeste buite die plaaslike beweeg, met stories wat op verskeie kontinente afspeel.

Op sig is dit nie verrassend dat die oorgang na 'n nuwe bewind 'n tematiese verskuiwing sou registreer nie. Uys vra hom byvoorbeeld in 1995 af wat hom te doen staan nou dat die bewind waarteen hy dekades met sy kuns geveg het, verbygegaan het (Uys, 1995:5). Die ongewoon uitgebreide aanhalings uit Nataniël se vroeëre stories in hierdie afdeling is in hierdie verband belangrik omdat dit toon dat Nataniël in staat is tot treffende satire en toespeling op die veranderende plaaslike politiese werklikhede. 'n Mens kan gevolglik die verskuiwing met *Maria Maria* weg van 'n eksplisiete worsteling met die eietydse politiek as *strategies* interpreteer, nie genoodsaak deur gebrek aan *vermoë* nie.⁶²

⁶² Erasmus-Alt en Viljoen (2021:69) identifiseer moontlik verkeerdlik Nataniël as die skrywer van die Nataniël se politieke allegaartjie-rubriek wat in 1982 en 1983 in die tydskrif *Tempo* verskyn. Eerstens is dit moeilik om die Nataniël le Roux wat 'n mens in soveel hoedanighede leer ken het, in verband te bring met die Nataniël van dié rubriek. Ek twyfel nie aan Nataniël le Roux se *vermoë* om sinne soos die volgende te skryf nie, maar aan die *waarskynlikheid* daarvan: “Die aanwesigheid van dodelike wapentuig en ammunisie in albei gevalle is 'n felle waarskuwing dat daar groepe na links en regs van die politieke sentrum in ons land bedrywig is wat alle hoop op vreedsame, ewolusionêre ontwikkeling laat vaar het, en wat meen dat hulle doelstellings alleen deur die loop van 'n geweer bewerk kan word.” (Anon., 1982:2)

Dit is veral die volslae afwesigheid van humor in dié rubrieke wat opval en Nataniël le Roux se outeurskap daarvan sou loënstraf. Tweedens noem Nataniël in 'n onderhoud (Green, 2021) dat die Kaalkop-rubriek vir *Sarie* sy eerste rubriek was. Die nosie van 'n skrywerlike postuur is in hierdie opsig nuttig. Indien Nataniël wel die outeur van die *Tempo*-rubriek is, maak dit in ieder geval 'n klein en onopvallende deel van sy skrywerspostuur en openbare persona as sodanig uit. Na my wete is dit slegs Erasmus-Alt en Viljoen (2021) wat in publikasie oor Nataniël daarna verwys.

Die verskuiwing in Nataniël se selfvoorstelling as verhoogkunstenaar en skrywer korrespondeer met die verskuiwing in sy openbare persona as sodanig, veral vanweë die Kaalkop-rubriek wat hy sedert 2001 vir die tydskrif *Sarie* behartig. Soos reeds genoem, identifiseer Nataniël *Sarie*-redakteur Michéle van Breda se uitnodiging om 'n rubriek te skryf vir so 'n invloedryke en ikoniese publikasie soos *Sarie* as 'n keerpunt in sy loopbaan en persona (Green, 2021). Breda se besluit om Nataniël uit te nooi, vind egter ook plaas teen die agtergrond van die ontwikkeling in Nataniël se openbare persona, wat in 2001 reeds heelwat verander het sedert vyf jaar vantevore ten tyde van *Rubber*. Waar hy hom aanvanklik posisioneer en deels ook ontvang word as iets tussen 'n gewilde randfiguur en 'n kontroversiële verstoteling, verander die beeld van Nataniël algaande en word hy vandag selfs omarm as volksbesit, soos ek in Hoofstuk 7 bespreek. Hy word byvoorbeeld in 2013 vereer met 'n Huisgenoot-Tempo-toekenning as Afrikaanse Erfenislater. By die ontvangs daarvan antwoord Nataniël egter dat hy vir sy gewildheid moes veg; dit het gesorg: “dat ek nooit deel van iets was nie, dat ek my loopbaan op die kantlyn begin het en dat dit die plek is waar ek nog steeds tuis is.” (Cronjé & Nataniël, 2014) In die slot van die memoir *Kyk na my* beskryf Nataniël ook sy ambivalente posisie as openbare persona as sy “uiteindelike staanplek in die skrefie tussen onbetwisbare geliefdheid en hartstogtelike verwerping” (*Kyk*:267).

Nataniël se gewildheid as verhoogkunstenaar behels dan ook 'n wysiging aan sy shows se inkleding van die kabaret. Soos genoem, maak die kabaret tradisioneel gebruik van die gesellige, ontspanne en intieme sfeer van 'n betreklik klein ouditorium waar die gehoor tydens die vertoning drank kan geniet. Dit is iets waarop Aucamp byvoorbeeld klem lê, hoewel die gebruiklikheid van drank in die ouditorium lank reeds die uitsondering geword het. Gewoon vanweë die beperkte gewildheid van kabaret word daar wel meesal van kleiner ouditoriums gebruik gemaak.

Daar kan in hierdie opsig 'n onderskeid getref word tussen Nataniël se meer resente shows. Enersyds is daar die shows met slegs 'n pianis of met 'n drie- of vierlidorkes, sonder veel dekor en met kostumering wat vir Nataniël deurgaan as beskeie. Hierdie shows word in betreklik kleiner teaters soos die Atterbury-teater in Pretoria of die Etienne Rousseauteater in Sasolburg, of by allerlei venues op dorpe regoor Suid-Afrika soos kerke, kerksale en skoolsale gehou. Andersyds maak Nataniël se besondere gewildheid ook grootskaalse shows moontlik, byvoorbeeld in die Theatre of Marcellus (Emperors Palace, Johannesburg) en die Kunstekaap in Kaapstad. In sulke vertonings maak hy gebruik van die geleentheid om 'n visuele en musikale spektakel op die planke te bring. Shows soos dié wat as DVD-opnames vrygestel is, naamlik *Cathedral*, *Factory*, *Combat* en *After animals*, verryk die gebruiklike monoloog-en-musiek-struktuur met 'n uitgebreide geselskap musikante en dansers en met ornate dekor. Burger (2009) skryf dat dit vir Suid-Afrikaanse kunstenaars moeilik is om mee te ding met die ingevoerde buitelandse musiekspele en varieté-produksies se ruim begrotings en aanloklike stelle, kostuums en dekor, maar dat Nataniël die uitsondering hierop verteenwoordig.

So beskou is Nataniël die naaste Afrikaanse en Suid-Afrikaanse vergestaltung van die verskynsel van “kabaretsterre” waaroor Aucamp (in Van Zyl & Aucamp, 2008) hom bekla. Aucamp vrees dat die “kabaretsterre [wat] na pop-status begin streef en toenemend voor groot gehore, selfs in stadions, optree” besig is om van die kabaret “’n pop-verrigting met intellektuele pretensie” te maak. ’n Gevolg van groot ouditoriums of stadions is verder “die klankversterking wat reëlreg teen die intieme segging van ouwêreldse kabaret ingaan” (Van Zyl & Aucamp, 2008). Aucamp se kommer oor die verdwynende aard van “ouwêreldse kabaret” kan egter ook meer neutraal geneem word bloot as ’n bewustheid dat die kabaret, soos enige ander genre of kunsvorm, onderhewig is aan verandering.

Vir albei hierdie soorte shows dring Nataniël aan op ’n bepaalde stigtelikheid. Voor ’n show soos *Butterfly* (2020) speel daar voor die vertoning herhaaldelik ’n opgeneemde boodskap in die foyer waarin Nataniël aan die hand van ’n humoristiese anekdote (soortgelyk aan sy verhoogstories, hoewel slegs enkele sinne lank) die gehoor ernstig vermaan om drank en versnaperings in die foyer agter te laat. Voor die aanvang van ’n show speel daar ook ’n boodskap, of beklemtoon Nataniël se pianis, Charl du Plessis, selfoonetiket; en dit is nie ongewoon vir Nataniël om ’n vertoning te onderbreek om ’n ongehoorsame gehoorlid met ’n verligte selfoonskerm aan te spreek nie.⁶³ Nataniël eis dus ’n eenrigtingkommunikasiesituasie waar die gehoor se fisieke deelname meesal beperk word tot lag en applous. Die klem op die verhoog word weerspieël in die vier DVD-opnames van shows. Dit het gebruiklik geword vir opnames van opvoerings soos skerpskertskomedie of André Rieu-konserte om skote van die verhoog af te wissel met skote van die gehoorreaksies, maar Nataniël se opnames handhaaf regdeur die klem op die verhoog. Hierdeur staan die opnames van dié shows in die teken van meer ‘ernstige’ dramaproduksie-opnames waar die kamera op die verhoog gerig bly.

In teenstelling met die ongewone stigtelikheid van Nataniël se shows maak die klem op fisikaliteit dit weer ouwêreldse kabaret soos Aucamp dit definieer. Die doelbewuste keuse van fisieke, veral handgemaakte dekor (sien die dokumentêr oor *Combat*; Nataniël, 2012b) reflekteer Nataniël se waardering vir handvaardige vakmanskap. Na my wete maak Nataniël slegs in *After animals* (2016 as DVD vrygestel; Nataniël, 2016d) gebruik van videomateriaal, naamlik ’n kortfilm met die akteur Armand Aucamp. Die afwyking van die bekende visuele arsenaal van Nataniël se shows is verwarrend en oortuig nie, waardeur bevestig word dat fisieke visuele effekte Nataniël se forte is.

Nataniël se “uitspattig ingeklede verhoogpersonasie” waarna De Waal (1996:8) verwys, is ’n groot aspek van die visuele aanbod van Nataniël se shows. Die talle foto’s wat die kabarett tekste in die eerste twee gepubliseerde bundels vergesel, asook die *Closet*-boek, getuig hiervan. Nataniël voer die transvestie wat

⁶³ Nataniël laat hom soos volg hieroor uit in ’n onderhoud: “[W]anneer iemand ’n selfoon in my show aanskakel, vat ek hom onmiddellik vas, al is dit in die middel van ’n liedjie. Ek gee nie om of dit iemand ontstel nie. Ek sal dit doen vir die res van my lewe – dis my oorlog.” (Coetzee, 2017)

veral die Duitse kabaret kenmerk, tot 'n hoogtepunt. Aanvanklik dien dit distansiërend. In die laat 1980's en vroeë 1990's, toe Pieter-Dirk Uys in *drag* die persona Evita Bezuidenhout opgevoer het en aan die hand van dié geliefde tannie fel satire op die indertydse nasionale bestel kon lewer, het Nataniël se transvestie op sig as satire gedien omdat hy nie 'n ander persona opgevoer het nie, maar juis 'homself was'. Op die duur het Nataniël se verhoogkostumering moontlik sodanig 'n kenmerk van sy gewilde persona geword, dat dit nie meer vervreemdend werk nie. Ek sal in die volgende hoofstuk toon dat dit saamhang met die beeld van Nataniël as 'n nar.

Hoewel Nataniël se shows, veral dié op groot skaal, in hierdie opsigte bepaald nie kabaret is nie, blyk dit dat die meer fundamentele kenmerk van die kabaret, die komplekse verhouding tussen kabarettis en gehoor, gehandhaaf word. Terwyl Nataniël se gehoor van hom vermaak verwag, dat hy hul moet laat lag, gaan dié vermaak gepaard met lering, soos ek in die volgende hoofstukke sal toon. Dit is by uitsondering dat Nataniël sonder die versoeting van humor 'n preek opsteek. In *Coronation* (2013), wat soos *Combat* (2012) op 'n meer universele manier as die vroeëre shows magsvergrype aanspreek, skud Nataniël as 't ware sy verhoogpersona af, kondig in 'n eenvoudige swart hemp en broek af, "hierdie is nié 'n storie nie" (soos Burger, 2009:6 dit vertel), en praat oor misdaad, kindermishandeling en die belang van betrokkenheid by maatskaplike kwessies (Burger, 2009:6). Hierdie oomblik dra juis gewig omdat Nataniël se lering meesal aan die hand van vermaak geskied. De Beer (2013:3) merk byvoorbeeld oor *Factory* (2013) op: "[If] this sounds preachy, yes, he does that too, but you want to be preached to by someone who has you laughing merrily as he delivers his sermon." Boekkooi (2015) beskryf Nataniël in dié verband as 'n teenstrewer, "[i]emand wat nie gelukkig is met die status quo nie en lewendig daarop reageer".

Volgens Boekkooi (2015) is alle kunstenaars geroepenes met die plig "om inspirerend te vermaak", maar met "'n gewetensvolle snykant wat jou as gehoorlid méér as net effens onrustig moet stem én laat". Nataniël is in hierdie opsig 'n kunstenaar van formaat en "enig in sy soort wanneer hy sy tweesnydende swaard as gewetensvolle wapen uitpluk en ons saamvoer op 'n mini-lewensreis wat jou die een oomblik laat skaterlag en 'n daaropvolgende een met diepe besinning laat". (ibid.) Boekkooi sonder *After animals* (2015) uit, maar formuleer ook sy opmerkings oor Nataniël se shows as sodanig. So 'n beskrywing van Nataniël se shows en dus verhaalkuns hou by uitstek verband met aspekte van Nataniël se openbare persona wat in die vorige hoofstuk reeds bespreek is, asook met die nar-, volkskrywer- en wysgeerfasette van sy skrywerspostuur wat verder in hierdie hoofstuk bespreek word.

Van der Bijl (2018) maak soortgelyke gevolgtrekkings oor *Combat* (2012). Nataniël lewer met hierdie show nie soseer politiese kommentaar of protes (soos in die vroeëre shows) nie, maar spreek hom op 'n subtiele, satiriese wyse uit oor veral universele politiese kwessies, spesifiek aan die hand van die (dikwels korrupterende) krag van 'n uniform (Van der Bijl, 2018:193) Soos elders in Nataniël se oeuvre kom die skade wat inherent is aan oorlogvoering aan bod. Deur telkens te veins dat hy die naam van 'n oorlogskip, 'n kontroversiële militêre bevelvoerder of militêre organisasie vergeet, beklemtoon Nataniël dat, terwyl

individuele oorloë en oorlogsvoerders van verbygaande aard is en nie werd is om genoem te word nie, oorlog 'n wesenlik verwoestende aktiwiteit is met slepende nagevolge (Van der Bijl, 2018:194).

4.5 Samevatting van hoofstuk

Dit het in die bespreking van Nataniël se shows as kabaret geblyk dat die politiese satire van die vroeë shows, wat by uitstek *uitwaarts* gerig is, saamhang met Nataniël se skep van 'n verhoogpersona aan die hand waarvan dié satire gelewer word. Hy span hiervoor inderdaad talle vervreemdings- en isolerings-tegnieke in, soos Aucamp opmerk in sy resensie van *Tuesday* (2001) (opgeneem in Aucamp, 2013). Die Nataniël-verhoogpersona word verder in 'n ongewone mate vooropgestel vir die kabaret, soos ek getoon het. Nataniël doen byvoorbeeld weg met die rol van die confrencier (seremoniemeester) wat in kabaret kan dien om die afsonderlike elemente saam te snoer. In plaas daarvan is Nataniël sêlf die samesnoerende persoonlikheid van die vertoning. Boonop kry Nataniël se stem voorrang bo dié van die karakters in die stories. Van der Bijl (2018:199) merk tereg op dat Nataniël meesal nie die karakterdialoog in die monoloë met onderskeibare stemme probeer vertel nie, maar in sy eie kenmerkende stem.⁶⁴

Ander aspekte van Nataniël se shows loënstraf verder die karakterisering daarvan as kabaret, soos getoon. Wat die klem op lering naas vermaak betref – hoewel die aard van die lering verander teen die einde van die eerste fase van Nataniël se loopbaan – is dit egter opregte kabaret. My bespreking van die stories van dié shows in die volgende hoofstukke sal hierdie gegewe verder verken. Sowel die nar- as volkskrywer-fasette van Nataniël se skrywerspostuur behels, soos die kabaret, 'n didaktiese aanslag wat tot uiting kom in humoristiese vermaak. Uiteindelik hang die aard van Nataniël se shows as kabaret saam met sy hoedanigheid as kabarettis.

Die ambivalensie van Nataniël se posisie in die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse kulturele velde, wat in Hoofstuk 3 aangeroe is, het weereens geblyk. In Nataniël se shows en stories hang dié ambivalensie ten nouste saam met die komplekse verstandhouding tussen die kabarettis en sy gehoor. Hierdie gegewe sal in die volgende twee hoofstukke weer ter sprake kom. Enersyds is Nataniël as openbare persona maar ook as skrywer 'n nar: 'n verstoteling wat anders *voorkom* as die meeste mense en verbyster staan voor die norme van die samelewing, maar wat geliefd is omdat hy sy wanpassendheid belaglik maak. Andersyds word Nataniël in die Afrikaanse kulturele veld omarm as 'n volkskrywer *ten spyte* maar ook *as gevolg van* sy eiesoortige omgang met dít wat volkseie is.

Nataniël se shows en dus stories is ook in dié opsig kabaret dat dit sonder meer uiteenlopende genres kan opneem. Ek toon in Hoofstuk 6 dat aspekte van volkse genres soos die gelykenis en aspekte van die essay

⁶⁴ Van der Bijl (2018) het dit oor *Combat* (2012), maar dit geld minstens ook ander shows waarvan daar DVD- of CD-opnames is.

deel is van die genrestramien van Nataniël se stories. Die hegte band tussen Nataniël se persona en sy stories kom in elk van die volgende hoofstukke ter sprake.

Hoewel Van der Bijl (2018) in haar bespreking van *Combat*, verteenwoordigend van Nataniël se grootskaalse shows, aantoon dat daardie show inderdaad kabaret is, het dit volgens haar ook iets weg van die konsepmusiekblyspel en eenpersoondrama en is haar uiteindelijke argument dat dit 'n voorbeeld van 'n verdere sintetiese genre is, naamlik die eenpersoonmusiekblyspel (Van der Bijl, 2018:214). Dít, saam met Nataniël se voorkeur sedert die publikasie van *Rubber* (1996) vir generiese terme en eksplisiete afkeur (byvoorbeeld in korrespondensie in Van der Bijl, 2018) van die kabaret-noemer, behoort 'n mens daarop attent te maak dat, al sou twee van Nataniël se vroeëre shows volgens Van Eeden (2022) by uitstek kabaret wees en Aucamp Nataniël as 'n kabarettis van formaat beskou, minstens Nataniël se grootskaalse shows, maar ook sy shows as sodanig, nie sonder meer as kabaret bestempel moet word nie.

Die bespreking in hierdie hoofstuk van Nataniël se shows as kabaret sal egter in die volgende hoofstukke aan geldigheid wen. Die bespreking van Nataniël se verhale sal toon dat hierdie tekste, soos dit kabaret betaam, al laggende onderrig. Dit hou ten diepste verband met die verhouding tussen Nataniël en sy leser/gehoor – die “dun, dun lyn waarop Nataniël sy gehore/lesers laat loop midde spot, opstuur, ontmasker, (on)willekeurig lag”, soos De Wet (2001:11) dit raak beskryf.

HOOFSTUK 5: NATANIËL AS NAR

5.1 Inleiding

In 'n onderhoud (Salzwedel, 2012) beskryf Nataniël hoe hy toevallig tot die besef gekom het dat hy mense kan laat lag toe hy tydens 'n vertoning as student tussen twee klavierstukke iets moes sê. Ewe toevallig moes hy besef dat hy kan sing toe hy die plek van 'n ander student in 'n vertoning moes neem (ibid.). Hierdie twee gewaarwordings lei tot wat later sy shows sou word: “En toe verf ek my gesig wit, trek my aan soos 'n nar en begin shows hou.” (ibid.) Nataniël se verwysing na sy verhoogkostumering as naragtig is interessant. Vir sover die uitspattigheid van Nataniël se kostumering – veral dié vir sy grootskaalse shows in venues soos Emperors Palace en Kunstekaap/Artscape – lagwekkend kan wees, is daar inderdaad iets naragtigs daaraan. Die camp oordad daarvan is 'n groot aspek hiervan. Nataniël benader egter ook sy kostumering as 'n komponent van sy *kunstenaarskap* en hanteer dit met erns in die indrukwekkende boek *Closet: the remarkable wardrobe of Nataniël* (2019).

Indien Nataniël se kostumering – as prominente komponent van sy niediskursiewe selfvoorstelling – in die teken van 'n nar staan, is dit dus op 'n eiesoortige manier. Nataniël se aangehaalde opmerking oor homself wat soos 'n nar aantrek, moet egter gelees word saam met die verwysing na sy besef dat hy 'n gehoor kan laat lag. Die opmerking aan Salzwedel is na regte 'n poëtikale stelling wat die vermoë om 'n gehoor te laat lag identifiseer as die impuls tot Nataniël se verhoogstories. Die humoristiese is inderdaad 'n belangrike aspek van hierdie tekste. In byna alle resensies van Nataniël se verhoogstoriebundels word hiervan melding gemaak. Loots (2020) verwoord dit netjies in haar resensie van *Dik dun thick thin* (2020): “Soos altyd is dit [die stories] wonderlik snaaks.” Loots (2020) gaan egter verder as hierdie ooglopende gegewe wat, hoewel dit 'n belangrike aspek van Nataniël se tekste is, byna 'n steen des aanstoots vir die leser en veral die letterkundige kan word:

'n Mens sou hierdie kort prosastukke, wat as verhoogmonoloë ontstaan het, kon lees net om te lag. Dit sal al beloning en plesier genoeg wees. Maar dit sou 'n fout wees om jou met die oënskynlik populêre aanpak te misgis en hierdie werk af te kam as leeg en laf.

Loots (2020) trek dus 'n verband tussen die humor van Nataniël se verhoogstories en 'n geringskatting daarvan as “leeg en laf”. Met haar resensie doen Loots (2020) presies die teenoorgestelde van Burger (2015) se resensie van *150 stories* waarin hy, oënskynlik na aanleiding van 'n etikettering van hierdie tekste as verstrooiingslektuur, meer woorde afstaan aan 'n beskrywing van al die geleenthede waartydens die lees van Nataniël se verhoogstories geskik sou wees as aan 'n ontmoeting met die eiesoortigheid van hierdie tekste individueel of as oeuvre. Ek kom terug op hierdie belangrike gegewe. Dit is in ieder geval duidelik dat Nataniël se interpretasie van sy verhoogstories as spruitend uit die toevallige besef dat hy 'n skare kan

laat lag, korrespondeer met die humoristiese aanslag wat nog altyd hierdie tekste onderlê, aldus die resepsie van sy bundels.

Dit is egter nie alleen Nataniël se verhoogkunstenarskap en skrywerskap wat onderlê word deur die humoristiese nie. Die oorsig in Hoofstuk 3 van Nataniël se werksaamhede in verskeie hoedanighede en van die beeld wat in die proses van hom as openbare persona tot stand kom, het aangetoon dat 'n mens as 't ware van drie 'Nataniëls' kan praat, te wete die esteet, die grapjas en die organiese intellektueel. Vir sover humor, oftewel die lagwekkende, 'n belangrike aspek van die nar is, is daar dus inderdaad iets naragtigs aan die openbare persona Nataniël. Die vertrekpunt van hierdie hoofstuk is spesifiek dat Nataniël se terloopse selfvoorstelling van sy verhoogkunstenarskap en implisiet ook sy skrywerskap wat betref die verhoogstories kan lei tot 'n verhelderende bespreking van hierdie tekste.

Daar is presedent vir ondersoek na 'n beeld van 'n skrywer as 'n nar. Die nar is 'n haas argetipiese verskynsel wat in alle tye en kulture in een of ander gedaante of gedaantes vergestalt, ook as 'n karakter in die letterkunde. Vir sover die nar 'n tipe verstoteling of buitestander is wat die mense om hom laat lag oor sy (nabootsing van) die onvermoë om soomloos in die samelewing te funksioneer, kan die komediese skrywer ook 'n narfiguur wees. Die narrige skrywer kan dus benader word as een van die modelle wat van buite die literêre veld 'ingevoer' word en as templaats dien vir skrywerlike beeldvorming – sowel vir skrywers by hul selfvoorstelling as vir die publiek by hul heterovoortelling van die skrywer (sien Hoofstuk 2). Boonop het ek in die vorige hoofstuk daarna verwys dat Nataniël se shows in bepaalde opsigte neig na skerpskertskomedie. Die skerpskertskomediant kan as een van die mees prominente hedendaagse narfigure beskou word.

My hipotese en argument in hierdie hoofstuk is met ander woorde dat die narfiguur 'n prominente faset van Nataniël se skrywerspostuur verteenwoordig. Hierdie hoofstuk verskil in dié opsig van die vorige hoofstuk waarin die kabarettisfaset van Nataniël se skrywerspostuur ondersoek is. Dit is naamlik onontbeerlik om die kabaret as 'n hoeksteen van Nataniël se shows en dus verhoogstories te verreken. Hierteenoor het ek ter inleiding tot die volgende bespreking van Nataniël as 'n nar wel 'n bondige motivering vir die identifisering van hierdie faset gebied, maar die geldigheid van hierdie keuse sal pas na afloop ingeskat kan word.

5.2 Die aard en herkoms van die nar

Indien aspekte van Nataniël se diskursiewe en niediskursiewe selfvoorstelling as openbare persona in die teken staan van die nar, gaan dit dan om 'n breër begrip van die nar as die *HAT* se definisie van 'n “nar” as “iemand wat snaakse klere, soms 'n rooi neus en helder grimering op sy/haar gesig dra, en lawwe dinge doen, veral in 'n sirkus” (Luther, Pfeiffer & Gouws, 2015:828). In Hoofstuk 3 het ek geargumenteer dat Nataniël se veelvoudige werksaamhede as openbare persona deur drie rolle onderlê word, naamlik dié van grapjas, esteet en organiese intellektueel. Die narrige aspek van Nataniël se skrywerlike selfvoorstelling

hou nou verband met dié grapjasrol. Dit setel spesifiek in die humoristiese uitbeelding van allerlei narrige karakters in Nataniël se verhaalkuns, insluitend die uitbeelding van homself as so 'n narkarakter. Soos reeds genoem, kan die karakters in 'n narratiewe teks meewerk aan die vormgewing van 'n skrywer se postuur, aangesien lesers gevolgtrekkings kan maak oor die skrywer op grond van die karakters in sy tekste. Die teenwoordigheid van bepaalde patrone in oeuvre-verband ten opsigte van karakterisering nooi 'n mens uiteraard daartoe uit. In hierdie verband is wat Loots (2020) beskryf as die “groot aantal gebroke, gestremde, gefrustreerde, groteske, vasgekeerde, simpel of gek figure waaraan Nataniël sy gehore en lesers nou al vir jare bekend stel” van belang.

Individuele karakters wat alter ego's of inkarnasies van die skrywer blyk te wees, dien by uitstek ook 'n beeldvormende rol. Ek bespreek eerstens enkele stories waarmee Nataniël die aard van kunstenaarskap en nar-wees bepeins. Nataniël is in die meerderheid van sy stories identifiseerbaar as die verteller en voorts dikwels ook as die protagonis. In hierdie selfvoorstelling skets Nataniël hom op 'n soortgelyke wyse as talle van sy karakters. Ek sal toon dat die onderskeid tussen *selfvoorstelling* en *heterovoorstelling* egter gekompliseer word, want Nataniël betrek dikwels sy publiek se persepsies oor en reaksie op hom in die stories.

Die nar is 'n komplekse figuur wat in talle gestaltes sy opwagting maak, waarvan die variant in die aangehaalde *HAT*-definisie slegs een is. Dit word weerspieël in terminologiese onduidelikheid. Die nar (in Engels *clown*) is in alledaagse gebruik dikwels sinoniem met die dwaas (*fool*), maar veral in navorsing (byvoorbeeld dié van Willeford, 1969, en Janik, 1998) geld die *fool* as die oorkoepelende term en is die *clown* 'n tipe van die *fool*. Dit is veral nuttig aangesien verwys kan word na die *fool* se *foolishness* of (die meer gebruiklike term) *folly*, vertaalbaar as dwaasheid. Engels (soos aangehaal deur Willeford, 1969:9) wys daarop dat die dwaas 'n wydverspreide en antieke menslike verskynsel blyk te wees, ook al is daar nie altyd met 'n enkele woord daarna verwys nie. Willeford (1969:xv) wys na 'n voorheen gangbare benadering waarvolgens die dwaas nie soseer 'n onderskeibare persoon is nie en dwaasheid (*folly*) eerder een van die primêre feite van die mens is. In ieder geval is daar dus die idee dat die dwaas die mens se inherente dwaasheid as 't ware op 'n gekonsentreerde wyse vergestalt.

Ten spyte van sy diverse verskyningsvorme herken 'n mens volgens Willeford (1969:4) spontaan die dwaas en sy dwaasheid. Janik (1998:1) verskaf 'n nuttige basiese definisie: die dwaas is “ingenuously unable to function normally because of physical, mental, or emotional conditions”. Wat egter van iemand 'n dwaas maak, is nie alleen sy onvermoë om die norme van die samelewing waarin hy hom bevind, te snap of na te volg nie, maar die lagwekkende wyse waarop hierdie onvermoë gedemonstreer word. Die dwaas se onvermoë is dikwels die gevolg van 'n abnormale voorkoms, maar omgekeerd vergestalt die dwaas se dwaasheid ook in die vorm van spesifieke kleredrag.

'n Belangrike onderskeid ten opsigte van die dwaas tree in die tyd van koningin Elizabeth I in, naamlik tussen natuurlike en kunsmatige dwase. 'n Kunsmatige dwaas maak 'n bestaan daaruit om die beperkinge van die natuurlike dwaas na te boots vir die laggende publiek wat bereid is om geld te betaal of die kunsmatige dwaas op ander maniere te ondersteun (Janik, 1998:1; Willeford, 1969:10). 'n Skerp onderskeid tussen 'n natuurlike en kunsmatige dwaas is egter nie altyd wenslik nie. 'n Individue se keuse om die rol van 'n dwaas professioneel te speel, kan byvoorbeeld spruit uit 'n beeld van homself, of ander se beeld van hom, as iets van 'n natuurlike dwaas. Die Amerikaanse akteur Robin Williams se hoedanigheid as 'n (veral komediese) akteur, en 'n rol soos die narrige Daniel Hilliard in die rolprent *Mrs. Doubtfire*, korrespondeer byvoorbeeld met Williams se haas ononderbroke nagedrag by allerlei geleenthede waar hy 'gewoon homself' is – hoewel sulke verskynings 'as homself' onder meer vanweë die teenwoordigheid van 'n kamera steeds as 'n tipe opvoering beskou kan word. Insgelyks wek Nataniël se soortgelyk grapmakende gedrag in verskeie hoedanighede die indruk dat sy keuse van 'n narrige verhoogpersona en narrige (self)karakterisering in sy verhaalkuns – wat van hom iets van 'n *kunsmatige* dwaas sou maak – daaruit spruit dat hy ook 'n *natuurlike* dwaas is.

Daar is veral twee tipes kunsmatige dwase, naamlik die hofnar (“jester”) en die sirkusnar (“clown”) – laasgenoemde waarskynlik waarna die aangehaalde *HAT*-definisie verwys. 'n Moontlike onderskeid tussen die dwaas en die nar wat nuttig is vir die bespreking van Nataniël, betref die aard en omvang van hul kennis. Die herkoms van die nar as 'n plaaswerker behels dat hy veral dwaas is ten opsigte van sosiale dekorum, terwyl die dwaas/“fool” dwaas is *op sig*. Waar die dwaas mal of onintelligent is, kan die nar heel intelligent wees maar (juis daarom) sosiaal wanaangepas. Willeford (1969:12) verwoord dit as volg: “An idiot may seem funny because of a deficient understanding of the world in general, including, for example, his natural laws; a country fellow, who understands those laws adequately, may seem funny because he fails to understand how people should act according to certain social forms.”

In die praktyk, beklemtoon Willeford (1969:12), is die mens se beskouings van sigself, van die natuur en van die samelewing dikwels verweef en neig uiteindelik om te versmelt. 'n Reglynige onderskeid tussen “dwaas” en “nar” word byvoorbeeld hoegenaamd nie in die praktyk gehandhaaf nie en hierdie terme neig tot sinonimiteit. Aangesien “nar” die meer gebruiklike term in Afrikaans is, en veral omdat “dwaas” misleidend kan wees in die lig van my latere argument dat Nataniël juis 'n tipe wysgeer is, verwys ek voorts na Nataniël as 'n *nar*.

5.3 Die nar se vergelyk met sy samelewing

Willeford (1969:13) skryf dat die nar een van talle figure van die mensdom is wat op allerlei maniere die menslike beeld skend, maar tot 'n *modus vivendi* met die samelewing kom deur van sodanige skending 'n *vertoning* te maak. Hy doen dit op 'n soortgelyke manier as wat die kabarettis met sy gehoor 'n verstandhouding aangaan. Sowel die nar as die kabarettis sou vir sy gehoor 'n steen des aanstoots kon wees – die

nar deur met sy voorkoms en gedrag 'n bespotting van normaliteit te maak, die kabarettis deur die moderne middelklas te konfronteer met dit wat hulle liefs vergeet – was dit nie dat hy hierdie dinge as vermaak vir sy gehoor kan aanbied nie. Aucamp beskryf die kabarettis as 'n “moralis met 'n narrekop” (in Malan, 2008), maar ook die nar het sowel 'n vermaaklike as moreel-kritiese, onthullende funksie (Van Gorp *et al*, 1991:265).

Die voorafgaande beskrywing van die nar resoneer met talle aspekte van Nataniël se selfvoorstelling as openbare persona soos dusver in hierdie verhandeling bespreek. In die memoir *Kyk na my* beskryf hy sy roeping as verhoogkunstenaar, maar veral as sanger. Hy word egter vroeg in sy loopbaan bekend, nie alleen of soseer om sy musikantskap nie, maar om die lagwekkende stories wat hy tussen liedjies vertel in sy kabarettiese shows (Salzwedel, 2012). Hoewel hy dit nie noodwendig wou wees nie, is Nataniël uiteindelik 'n beroepsnar: iemand wat handel dryf met sy wanpassendheid in die samelewing deur dit voor 'n laggende gehoor op te voer.

Nataniël se voorkoms weerspieël die onderliggende diskrepansie van sy kunstenaarskap. Hy benader die verhoogkostumering waarvoor hy bekend is as kuns en vakmanskap op sigself, soos met die boek *Closet: the remarkable wardrobe of Nataniël* (2017) gevier word. Nataniël se kostumering word egter ook iets waarom 'n mens lag. Veral vir sy deels konserwatiewe hetero-gehoor (sien Booyens, 2019) kan Nataniël se kostumering bespotlik wees synde androgeen/vroulik en *camp*. Met verwysing na Willeford (1969:16) se aangehaalde opmerkings oor die nar se drag, kan gesê word dat die camp aard van Nataniël se kostumering sorg dat dit nooit te ver van die chaotiese beweeg nie. Soos reeds genoem, word Nataniël se selfvoorstelling naas campheid en ornaatheid ook gekenmerk deur 'n drang tot harmonie, eenvoud en elegansie. In 'n artikel en onderhoud met Nataniël oor sy woning (Strauss, 2009) kom 'n minimalistiese estetika na vore. Dit word ook weerspieël in die titel van sy 2007-album *I wear white*. In teenstelling met die uitspattigheid van sy verhoogkostumering is Nataniël se gebruikelike persoonlike drag formeel swart, met 'n half verbloemde hemp en borsspeld as die enigste detail of kleur.⁶⁵ Hoewel Nataniël se persoonlike drag dus in 'n bepaalde opsig verskil van sy verhoogkostumering, kan ook dié eenvoudiger persoonlike drag vanweë die óórformaliteit daarvan eweneens belaglik of naragtig wees.

Nataniël se klem op kostumering en kleredrag as sodanig staan in kontras met, of moet juis kompenseer vir, sy weersin in sy gesig (sien Hoofstuk 3, afdeling 3.10). In 'n onderhoud met Wolmarans sê hy: “I find it difficult to look good because I'm not beautiful. I hate my face with a passion I can't describe.” (Wolmarans, 2000:4) Dit is uiteraard 'n uitdaging vir iemand wat nie meer hare het om te kap en stileer nie: “I only have my face.” (ibid.) Nataniël span egter juis sy kaalkopvoorkoms in tot 'n metafoor vir sy gekantelde kyk op die wêreld en vermoë om dit pittig te verwoord aan sy gehoor en lesers. Soos in die

⁶⁵ Nataniël maak sy persoonlike kleredrag egter ook openbare rekord deur in stories, onderhoude en rubriekafleweringe daarna te verwys.

vorige hoofstuk gemeld, noem talle resensente van Nataniël se storiebundels dat 'n mens as 't ware sy verhoogpersona in die geestesoog sien en hoor by die lees van die gepubliseerde stories.

Nataniël besin in enkele stories oor die narrige beeld wat daar van hom heers. Sy persepsie van sy onaantreklike voorkoms is die kern van die slotstorie van *Maria Maria*, “Dear Mister Polken” (ook opgeneem in *150 stories*). Die storie neem die vorm aan van 'n brief aan ene Mister Polken en val op in oeuvre-verband, aangesien Nataniël met uitsondering van so 'n kommunikasiesituasie gebruik maak. Die plot van die storie is eenvoudig. Dit blyk dat die skrywer van die brief, Ronald the Alien, nie 'n neus het nie en 'n “freak” in 'n rondreisende sirkus is; en dat Polken, oor wie nie veel bekend gemaak word nie, aangebied het om te betaal sodat Ronald “the necessary surgery” kan ondergaan om 'n neus te kry (*Maria*:110). Die onthulling van hierdie gegewens word betekenisvol kunstig uitgestel tot driekwart in die storie en spanning ontstaan uit Ronald se uitgebreide poging om Polken te bedank vir sy aanbod en sy behoefte om te verduidelik waarom hy dit van die hand wys. Ronald se brief vang aan met 'n verklaring dat “only the most competent writing could possibly convey the gratitude I feel towards you” (*Maria*:110) en dit is dan inderdaad met groot inspanning van taal en veral metafoor waarmee hy sy betoog voer. Sedert Polken Ronald een aand ná 'n “show” buite sy “trailer” kom opsoek en sy aanbod gemaak het (*ibid.*), verkeer Ronald in 'n krisis.

Polken se aanbod verteenwoordig kennelik 'n diepgaande dilemma. Ronald dra weliswaar swaar aan sy identiteit as “freak”. “When we face the audience we are exactly what they expect us to be, but without the music, without that superwhite spotlight, we become small, fragile, scientific statistics,” skryf hy (*ibid.*). Ronald skryf aan Mister Polken dat Polken se “bravery [, ...] soulful persistence and [...] graceful social skills” 'n welkome afwisseling is op die gedrag waaraan Ronald gewoond is. Dit stem hom diep dankbaar: “Our arms have become heavy and tired of waving to the hordes floating by on the clouds of sympathy and disgust.” (*ibid.*) “[N]ever have I been able and never will I be able to collect the amount of money needed for the necessary surgery”, skryf Ronald, en Polken se aanbod verteenwoordig gevolglik sekerlik sy enigste kans “to join the human collective as it is known and accepted” (*Maria*:111).

Ronald vra hom dus af: “What kind of distorted soul would not jump at an opportunity like this?!” (*ibid.*) Hy is alte bewus van die ontberinge wat sy kwaal hom besorg, en gaan in sy beskrywing daarvan oor van die alledaags-praktiese tot die eksistensiële:

Life without a nose is not easy. Sleeping with a mouthpiece, never lying on your stomach, eating little and fast, speaking in short phrases, this has been all I have known. No lengthy kisses (or any other oral activities), never knowing what the world or its beauty smells like, never knowing what intimacy would feel like, resting your face in somebody's neck to find comfort. These things are not on my path. (*Maria*:111)

“Still, Mister Polken, I have a life!”, voeg Ronald egter by. Sy bestaan is naamlik onlosmaak verbonde met sy identiteit as “freak” in die sirkus:

I closed my eyes and tried to picture the new existence. What will I be? This defect is what gives me a life! Should the operation not turn out to be completely successful, I will no longer be a freak, only hideous. What skills do I have? How will I understand the absence of love? At the moment it is easy and expected. My friends are dwarfs and giants and magicians. We have no expectations. Our success is survival, our rewards come in small gestures. [...] Pain is what we breathe, it is how we do the next cart-wheel. What will become of us when we find happiness? (*Maria*:111-112)

Hoewel hy Polken se aanbod van die hand moet wys, het dit Roland sy lewe in oënskou laat neem: “I thank you for making your offer, for making me close my eyes. You give me gratitude.” (*Maria*:112)

Ter aanvang van hierdie hoofstuk het ek genoem dat ’n mens reeds sedert sy eerste bundels ’n Nataniël-storie met ’n eerstepersoonsverteller lees met die veronderstelling dat Nataniël self aan die woord is, sy dit ’n gedeeltelik gefiksionaliseerde Nataniël. Dit kom omdat Nataniël in die meerderheid stories identifiseerbaar is as die eerstepersoonsverteller. Hy reserveer verder meesal die funksie van eerstepersoonsverteller vir homself en vertel eerder stories waarby hy glad nie teenwoordig is nie vanuit ’n alwetende derdepersoonsperspektief. In die gevalle waar die eerstepersoonsverteller nie Nataniël self is nie, is dit dikwels nogtans ’n tipe alter ego wat beduidende ooreenkomste met hom toon. Dit is byvoorbeeld die geval in al vier stories in *Maria Maria* met ’n nie-Nataniël-eerstepersoonsverteller.

Die stelselmatige onthulling van die plotgegewens van “Dear Mister Polken” dien om die ooreenkomste tussen die verteller (wat eers sy naam aan die einde van die brief teken as Ronald the Alien) en Nataniël te beklemtoon en die verskille te onderspeel. Voordat Roland sy hoedanigheid as sirkusnar noem, beskryf hy sy “audience”, “the music” en “that superwhite spotlight” (*Maria*:110), gegewens wat veral as toespelings op Nataniël se shows ervaar kon word wanneer hy die storie op die verhoog vertel het. Ook die beskrywing van die gehoor, “hordes floating by on the clouds of sympathy and disgust” stem ooreen met aspekte van die heterovoorstelling wat Nataniël in meerdere stories betrek, veral in die eerste dekade van sy skrywerskap (“Dear Mister Polken” dateer uit 1999). Nataniël-ingewydes sal verder die volgende beskrywing van Roland met Nataniël in verband kan bring: “They laugh at me, they gasp and they applaud. [...] They will never know that I can play the piano or recite long passages of classic literature from memory.” (*Maria*:111) Hoewel dit uiteindelik blyk dat die “I” van die brief nie Nataniël is nie, bly die ooreenkomste met Nataniël opvallend. Roland se beskrywing van sy voorkoms resoneer immers met Nataniël se uitbeelding van sy ontevredenheid met sy voorkoms, soos reeds bespreek. Selfs die naam Ronald *the Alien* kan in verband gebring word met Nataniël se buitengewone kleredrag en selfvoorstelling as ’n buitestander.

Gegewe die band tussen Ronald en Nataniël sou die leser daarvan in 1999 (of nou, agterna) ook ’n verband kon trek tussen die aard van Ronald se kwaal en Nataniël se plastiese chirurgie ’n jaar vantevore (1998) waaroor die *Rapport* op die voorblad verslag doen (Van Greunen, 1998). Teen die agtergrond van vorige opmerkings aan *Rapport* en in sy stories (soos ek in die volgende afdeling bespreek) oor sy ontevredenheid met sy voorkoms – en in retrospek met die publikasie van *Kyk na my* – dra Ronald se besinning oor die

konneksie tussen sy afstootlike voorkoms en sy identiteit en loopbaan verder gewig en word nie alleen 'n poëtikale besinning oor Nataniël se kunstenaarskap nie, maar dien dit ook beeldvormend.

Naas die belangrike posisie as slotstorie, dien die opvallende (relatiewe) gebrek aan die kenmerkende humoristiese aanslag van Nataniël se verhaalkuns om die aard van “Dear Mister Polken” as 'n poëtikale besinning te beklemtoon. Soos Roland is Nataniël 'n nar wat dit moeilik of onmoontlik vind om soos ander mee te doen aan die samelewing. Roland en Nataniël span egter hul onderskeie ‘tekortkominge’ in as loopbaan – Roland as sirkusnar en Nataniël as kunstenaar en openbare figuur.

'n Latere storie, “Hondjie” (*Zip!*), is 'n soortgelyk poëtikale besinning aan die hand van narkarakters. Die tiener-Nataniël in “Hondjie” (*Zip!*), voorheen “'n baie gehoorsame tiener sonder buie of behoeftes”, verander wanneer hy op die bure se televisie 'n “sirkusprogram” sien (*Zip*:48). Groot is dan sy opwinding as hy leer van 'n Sweedse gesin op die dorp wat by die sirkus in Goodwood werk. Die Swakkerboel-gesin is randfigure op die dorp met wie niemand behalwe Nataniël se pa praat nie, want hoewel hulle 'n blok van die Suidkerk woon, gaan hulle nie kerk toe nie. Nataniël merk skerp op: “Niemand het daaraan gedink dat hulle nie 'n woord sou verstaan nie.” (*Zip*:49) Die twee seuns, Afdak en Kagon, het boonop tydens die kerkdiens motors opgelig vir oefening, maar die koster het aangeneem “hulle steel weer parte” (*Zip*:50).

'n Tipies bisarre situasie ontstaan deurdat die Swakkerboel-ouma, Nanna Snuiferjak, per ongeluk die seuns se steroïed- en hormoonpille vir soetgoed aansien en eet. Uiteindelik maak die reuse ouma deel uit van die sirkusvertoning op Goodwood waarheen Nataniël en sy gesin gaan kyk. Nataniël kry sy gewenste dosis “tights en liggaamsdele”, maar leer uiteindelik 'n belangrike les wanneer “'n verskriklike groot hond” – die “ouma met 'n koekblik hormone” – verskyn tot die gehoor se vermaak: “Ek het 'n groot les geleer, die les wat my gemaak het wie ek nou is. As mense na jou staar of jou nie aanvaar nie of snaaks praat oor jou is dit heeltemal in die haak. Solank hulle net vir jou hande klap.” (*Zip*:53)

Die direkte konteks vir die les in “Hondjie” is die Swakkerboel-seuns se opmerkings wanneer Nataniël saam met sy pa hul besoek. Nataniël, wat aanneem hulle praat slegs Sweeds, beduie vir Sweedkol, “Jy is baie goed”. Afdak en Kagon praat egter Afrikaans:

Is hy doofstom? sê Kagon.

Nee, dis seker 'n mofkind, sê Afdak. (*Zip*:50)

Gay wees as iets wat afstand bring tussen Nataniël en sy samelewing, veral in familieverband en op dorpe is 'n terugkerende gegewe in Nataniël se stories en dien veral in die vroeë stories as 'n distansiëringstegniek (sien Hoofstuk 4). Soos eienaardige vermoëns of 'n ongewone voorkoms word dit egter volgens die slotles in “Hondjie” iets wat, soos 'n nar, ingespan kan word tot 'n gehoor se vermaak en, by implikasie, tot die nar se brood en botter. As die les wat hom gemaak het wie hy is, naamlik 'n kunstenaar wat homself belaglik maak ter wille van sy betalende gehoor en leser, is die slot van “Hondjie” veral op die verhoog – verewig

in die DVD-opname van *Factory* waarin “Hondjie” aanvanklik vertel is – ’n treffende poëtikale stelling. Soos gebruiklik in Nataniël se shows, verdof die kollig onmiddellik ná die slot van die storie en die gehoor klap inderdaad hande en maak sodoende die “les” van die slot waar.

5.4 Die narkarakters van Nataniël se verhaalkuns

Teen die agtergrond van Nataniël se besinning in “Hondjie” en “Dear Mister Polken” word die narrige aspekte van die karakters in Nataniël se stories duidelik. Soos aan die hand van Janik (1998) en Willeford (1969) bespreek, is daar veral drie aspekte aan die nar, naamlik fisieke misvormdheid en psigiese- of gedragsafwyking (breed beskou) wat gepaard gaan met kenmerkende kleredrag. Die beroepsnar maak van hierdie kenmerke, wat andersins belemmerend kan wees, ’n bestaan deur dit na te boots of sy inherente narrigheid vir ’n finansiële of anders ondersteunende gehoor ten toon te stel.

Wat fisieke misvormdheid betref, noem Willeford (1969:14) as ’n voorganger van die hedendaagse sirkusnar – byvoorbeeld Ronald in “Dear Mister Polken” – die “entertainers” wat ná die val van die Romeinse Ryk die Europese kontinent bewandel het, waaronder “cripples, the blind, paralytics, amputees [and] prostitutes” (Willeford, 1969:14). Sulke figure met die een of ander opvallende liggaamlike afwyking word onder meer “freaks” genoem. Dit blyk dat, hoewel die frats (“freak”) in sekere kulture op sekere tye met besondere familiariteit en selfs voorrang behandel is, die menslike samelewing altyd ’n ambivalente houding jeens hul handhaaf (Willeford, 1969:15). Indien nie heeltemal uit die samelewing uitgesluit nie, word hierdie figure tot die marges gerelegeer as iets “hideously attractive” (ibid.). Die frats word vir ’n samelewing iets van ’n maskot wat die verhouding tussen die geordende wêreld en die uitgesluite chaos handhaaf (ibid.).

In hierdie verband is Loots (2020) se beskrywing van die terugkerende “gebroke, gestremde, gefrustreerde, groteske, vasgekeerde, simpel of gek figure” in Nataniël se stories van belang. Nataniël saal inderdaad opvallend veel van sy karakters op met allerlei fisieke abnormaliteite – abnormaal nie ten eerste as oordeel van die leser nie, maar van ander karakters of van die Nataniël-verteller. Opmerkings oor karakters se liggame of voorkoms word soms terloops gemaak, juis opvallend omdat dit nie direk deel van die sentrale verhaal uitmaak nie. In “Sneeu” (*Nicky & Lou*) maak dit deel uit van Nataniël se gawe om met ’n humoristiese ompad die sentrale verhaal te vertel, soos die volgende aanhaling toon:

Onthou jy vir Tannie Kurney? sê [Nataniël se ma]. [...] Sy woon al jare net oorkant die Suidkerk, sy’t mos die twee seuns wat so orals besighede het, die oudste een het nou nie pryse gewen op skool of so gevorder dat jy vir hom wou geluk sê nie, [...] maar hy doen goed, bly in Durbanville teen ’n bult met sy vrou. Dis hulle kleintjie wat so sukkel om asem te kry. Nou die jonger een, hy’t mos so ’n hang-ogie gehad, was ’n mooi seun, maar in die middel van ’n sin, dan loop lê die ogie. Toe kom hulle agter daai’s die gesonde ogie, hy kyk net baie af, dis die ander een, die’s ’n wilde oog. Blykbaar lê hy en slaap in die middel van die nag, dan skiet hierdie oog oop. Kan ook nie ’n lewe wees, so ’n storie nie, ’n kraai sal vir jou pik, dan weet jy van niks. Nou hulle ma is Tannie Kurney. En sy loop nou nie meer nie. (*Nicky*:73)

Sulke beskrywings is volop in Nataniël se oeuvre en ek volstaan by enkele verdere aanhalings. In “Engelet” (*Kaalkop 2*) word die verhaal vertel van Engelet wat in die koshuis op Daldeen woon. Haar “vaalheid” (*K2:128*) word deur die verteller beskryf, maar ook deur die ma van Engelet se medekoshuisinwoner Bernice Wagenaar. In die verbygang word Bernice se ma soos volg geskets: “Sy was ’n luidrugtige vrou met baie tennisklere, gaargetan en verslaaf aan dieetpille.” (*K2:129*) Insgelyks word mevrou Steyer, wat in beheer is van die koshuisregister, beskryf as “’n weduwee met ’n bewerige stem, yl hare en verskriklike lang tande” (*K2:120*). Miss Wilge, wat in die storie “When I was 21” (*When I was*) haar huis aanbied as venue vir Nataniël se 21ste verjaarsdagpartytjie maar geen verdere rol in die verhaal het nie, is “a thin woman with sagging eyes and grey skin” en lyk soos “one of those street posters that’s still on the pole six months after the concert” (*When:64*). Hoewel sulke opmerkings weliswaar funksioneel is vir sover dit die verteller of fokaliserende karakters se perspektief verteenwoordig, is die frekwensie daarvan in Nataniël se oeuvre opvallend.

Dikwels lei karakters aan ’n absurde of meer ongewone kwaal, soos Budgie met haar houtbeen (“Die man”, *Oopmond*) of Blydskap Joubert wat as kind van minder gegoede Afrikaners soveel alkohol ingekry het dat sy jare daarna nog aan die gis gaan en aggressief word in die son (“Dis innie gene”, *Oopmond*). Daar word egter ook op ’n alledaagse kenmerk soos ’n sproet in die hoek van ’n mond gewys (“’n Boog en ’n swaai”, *Dik dun thick thin*). Nataniël maak in talle stories liggaamsgewig belaglik, selfs absurd. Die titel van sy bundel *Dik dun thick thin* (2020) is verteenwoordigend hiervan. In die storie “Night light” in dié bundel word daar ’n hele mitologie geweef om die protagonis, Nataniël se verhuurder, wat “van voor af dik en van die kant af [...] maer” is. ’n Geheimsinnige toestand, “Rolniritis”, oftewel “rollersiekte”, veroorsaak dat sommige mense “kante toe” groei: “breed, maar plat. Soos deeg wat uitgerol is.” (*Dik:52*)

Die ouer liggaam word ook dikwels in Nataniël se oeuvre belaglik gemaak, soos in “Plonks!” (*Nicky & Lou*): “Sy’s ongelooflik oud, sy’s so oud soos in ’n rolprent. Sy’t opstaan-skouertjies en dit lyk of haar lyf begin afsak het tussen haar arms en bene, soos ’n hysbak in ’n verlate gebou. [...] Hy’s nog ouer, hy lyk soos ’n sirkusgordyn, jy moet hom eers optrek voor iets gebeur.” (*Nicky:172*) Nataniël se ryk metaforiese beskrywings van sulke karakters is by uitstek dít wat De Wet (2001) raak beskryf as “die dun, dun lyn waarop Nataniël sy gehore/lesers laat loop midde spot, opstuur, ontmasker, (on)willekeurig lag; en die ontsetting van die besef wat te laat kom: ek moes nie, ek wou eintlik nie, hieroor gelag het nie” (De Wet, 2001:11). Versterkend van – of onderliggend aan – die uitbeelding van karakters met allerlei kwale is Nataniël se kenmerkend neerhalende blik op soveel van wat alledaags is en by uitstek deel uitmaak van sy *Etiket*-program op RSG en die Kaalkop-rubriek vir *Sarie*. Die ouer paartjie in “Plonks!” is reeds gedoem wanneer Nataniël sien hul het albei kortbroeke aan en loop kaalvoet, want “niks vertel jou meer as iemand se skoene” nie (*Nicky:171*).

Nataniël weet egter ook hierdie neerhalende blik te relativeer. Ek bespreek in hierdie verband in Hoofstuk 6 die storie “Tafels” (*Nicky & Lou*) waarin Nataniël met sowel sy oordeel van ander as ander se oordeel

van hom speel. 'n Voorbeeld van die spel met hierdie kenmerk van sy persona en stories is ook te vinde in die storie “Mille” (*Dik dun thick thin*): “Mille was one of those people who were supposed to be really beautiful, but wasn’t. She had all the beginnings of exquisite features and could at certain moments almost be pretty, but was not. Let me explain it this way, and I do it with all the kindness I have” (*Dik*:34). Hierop volg ’n paragraaf-lange metafoor aan die hand waarvan Nataniël demonstreer Mille was “[p]retty at a distance, not when you’re close” (*Dik*:35).

Naas die terloopse uitbeelding van karakters se kwale is daar talle Nataniël-stories waarin die protagonis se kwaal die sentrale plotgegewe is. “Lou” en “Ballon” (*Nicky & Lou*) is twee sulke stories wat Nataniël se voorliefde vir lagwekkend abnormale karakters benut, maar dit ook bevraagteken en ondergrawe. Die eerste sin van “Ballon” maak dit duidelik waarom die storie gaan: “Ek het die ballonvrou ontmoet op ’n vlug vanaf Kaapstad na Johannesburg.” (*Nicky*:80) Die humoristiese beskrywing van die vrou se ongewone voorkoms wanneer sy uit haar sitplek opstaan sodat Nataniël kan inskuif, is tipies humoristies en beeldryk:

Sy kyk my geskok aan en begin toe wikkkel. Vorentoe en agtertoe wikkkel sy soos een wat ’n wiegstoel aan die gang wil kry. En toe begin sy rys uit haar sitplek. Op en op beur sy, vorentoe en vorentoe wikkkel sy, groter en groter word sy. In die ry agter my maak mense eers ongeduldig aanmerkings en word toe skielik stil. Soos die stofwolk ná ’n ontploffing begin die vrou die kajuit vul, ons steier agteruit en kyk hoe dit donker word. (ibid.)

Selfs vir ’n Nataniël-storie val die uitgebreide beskrywings van die vrou op. Nataniël loer uit die hoek van sy oog: “Haar kop en nek is heeltemal normaal en haar hande en voete is verbasend klein, dis asof iemand haar ledemate orals op ’n klein planeet vasgeplak het. Agter haar, onder haar, oor die leunings, orals peul boude uit, sagte wolke wat haar omsingel. Sy sit bewegingloos.” (*Nicky*:81) Nataniël slaan die vrou se reuse aptyt vir die verversings gade waarin sy, tot Nataniël se skok, bygestaan word deur ’n sakeman wat kennelik smoorverlief is op haar. Die man interpreteer vir die vlugpersoneel die gebare waarmee die vrou vir meer room vir haar koffie vra, en wanneer sy ’n broodjie in die paadjie laat val, spring die man uit sy sitplek, “gryp dit en gee dit terug, knielend soos ’n ridder” (*Nicky*:82). Die romantiese toneel en die vrou se glimlag bring Nataniël van stryk: “Niks wat ek ooit geweet het maak meer sin nie. Ek maak my oë toe en dink aan al die kos wat ek al in my lewe moes weier.” (ibid.)

Die vrou blyk uiteindelik bewus te wees van Nataniël se blik op haar en laat hom met ’n les agter wanneer hul land: “’n Mens kan bly soos jy is, sê sy, Of heeltemal verander. Maar jy moet hou van wie jy is, anders gaan niemand anders nie.” (ibid.) Dié les resoneer in bundelverband met die les in “Lou”. “Lou”, een van die talle stories wat in Nataniël se jeug afspeel, vertel van ’n kind op Nataniël se dorp, Lou Heydenrych, wat behep raak met die Amerikaanse kultuur. Wanneer daar ’n wegneemetebesigheid op die dorp open, volgens hom “how the Americans ate”, weier Lou om enigiets anders te eet en tel gou gewig op tot hy ná ses maande “as big as a cupboard” is. Teen die einde van die skooljaar moet hy in die klaskamer voor die venster sit omdat hy soos kookolie ruik, en oplaas kom hy nie terug skool toe nie. Mettertyd kan Lou nie eens meer sy geliefde strokiesprente vashou nie en moet gehospitaliseer word.

Soos “Ballon” uiteindelik nie gaan om die ballonvrou nie maar Nataniël se reaksie op haar, gaan “Lou” uiteindelik om die gemeenskap se reaksie. Omdat Lou nie meer deur die deur van die Heydenrych-huis kan pas nie, moet die slaapkamermuur en voorste muur van die huis platgeslaan word. Miss Bloom kom by die Nataniël-gesin langs om te sê “everybody was going to be there” en dat daar van die geleentheid gebruik gemaak moet word om ’n “bake sale” te hou ter insameling van fondse vir nuwe baadjies vir die skoolkoor (*Nicky*:63). Op die dag van Lou se hospitalisasie is daar honderde mense voor die Heydenrych-huis. Aunt Hayley en Mrs Patrick opper beswaar waar hul by die koektafel staan saam met Miss Bloom en Nataniël, wat vinnig somme kan doen en gevra is om te help by die verkoping:

Who’s going to eat cake while watching what it does to you? said Aunt Hayley.

We have pies too, said Miss Bloom, And there are people on earth who eat in moderation.

Yes, said Mrs Patrick, But how would it make poor Lou feel?

He’s going to be traumatised, said Miss Bloom, He won’t know we’re here. (*Nicky*:64)

Wanneer die muur van Lou se slaapkamer platgeslaan word en Mrs Patrick haar simpatie met Lou uitspreek, antwoord Aunt Hayley met die les van die storie:

Nonsense, said Aunt Hayley, He had a great time eating all that food. He did what we can only dream about. All we want to do is eat or drink or smoke or shop or copulate, but we’re too scared of the consequences. If you know there will be consequences and you still want to do it, you should enjoy it. When you are prepared to die for something, it means you love that thing. But we do nothing. We are filled with fear and guilt. (*Nicky*:66)

Aunt Hayley se uitspraak skakel met die ballonvrou in “Ballon” se les aan Nataniël oor selfaanvaarding as ’n belangriker deug as selfverbetering of -verandering. Dit is natuurlik ’n ironiese uitspraak gegewe dat Aunt Hayley, soos die res van die gemeenskap, geld maak uit Lou se hospitalisasie. Dit is ook ironies, maar juis daarom boeiend, vir Nataniël om sulke lesse in karakters se monde te lê gegewe Nataniël se selfkarakterisering in sy stories. Nataniël se reeds genoemde ontevredenheid met sy gesig is ’n terugkerende gegewe in die stories in dieselfde humoristiese toon as waarmee bogenoemde karakters geteken word.

In oeuvreverband is Nataniël se uitbeelding in die vroeë stories van homself as aantreklik en selfs ’n tipe sekssimbool ’n uitsondering. Regdeur die oeuvre maak hy eerder sy voorkoms as kind en as (veral middeljarige) volwassene belaglik op ’n manier wat herinner aan komediant / komiese figure soos Kenneth Williams en Joan Rivers. Die uitbeelding in *Kyk na my* van Nataniël as ’n oorgewig kind (*Kyk*:9) korrespondeer met die klem op ander karakters se gewig. Die jong Nataniël se gewig word byvoorbeeld belig in “Hoes” (*Nicky & Lou*), waar hy as klein seuntjie ure deurbring by Tannie Gesie, die koshuismoeder van die Hugenote Kollege op Wellington. Die seun begin ’n rooiworsie eet, maar hou op as hy onthou Tannie Mouton by die slagpale het gegrap rooiworsies is gemaak van varkvel, hoenderkam en lamswang (*Nicky*:143). Tannie Gesie moedig hom egter aan: “Eet jou worsie [...] Almal sê jy’s ’n dik seuntjie, maar dis pragtig. Die maer kinders wil nie met ons oumense gesels nie.” (*ibid.*)

In “Denise” (*Zip!*) beskryf Nataniël soos volg sy ervaring van sy voorkoms as tiener:

During the first few years of a child’s life, he is not really aware of his physical appearance or condition. He may look at his parents and see that they are attractive, he presumes that he is too, and that is the end of it. But then his hormones, his body, his voice and his thoughts start to change, and that is when awkwardness arrives.

It was during my last year in primary school that I discovered my face was different from those of other boys. It was soft, like food that contained gelatine. It was wide and pale like a bread roll, with full, pouting lips like somebody who got stuck to a trumpet. (*Zip*:38-39)

In “A great building” (*Nicky & Lou*) is die twaalfjarige Nataniël dankbaar dat daar ’n keuse is tussen stadsbiblioteek toe gaan saam met sy tante of strand toe saam met sy gesin: “I did not want to go to the beach, because my mother would make me take off my shirt and then other people would try and guess what I was [...]” (*Nicky*:46) Die storie “When I was 15” (*When I was*) vertel van ’n wrede besef:

Just two weeks before that our schoolteacher had told us that it was much easier for attractive people to find work, but if the ugly ones tried really hard, they would find work too [...] I was as ugly as the truth. My face was round and pink with scared little eyes and lips that looked like somebody made them out of scone dough. I looked like something very drunk people had blown up to play with. I cried for days. I couldn’t think of a place in the world that would give me a job. (*When*:36)

Uiteindelik vind Nataniël inderdaad nie ’n werk nie, maar skép dit. Soos hy in sy aanvaardingstoespraak by die Huisgenoot-Tempo-toekenning in 2014 dit stel: “[D]it het nie maklik begin nie, ek was nooit mooi of *cute* nie, ek het nie rondgeloop met ’n *6-pack* of vierkantige tieties nie, elke deur wat oopgegaan het, het ek oopgebid of oopgeskop.” (Cronjé & Nataniël, 2014)

Nataniël se gewig as volwassene kom byvoorbeeld in “Geboortemerk” (*Oopmond*), “Kersfees” en “Egipte (*Rubber*)” ter sprake. Hy skeer ook die gek met ander aspekte van sy voorkoms. Nataniël se ikonies geskeerde hoof kom in “Die laaste aand” (*Zip!*) ter sprake waarin hy vertel van Oom Seun wat “nie geweet het ’n mens word ouer nie” (*Zip*:167) en vir elke jaar se sangaand dieselfde lang swart jas aangetrek het en sy skouerlengte hare pikswart gekleur het. Al wat volgens Nataniël se ouma “erger is as ’n ouman met jongmensshare, is ’n vrou met ’n asemkop” en daar kom daarom “’n tyd wat jou vriende jou moet aanspreek, as jy laf oud word, gril almal” (*Zip*:168). Nataniël dink gereeld aan dié woorde: “Ek is altyd in ’n lang jas en my kop is net skedel. Het ek geen vriende nie of het ek nog tyd?” (*ibid.*)⁶⁶

Androgeniteit is ook ’n aspek van Nataniël se neerhalende selfkarakterisering. “Daar’s ’n lesbian op jou stoep,” sê Ant Kit in “Rosemary II” (*Tuesday*) vir Nataniël se ma (*Tuesday*:85). “Nee, dis ons kind,” antwoord sy, “[h]aar stem [...] dik van die hui.” (*ibid.*) In “When I was 7” word Nataniël gevra om ’n

⁶⁶ Nataniël se geskeerde hoof word in ’n meer positiewe lig gestel as Vonda in “Hats” (*Zip!*) Nataniël oortuig: “Your head is part of God’s plan, show it to the world” (*Zip*:107)

blommemeisie te wees by 'n troue: Sy ma “said it would not be difficult because I did not run around like normal children anyway. She said I had to remember it would just be for the wedding, after that I would have to try and be a boy again” (*When*:8). Die storie “The next morning, the press conference, the talk” (’n groot deel van die *After animals*-show, 2015, se teks) voer die spel met Nataniël se androgeniteit verder. Een van twee toekomsverhale in Nataniël se oeuvre (die ander “Wax”, *Tuesday*), vertel “The next morning” van ’n wêreld waar byna alle diere uitgesterf het. Tydens ’n godsdiensseremonie vir die god Raccha moet daar volgens tradisie ’n bok geoffer word, maar “these are modern times” en daar word besluit “to get something that was like a woman but not a woman – and that was you – to join in the dance and then sacrifice the goat”, word aan die verteller gesê.

Die storie “The ad” (deel van die *Wallflower*-teks wat volledig in *Rubber* opgeneem word) laat iets van Nataniël se reaksie op bespotting van sy voorkoms blyk. Die eerstepersoonsverteller word nie pertinent as Nataniël geïdentifiseer nie, maar deel byvoorbeeld Nataniël se musikaliteit. Soos reeds genoem, word die eerstepersoonsvertelinstansie meesal gereserveer vir wanneer Nataniël self of ’n karakter wat bepaalde ooreenkomste met Nataniël toon, aan die woord is. Die ooreenkoms tussen Nataniël en die *Wallflower*-verteller word versterk in “The ad” wanneer die verteller ’n dameskroeg besoek, duidelik iets waaraan hy nie gewoond is nie. Die verteller vergaap hom aan ’n man met ’n rooi gesig en rooi hande wat sy metgesel betas. Die man se opmerking oor die starende verteller word beklemtoon wanneer daar plotseling omgeswaai word van Engels, waarin die drie stories van die *Wallflower*-teks voor “The ad” vertel word, na Afrikaans tot die laaste twee stories:

Suddenly the man looked at me.

Hey, papgesig, skree hy bo-oor almal, Wat kyk jy? [...] Ek vra wat kyk jy? skree die man, Ek betaal vir my pop en my dop.

Los hom, sê die barman, Hy’s ’n customer.

Maar kyk hoe lyk die ding, skree die man, Is jy ’n fokken spook?

Ek sit net daar met die asbak. Voel my ek gaan dood en kom weer by. Die drie by die bar het nou omgedraai.

Het Boetie verdwaal? sê die een.

Ek sit net.

Ons laaik jou wangetjies, sê die ander een.

(*Rubber*:63)

Na aanleiding van die interaksie by die kroeg meld die *Wallflower*-verteller hom aan by ’n Dokter Seager wat die verteller se voorkoms met verskeie operasies verander: “Ek kry cheek bones, bene met bulte, my gat shape tot by die Olympics, my hare maak my hele kop toe.” (*Rubber*:68) Die beskrywing van gesig-

chirurgie en behandeling vir haarverlies resoneer uiteraard met Nataniël se postuur en die twee stories in *Maria Maria* wat reeds bespreek is. Dokter Seager volg egter 'n holistiese benadering en gebruik ook 'n masjien om uit te vind “waar [Nataniël] vandaan kom, waarvan jy aanmekaargesit is”. Die psigoanalise van die *Wallflower*-verteller korrespondeer met die selfkarakterisering in ander stories van Nataniël:

Uit spring die skool dokter wat begin huil het, want sy kon nie my ruggraat kry nie.

Uit spring die dag toe ek na skool moes bly, want ek het twee periodes gevat om die 800 m te hardloop.

Uit spring die vrou by die wildduin wat geskree het, Kyk hoe mak is hulle! en toe vir my peanuts gegooi het. (*Rubber*:66)

“Rainbow at midnight” (*Zip!*) sluit aan by die besinning in “Dear Mister Polken” en “Hondjie” oor die aard van nar wees. Die verteller in hierdie storie het weereens 'n kwaal. Sy hele familie het tewens misvormde heupe en kan nie reguit of vinnig loop nie. Dit veroorsaak aanvanklik uitdagings vir die verteller wat 'n sanger wou wees, maar nooit die kollig kon bereik terwyl die gehoor nog daar is nie. Hy kom gelukkig tereg by The Circle, 'n teater-en-nagklub waar die sangers en dansers in 'n sirkelverhoog die gehoor omring en gewoon na regs hoef te tree. Die beweging, “The Shuffle”, word vir die verteller 'n manier om ten spyte van die familiekwaal in 'n reguit lyn te stap, sy dit skuins en nie vorentoe nie – “like somebody trying to go to the bathroom in a very full church” (*Zip*:116). Dit ontlok verskeie reaksies by die verteller se publiek: “People would stare and say things like, It’s unnatural! A man should not move sideways! Others would say, He loves his music, look how he dances! And then they would shuffle too.” (ibid.) Dit is ook nie 'n klinkklare oplossing vir die verteller nie. Hy is oortuig daar moet 'n rede agter die familiekwaal wees en raadpleeg sy ouma om agter die kap van die byl te kom.

Die ouma vertel dat hul reeds beter daaraan toe is as hul voorouers.

A defect stays in the genes for many generations, you have to marry really well and breed with purpose, said Grandmother, We tried to make the best of it, many of your forefathers had to be entertainers, turn their faults into features, let people pay to see it. (*Zip*:117)

Die konneksie tussen die verteller en Nataniël, behalwe vir die heupkwaal, word bevestig wanneer die ouma vertel van haar agtergrootouma wat soos alle vrouens in hul familie Maria geheet het en dus aansluit by die bundel *Maria Maria* (1999) en die opdrag aan Nataniël se ouma Maria Burger. Die Maria van “Rainbow at Midnight” word deur 'n koala in die gesig gebyt. Voortaan mag sy volgens haar man, Herman, nie in die openbaar verskyn nie – terwyl hy egter 'n buite-egtelike verhouding met ene Venice Bumble mag voortsit. Die rondreisende karnaval dien egter as katalisator. Maria se man stem in om haar daarheen te neem, aangesien sy immers “with a face like that” vir 'n lid van die karnavalgeselskap aangesien sou word en hom nie in die verleentheid sou stel nie (*Zip*:119).

By die karnaval, waar die publiek by die honderde vergader “because they adored anything abnormal”, word Maria, Herman en Venice om middernag in ’n tipe bonatuurlike stuipe getransformeer om te lyk soos hul weerkaatsings in die spieëls van die “Distorting mirrors”-aantrekking (ibid.). Maria het voortaan net die een helfte van haar lyf en Herman ’n besonder lang arm waarvan die hand op die vloer sleep. Noudat hy hom nie meer in die openbaar durf wys nie en sy verhouding met Venice moet verbreek, word daar kinders uit sy en Maria se huwelik gebore: “three daughters with six legs in different lengths” (Zip:121).

Volgens die ouma was die Viktoriane se ambivalente houding jeens “strange people and strange bodies” hul behoud (Zip:122). Die Viktoriane sou nooit sê dat hul dié narrige figure liefgehad het nie en “would hide everything with those enormous dresses” (ibid.). Dieselfde mense wat vloerlengte tafeldoek gebruik het omdat mans moontlik die tafelpote seksueel prikkelend sou vind, het ook die sirkus en séances besoek. Die drie susters het gevolglik met goeie mans getrou en elke generasie sedertdien se bene en heupe is beter as vorige geslagte s’n. Die ouma maan gevolglik die verteller om dankbaar te wees. Sy sing ook vir hom ’n lied “the old people used to sing when they were not sure if they were really happy” (Zip:123), vermoedelik die lied wat Nataniël in die *Rainbow at Midnights*-show sing en waarvan die lirieke ingesluit word in *Zip!* (een van slegs twee liedtekste in die bundel). Dit korrespondeer met aspekte van Nataniël se openbare persona en reeds bespreekte stories:

I’m sitting in my house with my piano
Playing my favourite broken tune
I only have four fingers and some keys have also gone
But I keep playing, I am over the moon

I’m standing in my house with spicy wine
Toasting to all that’s good and well
And I am hoping all my guests will come and celebrate with me
I’m drunk but I am sure no-one can tell

Inside my house no-one knows I’m wearing
The same old suit I’ve worn for all these years
I know I have some defects but their words can be like spears
The things they say, they’re driving me to tears

Inside my house just nothing can go wrong, no
It’s heaven and it’s earth wrapped in one
I don’t have much but what I have is perfect
Why do people always think I’d come undone

(Zip:123-124)

Hierdie liedteks sluit aan by die worsteling in Nataniël se stories met die narfaset van sy skrywerspostuur en kunstenaarskap en openbare persona as sodanig. Die beroepsnar maak weliswaar, soos Nataniël se ouma dit in “The Shuffle” stel, van “faults [...] features” (Zip:117). Dit gaan egter gepaard met verstoting en afsondering – wat die spreker in die “Magic at midnight”-liedteks sigself probeer wysmaak nie saak maak nie.

5.5 Die nar se blik op die samelewing

Hoewel Nataniël en sy karakters dus te kampe het met (sy dit volgens hulself of ook volgens ander) ongewone voorkomste of vermoëns wat hul diskwalifiseer as volwaardige lede van hul samelewings, is daar sprake dat sodanige ‘beperkings’ ook hul behoud kan wees. Vir sover Nataniël hierdie groteske karakters (insluitend homself) belaglik maak, is hul narfigure, en is Nataniël na regte ’n beroepsnar wat aspekte van die nar naboots of aspekte van sy eie narrigheid ‘opvoer’ as vermaak vir ’n betalende publiek.

Dit het reeds geblyk dat Nataniël se karakters se voorkoms of gedrag verband hou met hul posisie in die marges van hul samelewings. Vanuit so ’n posisie kan ’n narkarakter juis ’n unieke perspektief bekom op die mensdom. Dit hou verband met wat genoem word “narreliteratuur”, volgens Van Gorp *et al.* (1991:271) ’n satiriese genre waarin moreel-didaktiese lering nagestreef word deurdat die nar menslike dwaasheid beliggaam en sodoende juis toon wat wysheid is. ’n Narfiguur kan egter ook in enige literatuur ’n moreel-krities, onthullende funksie hê, naas natuurlik ’n vermaaklike funksie (Van Gorp *et al.*, 1991:271).

Die nar se buitelandersperspektief, wat in verband gebring kan word met die titel van Nataniël se *Wallflower*-show, kom in die storie “Dans” (*Zip!*) met ’n ligte aanslag aan bod. In “Dans” dryf Nataniël die spot met sy begeerte en onvermoë om te dans.⁶⁷ Nataniël is volgens hom “gebore sonder die geringste teken van koördinasie” en is verstom wanneer hy die eerste keer by ’n troue die oënskynlik intuïtief dansende paartjies gadeslaan: “almal gaan aan die dans, twee-twee al in die rondte asof hulle almal saam iewers geoefen het. [...] dan trap hulle vorentoe, dan trap hulle agtertoe, hoe weet hulle wanneer gebeur wat?” (*Zip*:23) Nadat hy “’n leeftyd lank [suffer] met my ongehoorsame lyf en ledemate wat glad nie wil deelneem aan hierdie aardse aktiwiteite nie”, begeester die *Strictly Come Dancing*-televisieprogram Nataniël om hom in te skryf by ’n baldansskool in Centurion waar niemand hom sal herken nie – ook aangespoor deur die “instrukteurs in stywe pikswart broeke” wat hy sekerlik te wagte kan wees (*Zip*:24-25). Hy word egter “tot stilstand geruk deur die werklikheid” en moet hom met nederigheid by sy onvermoë berus (*Zip*:27).

Dikwels staan Nataniël egter verstom voor meer diepliggende kwessies. Wat Steinmar (2021a) in haar resensie van *Dik dun thick thin* beskryf as Nataniël se “gekantelde kyk” spruit veral uit sy verstomming voor die norme van die samelewing. “High heels”, die aanvangstorie van *Nicky & Lou*, demonstreer aan die hand van die vyftienjarige Nataniël se klasmaat, Helette Kniesel, so ’n perspektief. Helette, “obsessed with the meaning of words”, vra die onderwyser allerlei vrae wat die toedrag van sake bevraagteken (*Nicky*:7). Sy vra byvoorbeeld wat ’n ouer is:

⁶⁷ Soos hy in “Dans” dit beskryf, moet Nataniël vir sy gebrek aan natuurlike aanleg kompenseer deur lank en hard te repeteer vir die dansroetines/koreografie in sy shows (*Zip*:24).

A parent is a person who takes care of you and shows you how the world works, said the teacher.

What if that person does not know how it works? asked Helette.

That person gave birth to you and is a figure of authority, said the teacher.

Rabbits give birth, said Helette, Are they figures of authority? (ibid.)

In *Kyk na my* beskryf Nataniël soos volg hierdie bevraagtekenende ingesteldheid: “Vir ’n doodgewone familie wat net wou streef na geluk, wette gehoorsaam, glo wat hulle vertel word, inpas en saamkuier, was ek onbegryplik, beslis onverdiend. Ten spyte van my vrees, my honger en my gril, het ek onophoudelik gepraat, grense getoets, uitsprake gelewer, reëls bevraagteken, gewoontes gekritiseer.” (*Kyk*:160) Erasmus-Alt en Viljoen (2021:78) argumenteer in hierdie verband dat verset teen dominante sosiale strukture ’n prominente aspek van Nataniël se openbare persona is, sowel wat self- as heterovoorstelling betref.

Sodanige verset word in talle ander stories belig. As skoolkind kan Nataniël volgens die storie “Kadette” (*Nicky & Lou*) nie die weeklikse verpligte kadette verstaan nie. Die aanslag is bedrieglik lig as die kind wonder: “Hoe word ’n onderwyser een dag van die week skielik ’n sersant of ’n ding? Hoekom moet skoolkinders uniforms aantrek? En hoekom moet dit kakie wees? [...] Wat op aarde is kakie behalwe sand, grondboontjies, kots en papiersakke?” (*Nicky*:195) Soos Helette in “High heels” is daar in “Kadette” ’n klasmaat van Nataniël, Bennetjie Loots, wat die kadetteonderwyser uitdaag met vrae oor die sinvolheid van wat vir hom lyk na arbitrêre reëls. Die humoristiese aanslag in “Kadette” word egter ware kabaret. Die Nataniël-seunsverteller en Bennetjie se bevraagtekening van reëls word weerspieël in die onthulling van die eienaardige Mevrouw Fish as Meneer Fish in *drag*. Nataniël se ma verskaf die moraal: “Alles gaan oor bloed, sê my ma, Alles is in jou bloed. Dit wat jy erf is in jou bloed. En dit wat jy rêrig is, is ook in jou bloed. En om van die een te ontsnap of die ander te laat wakker word, moet jy die bloed roer. [...] Meneer Fish het wel. Hy betaal ’n duur prys, maar hy is wie hy moet wees.” (*Nicky*:199) Hierdie les resoneer uiteraard met Nataniël self, in die besonder sy individualiteit en die publiek se aanvanklike teenkanting teen hom.

In “Bekruip”, ook in *Nicky & Lou*, word weereens ’n eenvoudige gegewe, ongewenste pos, verteenwoordigend van die individu se magteloosheid teen die magte van die wêreld. As student kom Nataniël, met tipiese oordrywing, by sy posbus waar “vragte en vragte pos” by die gleufie uitpeul en sy bure se parkeerplek oorheers: briewe van die bank, die poskantoor, ’n klerewinkel; “briewe van die weermag wat sê ek moet gaan sterf op die grens, [...] iemand wat mure verf, een wat goggas vergiftig, nog van die bank, die munisipaliteit se vullisrooster, iemand se kat is weg, daar is ’n vergadering oor politiek, die kerk hou ’n kermis en ’n pamflet met erwe naby die see” (*Nicky*:161-162). Hy is vreesbevange: “Hoe weet hulle ek is daar? Waar kry hulle my naam? Wat wil hulle van my hê? Kry almal op aarde so baie pos?” (*Nicky*:162)

Ook hier is die aanslag bedrieglik lig. Na aanleiding van 'n verhaal oor 'n man wat deur sy eie hond doodgebyt is omdat hy hom te veel gevoer het, leer Nataniël se buurvrou hom: “Ons word bekruipt deur dit wat ons grootmaak en voer.” (*Nicky*:163) Dit geld parlamentslede, kinders, godsdiens, kommersialisme en bekendheidskultuur. Die enigste oplossing volgens die vrou is koorsang, maar Nataniël se aversie daarvoor maak dit vir hom onmoontlik. Gevolglik kry hy “twintig jaar later [...] meer pos as ooit, daar is meer bog op televisie as ooit en ek word bekruipt, daaglik” (*Nicky*:1654-165). Nataniël “het geen idee wat om daaraan te doen nie, maar ek het nou amper genoeg gehad”, sluit die storie af (*Nicky*:165).

5.6 Samevatting van hoofstuk

Ek het in hierdie hoofstuk geargumenteer dat Nataniël in sy selfvoorstelling, veral sy verhoogstories, hom as 'n nar uitbeeld. As 'n karakter in heelwat van die stories beeld hy hom uit as 'n groteske figuur wat weens sy voorkoms en seksualiteit op die marges van die samelewing gehou word. Sodoende kom die publiek se houding jeens hom as openbare persona telkens in Nataniël se stories aan bod en reageer hy as 't ware op die heterovoorstelling van hom. 'n Opvallende aantal van die ander karakters in Nataniël se stories word ook as groteske figure uitgebeeld. Die bespreking van dié karakters en van Nataniël self geskied altyd met 'n pertinent humoristiese aanslag en bevestig Nataniël se hoedanigheid en skrywerlike postuur as 'n beroepsnar.

'n Klinkklare onderskeid tussen self- en heterovoorstelling word hierdeur gekompliseer, aangesien Nataniël na regte van heterovoorstelling selfvoorstelling maak. Nataniël se uitbeelding van die publiek se walgende reaksies op sy voorkoms of relegering tot die marges strook egter nie noodwendig (meer) met die werklikheid nie. Die gekose selfvoorstelling in die stories as 'n narrige figuur sou dus ook strategies beeldvormend kon wees. In verskeie stories formuleer Nataniël iets van 'n narrepoëtika waarvolgens verplasing tot die marges van die samelewing waardevol is vir die samelewing (of vir die leser van die stories), hoewel pynlik vir die nar self.

Dit korrespondeer met Nataniël se aanvaardingstoespraak by die Huisgenoot-Tempo-toekenning as Afrikaanse Erfenislater, juis 'n toekenning wat toelating tot die sentrum weerspieël en bevestig. Nataniël sê in sy toespraak dat hy vir sy gewildheid moes veg en dat dit gesorg het “dat ek nooit deel van iets was nie, dat ek my loopbaan op die kantlyn begin het en dat dit die plek is waar ek nog steeds tuis is.” (Cronjé & Nataniël, 2014) Dit word treffend verwoord in die slot van die memoir *Kyk na my* waar Nataniël sy ambivalente posisie as openbare persona beskryf as sy “uiteindelike staanplek in die skrefie tussen onbetwisbare geliefdheid en hartstogtelike verwerping” (*Kyk*:267).

HOOFSTUK 6: NATANIËL AS LEERMEESTER

6.1 Inleiding

Toegerus met die insigte van die voorafgaande hoofstukke word Nataniël se verhaalkuns in hierdie hoofstuk bespreek aan die hand van 'n verdere faset van sy skrywerspostuur, naamlik 'n beeld van hom as 'n leermeester. Die aanvanklike identifisering van hierdie beeld as 'n prominente faset van Nataniël se skrywerlike postuur en 'n interpretatiewe sleutel tot sy verhaalkuns het reeds in twee opsigte geldig geblyk. Ten eerste was 'n belangrike gevolgtrekking van die oorsig in Hoofstuk 3 van Nataniël se beeldvorming as openbare persona dat daar as 't ware drie Nataniëls geïdentifiseer kan word te midde van sy werksaamheid in uiteenlopende hoedanighede, naamlik die grapjas, die esteet en die organiese intellektueel. Hierdie hoofstuk brei uit op laasgenoemde bevinding: dat Nataniël hom voorstel – en ook so ervaar word deur sy gehoor – as iemand wat sy publiek wil onderrig en tot hul welsyn wil bydra. Ek verwys hierna as 'n etiese dryfveer. Gegewe dat 'n beduidende mate van ooreenstemming tussen sy verskillende hoedanighede geblyk het, is dit 'n geldige hipotese dat dié dryfveer ook Nataniël se verhaalkuns onderlê. In hierdie verband sal ek verwys na die poëtika van Nataniël se Kaalkop-rubriek wat in Hoofstuk 3 bespreek is, wat 'n bepaalde verhouding tussen die etiese en die estetiese veronderstel en Nataniël se essays 'n rol hierin toeken. Nataniël se Kaalkop-essays en verhoogstories is soortgelyk in verskeie opsigte, en 'n mens kan gevolglik wonder of dié poëtika ook die verhoogstories en verhaalkuns as sodanig geld.

Tweedens het die bespreking van die leermeesterbeeld van die skrywerlike Nataniël in die vorige twee hoofstukke belowend geblyk. In Hoofstuk 4 is 'n bespreking gebied van die kabaret as 'n kunsvorm wat hoofsaaklik van verwante hibriede teatervorme soos die burlesk, music hall, verskeidenheidskonsert en skerpskertskomedie onderskei kan word met verwysing na die verhouding wat tussen die kabarettis en sy gehoor daargestel word. Hierdie verhouding behels 'n eties-didaktiese komponent vir sover die kabaret nie daarmee tevrede is om slegs te vermaak nie, maar ook wil stig – al volg stigting pas op óntstigting. Die Afrikaanse kabaretradisie van die 1970's en 1980's – die tradisie waarin Nataniël as ensemble- en aanvanklik ook as solokabarettis staan – het inderdaad van die kabaret art engagé probeer maak. Nataniël het hom vroeg in sy sololooptaan in postuur gestel as 'n waaragtige kabarettis wat daarop uit is om sy gehoor te konfronteer met sake wat hul liefs onbesproke sou wou hou, wetende dat dié gehoor hierdie verwagting deel.

In Hoofstuk 4 is dit egter as 'n ope vraag gemeld of dié eties-didaktiese dimensie van Nataniël se vroeëre shows behoue bly in sy latere shows. Die eiesinnige politieke betrokkenheid wat Nataniël se vroeëre kabaret en verhaalkuns gekenmerk het, word oënskynlik minstens by die verhoogstories gepubliseer in *Maria Maria* en *Tuesday* vervang deur 'n minder betrokke, ontvluggend estetiserende inslag, soos Crous (1999?; 2001) in sy resensies van dié bundels toon. In die bespreking van Nataniël as 'n narrige skrywer is daar

reeds indirek 'n antwoord op hierdie vraag verskaf. Ten spyte van, of juis *danksy* die nar se klem op die vermaaklik onsinne, is hy nog altyd 'n figuur wat die samelewing waarvan hy deel is – of die publiek wat hy dien – bepaalde dinge kan wysmaak. Nataniël se selfvoorstelling in sy verhaalkuns as 'n narfiguur getuig van die tweeledige funksie van die nar waarop Van Gorp *et al.* (1991:265) wys: sowel vermaaklik as moreel-krities en onthullend. In hierdie hoofstuk word hierdie funksies van Nataniël se skrywerskap en sy verhaalkuns verder verken.

Die bespreking in hierdie hoofstuk verloop soos volg. Ter aanvang sal drie stories van Nataniël bespreek word waarin hy beelde van homself as 'n weldoener en as 'n leermeester daarstel, maar in dieselfde asem problematiseer. Dit sal blyk dat Nataniël 'n spanning tussen hierdie beelde en ander aspekte van sy beeldvorming as openbare persona ondersoek. Die bespreking van hierdie stories bring 'n mens by die voorkoms van drie didaktiese genre-konvensies in verskeie van Nataniël se meer resente verhale waardeur dié tekste 'n eties-morele dimensie verkry. 'n Opvallende konvensie in Nataniël se meer resente verhaalkuns is die voorkoms van 'lesse' – die verwoording van aforistiese didaktiese stellings wat oënskynlik ten doel het dat die leser die strekking daarvan ter harte moet neem en in hul lewens moet toepas. Hierdie lesse word in verskeie narratologiese konfigurasies aangetref en is nie alleen as losstaande stylfigure te beskou nie, maar ook as onderdele van strekkingsverhaalagtige strukture wat in wisselende mate resente verhale van Nataniël soos gelykenisse laat lees. Verder sal daar kortliks gewys word op die essayistiese aard van sommige van Nataniël se meer resente verhoogstories.

Die teenwoordigheid van hierdie drie genre-verwante konvensies by verhale van Nataniël sal blyk verweef te wees. Derhalwe wys ek in afdeling 6.3 kortliks op die werking van hierdie afsonderlike konvensies en fokus dan in afdeling 6.4 op die verhouding tussen hierdie konvensies en Nataniël se skrywerspostuur. Hierdie verhouding word egter verder ondersoek in Hoofstuk 7, waar dit sal blyk dat die dinamiek van Nataniël se skrywerlike leermeesterskap veral dié van 'n volkskrywer is.

6.2 Nataniël se etos as weldoener en leermeester

Daar is dusver in hierdie verhandeling gewys op verskeie verhoogstories waarin Nataniël in gesprek tree met bepaalde beelde van hom, sowel beelde wat hy van homself het as beelde wat sy publiek van hom huldig. Een so 'n beeld wat Nataniël se publiek van hom het, is dié van weldoener. In Hoofstuk 3 is melding gemaak van sy klaarblyklik opregte en weldeurdragte liefdadigheid, nie alleen in samewerking met organisasies soos Kindersorg SA nie, maar ook onder die vaandel van sy Nataniël Progress Project. Dit het geblyk dat Nataniël hom daadwerklik bemoei met veral kinderswelsyn en die swelsyn van sy plaaslike Pretoriase en Gautengse gemeenskap. Hierdie bemoeienis strek by geleentheid ook tot Nataniël se hoedanigheid as kunstenaar. Die gehoor van sy 2022-Kerskonserte in Pretoria en Hartenbos is byvoorbeeld ten sterkste aangemoedig om blikkieskos as bykomende 'toegang' tot die vertonings te bring, ten behoeve van liefdadigheid en sokkombuise.

Hierdie aspek van Nataniël se werksaamheid as openbare persona kom egter telkens relativerend in sy verhale ter sprake. In die storie “Kersfees” (*Rubber*) vertel Nataniël soos volg van sy impuls om ten tyde van sy eerste Kersfees weg van sy ouerhuis af hom met sy medemens te bemoei:

Maar nou’t ek darem ook geleer van gee en jy sal ontvang, dis Oukersdag en pleks van hier sit en depressed raak, kan ek ten minste iets doen om my naaste te vertroos soos die Royal Family maak op die TV. Ek sit af hospitaal toe.

Klim van die bus af, loop deur die tuin ingang toe en net toe ek die eerste trappie wil klim, besef ek vir die heel eerste keer in my lewe ek is nie Prinses Diana nie. Wat de hel kom soek ek nou eintlik in hierdie hospitaal?

Wie op aarde soek ’n bemoedigende handdruk by ’n pienk ding met ’n swart kaftan? (En daai tyd het ek nog ’n Afro ook.) Ek meen, tot vandag toe stap ek nie by ’n vreemde man se kamer in as ek nie sy pyndrumpel ken nie.

In die kraamsaal lê daar dalk hierdie hoogswanger vrou, for all I know het haar water al in November gebreek, maar sy knyp dat sy bars, want die hele familie hoop vir ’n Kersfeesbaba, nou stap ek in, daai vrou pop mos dat hulle die bybie gangaf moet loop soek.

Ek kan ook nie die plek vol mince met ’n lekkergoedtrollie nie, mense sal dink dis ’n sirkusbeer op ’n trapkar. So wat nou? (*Rubber*:33)

Van meet af aan impliseer die verwysing na “gee en jy sal ontvang” dat Nataniël se voorgenome liefdadigheid bymotiewe het. Ook is dit duidelik dat hy andersins waarskynlik tuis sou “sit en depressed raak” en dat die hospitaalbesoek nie soseer inbreuk sal maak op waardevolle tyd nie. In ieder geval word Nataniël nog voor hy die hospitaal kan binnegaan, oorval deur selftwyfel oor sy voorkoms. Nataniël se beskrywing van homself as “’n pienk ding met ’n swart kaftan” herinner aan die neerhalende selfkarakterisering wat in Hoofstuk 5 bespreek is.

Die spanning tussen enersyds ’n impuls tot weldoenery maar andersyds bymotiewe en selftwyfel oor sy vermoë daartoe word in “Kersfees” volgehou. Die humor in dié storie setel in verskeie misverstande waardeur lede van die publiek onder die indruk kom dat die Nataniël-karakter eufemistiese opmerkings maak. Hul reageer dan ook telkens met oordrewe afkeur of ontsteltenis oor dié karakter se geïmpliseerde homoseksualiteit. Wanneer ’n verpleegster gangaf in die hospitaal roep, “Hier’s nog een”, word Nataniël oënskynlik teen sy sin vir sy ‘afwyking’ behandel. Uiteindelik is dit juis die behandeling wat sorg dat Nataniël tot op die dak van die hospitaal ontsnap, waar hy ’n eensame pasiënt ontmoet wat hy geselskap hou en die volgende oggend veilig van die dak af bring. Wat te midde van die soms verwarrende fantasie uit die verf kom, is dat nóg bymotiewe, nóg selfvertwyfel, nóg sy seksualiteit (synde ’n aspek van die Nataniël-karakter se identiteit wat die samelewing as afwykend beskou) die karakter-Nataniël verhoed om werklik van nut te wees vir sy medemens. Die slot van die storie gee te kenne dat Nataniël hom voorneem om, ondanks die publiek se agterdog, voort te gaan om deur middel van woorde sy medemens tot troos te wees.

Hierdie gegewe word ook in die storie “Microwave” (*Nicky & Lou*; opgevoer in *Knowing Your Microwave and Other Magical Moments*, 2010) op die voorgrond geplaas. Wanneer ’n “very attractive person” volgens die aanvang van “Microwave” Nataniël se buurt betrek, besluit Nataniël om hom voortaan daadwerklik met sy gemeenskap te bemoei. Van meet af aan word dus, soos in “Kersfees”, sowel die impuls tot weldoenery as die betrokke bymotiewe verklaar. ’n Geleentheid doen sig gou voor wanneer Nataniël twee mans by ’n OTM sien baklei. Nataniël gee die dief ’n hou met sy handsak, maar dit het nie veel effek nie en die dief slaan op die vlug. Dit blyk die slagoffer, wat vanweë sy verwildering “really attractive” lyk “in a rustic way”, wou sy met moeite gespaarde geld trek om vir sy vrou haar groot begeerte as Kersgeskenk te gee, naamlik ’n mikrogolfoond. Nataniël besluit om die man te help, maar die rol van eie gewin word weereens grappenderwys beklemtoon:

We’ll keep it a surprise, I said, Take off your clothes and hose yourself down over there, I’ll keep watch. Then I’ll go inside and get the money, the manager knows me.

Thank you, said the man.

No, I said, Thank you for making me a better person.

Finally I walked into the little shop, bought milk and got the money. Outside the man was waiting for me. He was dripping with water.

Sorry, he said, I don’t have a towel.

Usually you don’t need one to withdraw money, I said. I handed him the cash. At that moment I could think of nothing better than starting a festive season by handing a wet man money for a microwave. (*Nicky*:57)

Nadat Nataniël die man gehelp het om sy geld terug te kry, gee die man sy adres en moedig Nataniël aan om te kom kyk dat hy nie oor die mikrogolfoond lieg nie. Wanneer Nataniël ’n paar weke later by die man aangaan, blyk dit die apparaat was glad nie die aanwinst wat die man gedink het dit sou wees nie. In stede van hul kombuis versier en tyd skep vir ander dinge, lyk en smaak alle voedsel sleg en word daar net vooraf bereide disse gekoop wat die man nie eintlik kan bekostig nie (*ibid.*). Die man en sy vrou sit nie meer aan tafel nie en eet nie uit borde nie (*ibid.*). Die skadelike gevolge van die mikrogolfoond vra om in bundelverband gelees te word in die lig van Nataniël se waarskuwings teen die onskuldige, alledaagse gevare van die moderne lewe, byvoorbeeld in die verhoogstories “Too big” en “Bekruip” wat ook in hierdie hoofstuk aan bod kom. Dit is ook ’n tema van talle aflewerings van die Kaalkop-rubriek en van Nataniël se etiketpraatjies en kookboeke (sien Nataniël, 2002:115); en Nataniël gee graag in sy televisieprogramme te kenne dat hy nie ’n mikrogolfoond besit nie. Dit verbaas daarom nie as Nataniël in “Microwave” die ontnugterde man antwoord met die volgende les nie: “Appliances have destroyed many lives, I said, But it’s not their fault, it’s that of the people who use them. It’s the same with cellphones and TV sets; when things that should make life better start controlling it, the fault lies with those who use them.” (*Nicky*:58)

Die man se antwoord hierop en die slot van die storie aktiveer enersyds 'n beeld van Nataniël as 'n wyse persoon, terwyl dit andersyds so 'n beeld weer relativeer. Nataniël se aangehaalde les sê naamlik nie alleen iets van die gevare van alledaagse apperate nie, maar ook iets van Nataniël as iemand wat oor wysheid beskik en genoop voel om dit te deel. Die slot van “Microwave” lees soos volg:

You are very wise, said the man.

It doesn't matter, I said, Go inside and put the microwave back in its box. Save your family.

The man turned around and opened the front door.

And the moral of the story is this: Whenever you witness a crime, don't ask questions, don't give money. Just help them or hit them. It is always the greatest gift. (ibid.)

Die uitdruklike aankondiging van die “moral of the story” is onverwags, gegewe dat Nataniël vroeër in die storie reeds die werklike les aan die man verwoord het, naamlik dat moderne toestelle sowel ten goede as ten slegte gebruik kan word. Die klem op hierdie laaste, antiklimaktiese les relativeer sodoende die didaktiese aard van die storie en van Nataniël se karakterisering-voorstelling van homself as 'n wyse persoon. Nietemin word die trefkrag van die werklike “when things that should make life better”-les versterk en word Nataniël uiteindelik wel as iets van 'n wysgeer uitbeeld. Die selfrelativering in “Microwave” van Nataniël se liefdadigheid en wysheid is uiteraard ironies gegewe dat hy immers kies om hoegenaamd sy werksaamheid as 'n weldoener en 'n beeld van hom as 'n wyse persoon deel van “Microwave” te maak. Nataniël se antwoord aan die man in die storie dat sy wysheid nie saak maak nie, is dus ook ironies. Uiteindelik kom Nataniël tog in hierdie storie voor as iemand wat deur middel van sy *wysheid* sy medemens van waarde kan wees, al het sy fisiëke bystand van die man tydens die diefstal niks verrig nie en juis die dief laat ontsnap.

Die wyse waarop “Microwave” 'n beeld van Nataniël as 'n navolgenswaardige persoon aktiveer en relativeer – in dieselfde asem – herinner aan nog 'n storie in *Nicky & Lou*. “Tafels” is een van Nataniël se mees uitdruklik beeldvormende tekste. Nataniël vertel in hierdie storie van sy teësinnige aanvaarding van 'n uitnodiging om die voorbereiding en versiering van tafels by 'n damestee te beoordeel. Dit is in hierdie opsig verwant aan die stories “Sammy Marks” (*Kaalkop 2*), “Die olyf” (*Dik dun thick thin*) en “Inspiration” (*Help, help*) waar Nataniël ook vertel van sy wedervaringe in sy hoedanigheid as teësinnige ‘spreker’.

Nataniël is huiwerig oor die uitnodiging om as beoordelaar op te tree, vertel hy in “Tafels”. “Hoekom beoordeel mens 'n tafel?” vra hy die organiseerder, mevrou Kriege (*Nicky:97*). Mevrou Kriege se antwoord dat die vrouens “moet leer van verbeelding en standarde” – “opgehef” moet word (ibid.) – stel Nataniël nie juis gerus nie. “[W]at van inspireer, bemoedig of bederf?” dink hy eerder (ibid.). Die gemiddelde Nataniël-leser sou hierdie aanvang tegemoet kom met wat hul reeds weet van Nataniël as openbare persona. Nataniël se antwoord aan die vrou in “Tafels” korrespondeer inderdaad met die klem op inspirasie in byvoorbeeld die Kaalkop-rubriek en sy ander praatjies. Sy afwys van die vrou se verwysing na beoordeling

en die handhawing van standarde is egter ironies, aangesien dit juis 'n aspek van Nataniël se hoedanigheid as etiketkenner is en weerspieël word in sy (altyd humoristiese) snobisme jeens enigiets minder as die hoë standarde wat hy in al sy hoedanighede beklemtoon.

Mens lees Nataniël se skeptisisme oor mevrou Kriege se uitnodiging teweens as doelbewuste ironie, want Nataniël se oorvertel van sy telefoongesprek met haar volg daarop dat hy met die aanvang van die storie baie duidelik maak wat sy houding jeens die aangeleentheid is:

In enige mens se lewe of loopbaan word daar riglyne, bakens en reëls in plek gestel waarvolgens daar dan gehandel of besluite geneem word. [...] Maar steeds is daar dinge soos groepsdruk, skoolkennisse, koppige agente, intimidasie en misverstande en so bevind ek myself ten minste een keer per jaar in die middel van 'n nagmerrie.

Op 'n dag lui die foon. Dis 'n vrou met 'n helder stem en 'n ferm groet. Ek herken onmiddellik die kategorie. Ons noem haar soort die groot gees in 'n klein dorp. Hierdie tipe vrou is gewoonlik in beheer van die meeste organisasies in haar omgewing, haar kinders het reeds die huis verlaat, haar rolmodel is Jackie Kennedy [...] Haar van begin gewoonlik met 'n K, soos Kessler, Keuler of Kent.

Dié dag is die vrou se van Kriege [...] (*Nicky*:98)

Die kategorisering van mevrou Kriege as verteenwoordigend van 'n bepaalde “soort” mens is 'n vorm van die beoordeling wat Nataniël juis kastig afkeur en is 'n terugkerende humoristiese motief in talle van sy stories; so ook Nataniël se beskrywing van sy teësinne betrokkeheid by allerlei geleenthede.⁶⁸ Ook korrespondeer sy agterdog jeens veroordeling allermens met sy beskrywing van die tafels wanneer hy opdaag vir die geleentheid. Dié beskrywing geskied vanuit sy kenmerkende gekultiveerd-snobistiese blik. Hy beskryf byvoorbeeld “die buik van Satan”: 'n oranje tafel met “wortelsap, wortelslaai, wortelsop, worteltjips en wortelkoek” (*Nicky*:99); 'n oordadig turkoois tafel; en 'n vrolike tafel wat egter hoegenaamd sonder versiering is (*Nicky*:100).

Uiteindelik kom Nataniël by die laaste tafel, “die mooiste iets wat ek in jare gesien het” (*Nicky*:101). Hy is egter verbaas om te verneem dit is mevrou Kriege se tafel – en dat sy vyftien jaar al die kompetisie wen. Hy vra haar wat dan die doel van die geleentheid is en sy antwoord dit is vir “erkenning”, aangesien “[g]ehalte tog beloon [moet] word, hoe anders sal ons vooruitbeweeg?” (*Nicky*:102). Weereens resoneer

⁶⁸ Sien as 'n voorbeeld hiervan die storie “Nog 'n verskriklike nag” (*Help, help*), wat aanvang met 'n essayistiese besinning oor misverstande en sommige mense as voorbeelde hiervan klassifiseer: “As gevolg van evolusie en die mensdom se toenemende tekortkominge, het misverstande begin gestalte kry en in misleidende vorme begin verskyn [...] Misverstande leef gewoonlik voor in die alfabet en gebruik name soos Anika, Boet of Clarissa. [...] Op 'n dag word ek gekontak deur 'n Clarissa wat my wil bespreek vir 'n konsert in Heidelberg [...]” (*Help*:16-17) Die volgende storie in *Help, help*, “Boland”, vang met dieselfde gegewe aan: “In die jare toe ek nog gedink het mishandeling deur joernaliste, organiseerders en gehore is normaal, het ek vir baie vertonings ja gesê. So bel 'n opgewonde vrou – een van daai met 'n klokke in die keel – en vra of ek sal kom sing by die hoërskool in Germiston. Sy sê ek moenie skrik vir die hoofstraat nie, hulle sal my inwag met suikerwater.” (*Help*:25) Dat die vrou waarvan vertel word Nataniël goed genoeg ken om te weet hy sal met suikerwater ingewag moet word, bevestig weereens dat Nataniël se publiek hom ken, en/of dat dit Nataniël se *indruk* is en dat hy hierdie gegewe (vermeende heterovoorstelling) deel van sy selfvoorstelling in sy verhaalkuns maak.

mevrouw Kriege se woorde na regte met Nataniël se klem in al sy hoedanighede op gehalte en op die belang van die estetiese, waaronder ook keurige tafelversiering. Wanneer Nataniël ná hierdie antwoord mikrofoon toe stap, gee hy egter in stede van 'n wennersbeslissing waarin hy die waarde van die estetiese bevestig, 'n toespraak met 'n strekking: “Dames, koek en tee is een van die grootste vreugdes op aarde [...] Maar elke dag word ons beoordeel en veroordeel, elke dag is ons onseker en teleurgesteld. [...] Hoekom sal iemand nog wil tafeldekkend vir punte? Dek dit vir liefde, samesyn en plesier!” (*Nicky*:102) Mevrouw Kriege staan op van haar stoel om beswaar te maak, maar Nataniël beveel haar om te “Sit!” en gaan voort: “Elke tafel hier is 'n noodkreet. As jy iets wil sê, skryf 'n brief of maak 'n oproep. As jy 'n tema het, skryf 'n boek of maak 'n rolprent. As jy iets wil wen, hardloop resies of spring paal. As jy wil koek eet, lig jou vurk.” (*ibid.*)

Hierdie toespraak bring in die wêreld van “Tafels” 'n gedeeltelike verandering te weeg in Nataniël se openbare persona. Hy word sedertdien nie weer gebel oor tafels nie. Wanneer daar wel een keer gebel word oor 'n hoededag, sê hy – as slot van die storie – “Ag nee wat.” (*ibid.*) “Tafels” vra ook om as 'n gesprek met die werklike openbare persepsie van Nataniël gelees te word. Hoewel dit myns insiens 'n geslaagde verhaal op papier is, is dit nuttig om in gedagte te hou wat die effek sou gewees het met die opvoer van “Tafels” as deel van Nataniël se *Aula Concert* (2008). Nes tydens die toespraak in die storie sou Nataniël in sy show fisies voor 'n mikrofoon 'n gehoor met 'n bepaalde beeld van hom toegesprek het wat dan op grond van sy woorde hierdie beeld effens kon hersien. Die manier waarop 'n bepaalde verwagting (dit wil sê, 'n bepaalde beeld) van Nataniël 'n situasie skep wat hy met sy woorde treffend omkeer, herinner aan die manier waarop Christus verwagtinge van hom op hul kop gedraai het. Die aard van Nataniël se kenmerkende klem op die estetiese word met die toespraak in “Tafels” gepresiseer. Daar word aan die hand gedoen dat die estetiese soms ondergeskik kan wees aan die etiese.

Hierdie bespreking van “Kersfees”, “Microwave” en “Tafels” dien om aan te dui dat Nataniël hom in enkele van sy meer resente verhoogstories voorstel as iemand met 'n bepaalde etos, naamlik dié van iemand wat hom (wil) bemoei met die welsyn van sy medemens. Sodanige voorstelling is egter kompleks, aangesien Nataniël eerstens die selfsugtige bymotiewe van sy medemenslikheid verklaar. Die opregte of waargenome deugdelikheid wat Aristoteles as 'n komponent van 'n spreker se etos identifiseer, word dus doelbewus ondermyn in Nataniël se voorstelling van homself in hierdie stories. Tweedens ondersoek Nataniël hoe sy medemenslikheid skepties bejeën word of misinterpreteer word deur die samelewing. Daar is met ander woorde 'n diskrepansie tussen die etos wat Nataniël wil projekteer en hoe dié etos ontvang word deur sy publiek/gehoor.

Hierdie stories vra om saam met die eerste gebundelde aflewering van Nataniël se Kaalkop-rubriek, “'n Hartseer wêreld”, gelees te word. In Hoofstuk 3 het ek bespreek hoe Nataniël in die aflewering “'n Hartseer wêreld” 'n poëtika vir sy rubriek verwoord. Nataniël vertel ter aanvang van wat 'n estetiserende lewensfilosofie genoem kan word. Ter wille van selfbehoud in 'n uitdagende werklikheid voel Nataniël hom vroeg in sy lewe en loopbaan genoodsaak om hom terug te trek tot sy verbeelding, verteenwoordig deur die “wit

planeet”. Die koms van sy peetkind noodsaak Nataniël egter om sy ontvluggende estetisering af te wissel met ’n bemoeienis met die werklikheid, en wel wat ten doel het om dié werklikheid ten goede te verander. Dit word gou duidelik dat die gebruik van sy verbeelding nie hierdeur vervang word nie, maar daartoe kan bydra. Dat ’n waardering vir die estetiese volgens Nataniël ’n étiese kwessie is, word ook duidelik gemaak deurdat die aflewerings wat op “’n Hartseer wêreld” volg, in dieselfde asem ’n waardering vir winter, gemmer, gooilappe, onthaal, vergifnis, stilte en vanielje aanmoedig.

Die poëtika wat in “’n Hartseer wêreld” verwoord word, veronderstel dat Nataniël, deur hom oor allerlei sake in sy Kaalkop-essays uit te laat, tot sy leser en uiteindelik die wêreld se welsyn kan bydra. ’n Vraag wat die volgende bespreking rig, is of hierdie poëtika ook Nataniël se verhaalkuns geld. Uiteraard kan genre-verskille betekenisvol wees by die oordrag van ’n poëtika tussen genres soos die essay en die kortverhaal. Die essay is by uitstek ’n kortprosagenre wat sig leen tot ’n didaktiese inslag, met die veronderstelling dat ’n leser die essayis se woorde ter harte behoort te neem. Hierteenoor sou fiksionele kortprosatekste soos die kortverhaal volgens sommige literêr-teoretiese beskouings so ’n didaktiese inslag moet vermy.

Eerstens moet by Nataniël se verhoogstories in gedagte gehou word dat hierdie tekste genreklassifisering uitdaag en dat die kabarettiese herkoms en kader daarvan voorsiening vir ’n didaktiese inslag maak. Tweedens kan nog ’n Kaalkop-essay van Nataniël as ’n poëtikale uiting gelees word. In die aflewering “Die groot geskenk” (*Kaalkop*) skryf Nataniël oor die bydrae wat die narratief tot die menslike welsyn kan lewer. Sy ouma en oupa se verhale word in dieselfde asem genoem as “’n oorweldigende roman” in sy betoog vir die mensdom om te lees. Dit is duidelik ’n kwessie wat volgens Nataniël van besondere belang is en die wêreld ten goede kan verander:

Ek glo dat die beleving van ’n verhaal die grootste geskenk is, soos water drink en asemhaal. En nie uit ’n tydskrif, ’n skottel of ’n skerm nie, wel uit ’n boek. [...] Beslis nie in my leeftyd nie, maar sou die aarde wel eendag begin lees, sou daar nog tyd wees vir skoorsoek, vir jaloesie, vir vooroordeel? As ons ander se idees, se geloof, se drome of vrese kon verstaan of bloot erken, sou daar nog plek wees vir die verregaande oorloë waarmee ons die tyd verdryf? (*K*:37)

Nataniël sluit sy betoog af met ’n oproep: “Doen jouself die guns.” (*ibid.*) Die moontlikheid dat narratief tot die mens se welsyn kan bydra, is dus ’n belangrike aspek van Nataniël se kaalkoppoëtika. Dit sal geldig blyk om hierdie poëtika ernstig te neem en te oorweeg dat dit ook die verhaalkuns kan geld. Die moontlikheid hiervan kan ’n perspektief bied op die vervaging van die kabarettiese betrokkenheid van Nataniël se vroeëre verhoogstories ten tyde van sy 1999- en 2001-bundels *Maria Maria* en *Tuesday*. In sy resensies van hierdie bundels roer Marius Crous (1999?; 2001) hierdie kwessie aan. Nataniël se skryfwerk (vermoedelik spesifiek in hierdie bundels, hoewel dit nie altyd duidelik is watter opmerkings op Nataniël se oeuvre as sodanig van toepassing is en watter beperk is tot die betrokke bundel wat geresenseer word nie) word volgens Crous (2001:11) “gekenmerk deur ’n fantasiewêreld waar alles draai om estetisering, skoonheid, kuns en die skoner dinge in die lewe”. Estetisering is volgens Crous se bespreking van *Tuesday*

die manier waarop Nataniël met sy verhaalkuns die lewe in 'n Nataniël-onvriendelike Suid-Afrika vir hom en sy gehore draagliker maak – dit wil sê, deur aan dié werklikheid te ontvlug.

Indien Crous se opmerkings as verteenwoordigend aanvaar word van die stories in *Maria Maria* en *Tuesday*, sou hierdie bundels 'n bepaalde ontwikkeling vanaf Nataniël se vroegste verhoogstories verteenwoordig. In die bespreking in Hoofstuk 4 het dit geblyk dat Nataniël se vroegste verhoogstories inderdaad kabaret is wat betref die bemoeienis met die eietydse politiek-maatskaplike werklikheid, ook al vind hierdie bemoeienis op eiesinnige wyse vergestaltung met die Nataniël-persona as prisma. *Maria Maria* en *Tuesday* verteenwoordig inderdaad 'n verskuiwing ná Nataniël se eerste vier bundels in hierdie opsig. Die estetiserende inslag waarop Crous (1999?; 2001) tereg wys, staan in die teken van die aanvanklike ingesteldheid waarvan die “Hartseer wêreld”-essay vertel. 'n Mens kan dan wonder of die verhaalkuns ná *Tuesday*, wat in dieselfde jaar gepubliseer is as die eerste Kaalkop-aflewering, 'n heropbloei van die ‘betrokkenheid’ van Nataniël se vroeëre verhaalkuns verteenwoordig en dus 'n soortgelyke verskuiwing ondergaan as wat die kaalkoppoëtika te kenne gee. Hierdie kwessies word in die volgende bespreking aangeroer.

6.3 Didaktiese konvensies in Nataniël se resente verhaalkuns

In Hoofstuk 1 is daar melding gemaak van 13 gepubliseerde narratiewe kortprosatetekste uit Nataniël se pen naas die groot korpus verhoogstories. Een hiervan, “Melina sing 'n noot”, is geskryf vir die bundel *Rondomtalie: stories deur Afrikaanse kunstenaars* (2010), saamgestel deur Marinda Engelbrecht. Na my wete is dit Nataniël se enigste gepubliseerde teks vir kinders. Dit bied derhalwe 'n waardevolle geleentheid vir vergelyking met Nataniël se verhoogstories.

Die “heldin” van “Melina sing 'n noot”, Melina Mol, woon in (of onder) die stad Baraknalla in die denkbeeldige koninkryk Fludwanga. Melina word meteen onderskei as 'n karakter, nie alleen deurdat sy 'n mol is nie: Melina is ook “anders as enige ander mol op aarde[, ...] 'n deftige dame, altyd uitgevat in tabberds uit die beste molboetieks.” (Nataniël, 2010:43) Hoewel sy bewus is dat sy as mol “in die donker moet woon, uit mense se pad moet bly en veral dat sy glad nie mooi is nie”, is Melina se droom om te sing: “hard en hoog, soos 'n beroemde sangeres in 'n opera” (ibid.:44). Terwyl Melina een nag op soek is na mooi voorwerpe “soos 'n borsspeld of 'n verlore oorring” as troos omdat haar droom on vervuld bly, beland sy in 'n teater (ibid.). Sy gryp onmiddellik die geleentheid aan om op die verhoog te kruip en 'n noot te sing. Dit is egter “'n verskriklike geluid[, want] selfs nie eens 'n geoefende mol kan mooi sing nie” (ibid.).

Wanneer die opsigter van die teater wakker skrik van die geluid en die kollig aanskakel, skrik Melina self en sing nog twee note, luider en hoër as die vorige een. Dit bring 'n grootse verskuiwing in die stad Baraknalla teweeg. Die inwoners van Fludwanga ly aan 'n eienaardige kwaal, naamlik dat hul agteruit loop. Daar is geen verklaring hiervoor nie – “dit was maar altyd net so” (ibid.:43). Uit vrees en/of met afgryse vir Melina se poging tot sang, draai die inwoners van Baraknalla egter meteens om en begin vorentoe

hardloop. Hoewel Melina se droom oënskynlik nie uiteindelik verwesenlik word nie – dit word nie in die verhaal duidelik gemaak nie – is sy voorts beroemd onder die inwoners van Baraknalla, “want almal weet sý het hulle daardie nag laat vorentoe beweeg” (ibid.:45). Na aanleiding hiervan word tot slot ’n les verskaf aan die leser van die verhaal: “En dít, liewe jong vriend, is vir ons almal ’n les: As dinge moeilik raak of agteruitgaan, as daar hartseer of swaarkry is ... sing, sing en sing! Dit maak alles beter.” (ibid.:45)

In Hoofstuk 3 is genoem dat daar ’n verband te lê is tussen Melina en Nataniël self. Op hierdie stadium wil ek egter fokus op die verteller se les aan die leser. Hierdie slotles verleen aan “Melina sing ’n noot” ’n uitdruklik didaktiese dimensie, in welke opsig dié verhaal tipies is van bepaalde beskouings waarvolgens “kinderliteratuur” onderskei word as tekste wat goed is vir kinders, wat tot kinders se ontwikkeling en welsyn bydra (Lesnik-Oberstein, 1999:16). Sulke lesse blyk egter nie beperk tot hierdie verhaal te wees in Nataniël se oeuvre nie, maar is ook ’n kenmerk van verskeie van Nataniël se meer resente verhoogstories. Dit het reeds in die voorafgaande bespreking van “Microwave” ter sprake gekom. Nataniël verklaar in die aanvang van daardie storie sy impuls – opreg, sy dit verstrengel met bymotiewe – om by sy gemeenskap betrokke te raak. Albei sy pogings om met sy dade die man van hulp te wees, misluk egter. Hoewel hy ook dít probeer relativeer, blyk dit uiteindelik dít is eerder Nataniël se *woorde* wat waardevol is vir die man, naamlik die les wat hy formuleer oor die relatiewe nut van moderne apparate soos mikrogolfoonde. Waar Nataniël in “Microwave” dus op ’n ander manier sy medemens van waarde is as wat hy self beoog, verteenwoordig “Tafels” ’n korresponderende wysiging deurdat Nataniël die publiek se verwagting van hom omkeer wanneer hy ’n slotles oor die estetika formuleer aan die gehoor in die storie, maar ook aan die leser van *Nicky & Lou*. Daar is uiteraard ’n narratologiese verskil tussen hierdie stories, aangesien die ‘lesse’ in “Melina sing ’n noot” dié van die onpersoonlike vertelinstansie is, terwyl dit in “Microwave” en “Tafels” die Nataniël-vertellerkarakter is wat ’n les aan die ander karakter oordra.

Sulke lesse is nie beperk tot hierdie twee stories of tot die *Nicky & Lou*-bundel nie. In haar resensie van *Nicky & Lou* verwys Rust (2012) na die “eintlike boodskap” van die onderskeie stories in hierdie bundel wat ná die hardop lag deurdring en stof tot nadenke word. Sy noem naas die reeds aangehaalde les in “Microwave” ook drie ander stories in dié bundel. Ook in haar resensie van *150 stories* verwys Rust (2014) na die etlike “lewenswaarhede”. Hoewel sy positief hieroor oordeel, word die “boodskap” van enkele stories nietemin volgens Rust “met ’n lepel ingegee”, byvoorbeeld dié van “Turquoise” (aanvanklik opgeneem in *When I was*, 2008) en die nuut opgenome “Hagga & Dagga”.

Dit blyk dieselfde fenomeen kom ook in ander verhoogstoriebundels van Nataniël na vore. Resente verwys naamlik met verskillende terme oënskynlik na dieselfde fenomeen as Rust. J.B. Roux (2014) maak in sy resensie van *150 stories* melding van ’n verskynsel wat waarskynlik verband hou met Rust se “lewenswaarhede” of “boodskappe”. Roux (2014) beskou die verskyning van *150 stories* (2014) as die ideale geleentheid om bestek te neem van Nataniël se verhoogstorie-oeuvre en te vra of “het Nataniël se stories regtig van oppervlakkige vermaak ontwikkel tot iets met ’n bietjie vleis om die been?” (Roux, 2014).

Sy gevolgtrekking is egter: “[N]ee, Nataniël se stories het nie van blote lagstories ontwikkel tot lagstories om diep oor na te dink nie, ten spyte van die geforseerde wysneushede waarmee van hierdie vertellings soms afgesluit word.” (ibid.) Sowel Roux (2014) as Rust (2014) meen dus dat (sommige van) die lesse in die stories in *150 stories* ’n geforseerde indruk maak.

Ook ander resensente wys op verskynsels in ander bundels van Nataniël wat verband sou kon hou met Rust se “lewenswaarhede” of “boodskappe” en Roux se “wysneushede”. Grobler (2017:9) wys op die “wysheid of twee” wat telkens by monde van Nataniël se ma of ouma opduik in die stories oor dorpie en vreemde bure of familieleden in *Zip!* (2016). Ook verwant hieraan sou kon wees die onderskeie verwysings van Van der Merwe (2021) na die volop “pitkos” en van Viljoen (2021) na die “lewenswysheid en insig” (Viljoen, 2021) wat die stories in *Dik dun thick thin* (2020) bevat. In Hay (2018) se resensie van ’n show van Nataniël by die Hoërskool Voortrekker in Bethlehem in 2018 skryf sy: “Elke storie was vol humor, maar elkeen het ook ’n boodskap gehad.” Minstens een van dié stories is gepubliseer, naamlik “Twee verskriklike nagte” in *Dik dun thick thin*. Nog meer resent skryf Van der Merwe (2023) soos volg oor Nataniël se mees resente bundel *Help, help* (2023): Die bundel “is lag met ’n traan en ’n les daarby (plus ’n piets van die sweep) soos Nataniël dit so uitmuntend aanhou doen”.

Aangesien slegs Rust (2012) en Hay (2018) in hul resensies voorbeelde verskaf van hierdie moontlik verwante verskynsels, kan nie met sekerheid gesê word dat al die genoemde resensente met hul onderskeie terme na dieselfde fenomeen in Nataniël se verhoogstories verwys nie. Hul verwysings bring ’n mens in ieder geval op die spoor van ’n opvallende kenmerk van talle van Nataniël se meer resente stories. Die lesse wat Rust (2012) in haar resensie van *Nicky & Lou* uitlig, kan dien as ’n wegspringplek vir die volgende bespreking daarvan.

- Uit die reeds besproke “Microwave” haal Rust aan: “Appliances have destroyed many lives, I said [die Nataniël-karakterverteller], But it’s not their fault; it’s that of the people who use them. It’s the same with cell-phones and TV sets; when things that should make life better start controlling it, the fault lies with those who use them.” (*Nicky*:58)
- Uit “Hout en vis”: “Terwyl berge sjokolade en meel saampak in en om boude en bobene, word daar vir ure rondgesit met rekenaars vol blogs en ledigheid. Terwyl varkvet en margarien in en om harte saampak en are blokkeer, word daar soos marmotjies geklou aan selfone en laf gebabbel. Vir jare word daar gestaar na twyfelagtige televisie terwyl breine verkalk, versteen en verkrummel.” (*Nicky*:129)
- Uit “Spoeg”: “[A]s jy iets wil red, jou siel, jou hart, jou verhouding, jou huwelik, jou familie, jou land of die aarde, dís wat jy doen, geen verskonings, geen ompaaie, geen debatte, geen geduld, jy staan op en jy sê, Genoeg is genoeg.” (*Nicky*:96-97)
- Uit “Voëltjie”: “Jy moet uitvind wat jaag jou.” (*Nicky*:142)

Die les in die storie wat as “Twee verskriklike nagte” gepubliseer sou word, haal Hay (2018) soos volg aan in sy resensie van die genoemde show op Bethlehem: “Daar is mense wat in alles glo, behalwe in hulself.”⁶⁹

Mens kan sekere basiese narratologiese onderskeide tussen hierdie voorbeelde – insluitend die reeds bespreekte “Melina sing ’n noot” – tref wat betekenisvol sal blyk te wees. Die les in “Microwave” word, soos reeds genoem, deur die karakter-Nataniël aan ’n ander karakter gesê, terwyl die les in “Voëltjie” ’n ander karakter se woorde aan Nataniël is. Ek verwys vervolgens hierna as *karakterlesse*. Hierteenoor is dit die Nataniël-verteller wat die aangehaalde lesse in “Melina sing ’n noot”, “Hout en vis”, “Spoeg” en “Twee verskriklike nagte” verskaf. Hierdie *vertellerlesse* kan verder onderskei word deurdat die aangehaalde les in “Hout en vis” deel van die uitgebreide *aanloop tot* die sentrale verhaal vorm en dus die teenoorgestelde is van die verteller se slotsom *na aanleiding van* die vertelde gebeure in “Melina sing ’n noot”, “Spoeg” en “Twee verskriklike nagte”.

Sulke lesse kan in verband gebring word met stylfigure soos die aforisme, spreuk, epigram en sentensie.⁷⁰ Die kruis van sulke stylfigure is dat nie alleen die oorspronklikheid of selfs juistheid of wáárheid van die betrokke waarneming van belang is nie, maar ook die bondige, treffende *bewoording* daarvan. Sentensies is veral deur Latynse oratore en filosowe ingespan juis omdat dit vanweë die pittige bewoording maklik memoriseerbaar was, waardeur die spreker (byvoorbeeld ’n politikus of filosoof) se argument ’n groter kans sou staan om onthou en op ag geslaan te word (Roberts, 2007). By die bestudering van dramatekste verwys ’n sentensie na ’n uitspraak deur ’n karakter wat ’n algemene waarheid verkondig en wat ’n mens op grond van die plot en ander gegewens kan aflei die dramaturg se siening van ’n saak verteenwoordig (Van Luxemburg *et al.*, 1982:173). Van Luxemburg *et al.* (*ibid.*) noem die volgende woorde van Shakespeare se *Hamlet* as ’n voorbeeld: “Thus consciousness makes cowards of us all”.

6.3.1 Karakterlesse

Daar word in verskeie van Nataniël se verhoogstories soos in die reeds genoemde “Voëltjie” na aanleiding van die vertelde gebeure ’n les geformuleer deur ’n karakter wat met Nataniël in gesprek is – soms as deel van ’n groep, maar hoofsaaklik net met hom. Dit is meesal ’n vrou wat so ’n les verwoord; en Grobler (2017) se opmerking dat daar in *Zip!* telkens wysrede by monde van Nataniël se ma of ouma gelewer word in die stories oor dorpies en bure of familie geld ook ander bundels. In die stories “Allergy”, “Du Preez”, “Kadet”, “Klein dingetjies”, “Miracles”, “My ma se niggie” en “Sneeu” (*Nicky & Lou*) en “Library” (*Help*,

⁶⁹ Hierdie besef word ietwat anders verwoord in “Twee verskriklike nagte”: “En ek het sit en luister en gewonder hoekom ek ooit ophou drink het, want alkohol is wat jy nodig het elkeen van die duisend kere dat jy iemand ontmoet wat net soveel of meer het as ander, maar in alles glo behalwe hulleself” (*Dik*:92).

⁷⁰ In die praktyk is daar heelwat oorvleueling tussen hierdie verskynsels wat boonop afhang van die betrokke definisie waarmee ’n mens van elk werk, waardeur ’n bespreking van die unieke kenmerke van elk bemoeilik word. Dit val derhalwe buite die omvang van hierdie bespreking om uitgebreid onderskeid tussen hierdie terme te tref. Sodanige onderskeid sal egter onnodig blyk vir die volgende bespreking van Nataniël se verhaalkuns.

help) verskaf Nataniël se ma of ouma die les. Ook talle ander vrouekarakters naas Nataniël se ouma en ma verskaf soortgelyke lesse in “Wilkie en die blou” en “Sammy Marks” (*Kaalkop 2*), “Eloise”, “Lou” en “Slap kar” (*Nicky & Lou*) en “Panadoman” en “Okkelt” (*Zip!*). Manskarakters verskaf egter ook lesse in “Laaste Kersfees” (*Kaalkop 2*), “Geen skottelgoed” (*Nicky & Lou*) en “Dead Nate” (*Zip!*). Opvallend van hierdie verhoogstories is dat dit hoofsaaklik afspeel in Nataniël se jeug.

In die meeste van hierdie stories kom ’n les in die slot voor, in die vorm van ’n karakter se gevolgtrekking oor die vertelde gebeure. Daar is reeds in Hoofstuk 5 ’n voorbeeld hiervan bespreek, naamlik Aunt Hayley se les aan die hand van die absurd oorgewig Lou Heydenrych in “Lou”. Wanneer Lou gehospitaliseer moet word, moet ’n muur van die Heydenrychs se huis eers platgeslaan word omdat Lou nie meer deur die deur pas nie. Die dorpsmense is teenwoordig vir die geleentheid en wanneer Mrs Patrick haar simpatie met Lou uitspreek wanneer sy slaapkamermuur platgeslaan is, antwoord Aunt Hayley:

Nonsense [...] He had a great time eating all that food. He did what we can only dream about. All we want to do is eat or drink or smoke or shop or copulate, but we’re too scared of the consequences. If you know there will be consequences and you still want to do it, you should enjoy it. When you are prepared to die for something, it means you love that thing. But we do nothing. We are filled with fear and guilt. (*Nicky:66*)

Ná Aunt Hayley se spreekbeurt word die storie afgesluit met Lou wat sy oë oopmaak, die jong Nataniël stip in die oë kyk, diep asemhaal en sê, “I smell pies” (*ibid.*), waardeur die geldigheid van Aunt Hayley se woorde bevestig word. Haar woorde val dus op omdat dit in die slotposisie staan en nie deur die verteller weerspreek word nie. Ook is Aunt Hayley se spreekbeurt by verre die langste in “Lou”.

Dikwels wanneer ’n karakter in die slot van ’n storie hul gevolgtrekking na aanleiding van die verhaalgebeure formuleer, is dit in gesprek met die jong Nataniël-karakter wat probeer sin maak van die gebeure. In die storie “Kadet” vertel Nataniël van ’n raaisel op ’n dorp van sy jeug. ’n Inwoner van die dorp, Mevrouw Fish, staan dag en nag in die voordeur en laat die dorpsmense wonder: “Wanneer slaap sy? [...] Of bad? Of maak kos? Of vee die huis? En sy groet ook nie?” (*Nicky:195*) Ook is Meneer Fish nooit te sien nie en al werk niemand ooit in die tuin nie, is die gras altyd gesny en die blombeddings netjies (*ibid.*). Tydens ’n skoolkadettemars deur die dorp beweeg die optog, waaraan die jong Nataniël erg teësinig moet deelneem, verby Mevrouw Fish se huis. Wanneer die lede van die optog weens hul kakie-uniforms saamsmelt met die AGS-kerk oorkant die straat se kakie sierstene, skree Mevrouw Fish van haar stoep af met ’n diep stem, “Waar is almal heen?” (*Nicky:198*) Sy hardloop na waar die kadette moet wees en in die proses bly haar japon, krale en hare agter en word die bles kop, stoppelbaard en harige hande sigbaar (*ibid.*). Die dorpenaars besef: “Mevrouw Fish is Meneer Fish.” (*ibid.*)

Ná die tyd vra die jong Nataniël sy ma, “Wat het vandag gebeur?” (*Nicky:199*) Die gesprek verloop soos volg:

Dit was 'n baie spesiale dag, sê my ma, Dit gebeur net wanneer iemand die bloed roer.

Wat beteken dit? vra ek.

Alles gaan oor bloed, sê my ma, Alles is in jou bloed. Dit wat jy erf is in jou bloed. En dit wat jy rêrig is, is ook in jou bloed. En om van die een te ontsnap of die ander te laat wakker word, moet jy die bloed roer. Meneer Blignault [die onderwyser in beheer van die skool se kadette wat die Nataniël-verteller hoogs negatief uitbeeld] met sy uniform het nog nooit nie. En die arme siel sal dus nooit weet van beter nie, maar hy is tien teen een gelukkig so. Meneer Fish het wel. Hy betaal 'n duur prys, maar hy is wie hy moet wees. Dis 'n baie spesiale dag. (ibid.)

Aangesien hierdie laaste woorde van Nataniël se ma die slot van die storie is, kan 'n mens aanvaar die jong Nataniël is tevrede met die antwoord en met sy ma se gevolgtrekking oor die gebeurte. Dit impliseer dat ook die Nataniël-verteller akkoord gaan hiermee. Hierdie indruk word versterk deurdat die ma se les in “Kadet” ooreenstem met dié in “My ma se niggie” (ook *Nicky & Lou*). Na aanleiding van sy ma se niggie wat skynbaar boedel oorgegee het en haar onvervuldheid met haar lewe besweer deur in haar bed in die donker te lê, vra die jong Nataniël vir sy ma: “Hoekom doen sy nie net wat sy wil nie?” (*Nicky*:111). Nataniël se ma antwoord:

Jy moet dapper wees, sê my ma, Min mense is dapper. Die meeste doen eerder niks. En elkeen se niks lyk anders, party skarrel heeldag, maak droog, trap klei, groet en glimlag, babbel en bewe, ander is tjoepstil, droom 'n droom of besoek 'n leegte, maar hulle bly uit die moeilikheid, dis die maklikste. (ibid.)

Die uitsprake in hierdie stories is nie gewoon terloopse besinnings nie, maar funksioneer in die wêreld van elke teks uitdruklik didakties. Die eerste aanduiding hiervan is dat sulke uitsprake dikwels in die betekenisvolle slotposisie voorkom. Gewoon die aantal stories waarin sentensies voorkom, dui verder op die betekenis daarvan. Dit blyk dus geldig om, veral na aanleiding van Rust (2012), na sulke uitsprake deur karakters te verwys as *lesse*. Ook het dit geblyk dat die belang van hierdie lesse op verskillende wyses beklemtoon word. In die storie “Slap kar” dien die Nataniël-karakter se kort en humoristies naïewe spreekbeurt om die wysheid van ant Molla en haar woorde te beklemtoon en is daar sprake van 'n Sokra-tiese dialoog waardeur daar stelselmatig tot die kern van 'n saak deurgedring word.⁷¹ As student in Stellenbosch kuier Nataniël by ant Molla. Aan die hand van 'n gesin “wat wil grand wees” en met 'n indrukwekkende kar verby ry terwyl hulle op die stoep sit, gesels ant Molla uitgebreid oor die belang van weet “waar jy pas en waar nie” en “uitvind waarvoor jy gemaak is” (*Nicky*:126-127). Die kruks van haar betoog is dat 'n mens sodanige roeping by jouself moet soek en nie by enigiets anders nie: “Alles is klaar hier.

⁷¹ In die aanvang van die storie “Met my hande” (*Zip!*) tref 'n mens 'n soortgelyke gesprek aan. Nataniël noem ter aanvang dat vyf verskillende mense – “'n handskrifontleider, 'n homeopaat, 'n vrou wat praat met engele, 'n sielkundige en 'n palmleser” – vir hom gesê het dat hy meer tyd in sy tuin moet spandeer en 'n stokperdjie moet kry, want “ek moet iets maak met my hande” (*Zip*:83). Hierop volg 'n humoristiese heen-en-weer tussen Nataniël en hierdie leermeesters: “Ek het gesê ek maak die hele tyd iets met my hande. Hulle het gevra wat. Ek het gesê oproepe en gebare. Hulle het gesê dit moet iets tasbaars wees, iets kreatiefs wat vir altyd kan bestaan. Ek het gesê ek gaan nie skilder of potte bak nie, ek is nie afgetree of op dwelms nie. Hulle het gesê daar is honderde goed wat ek kan probeer.” (ibid.)

Jy kan vir jou 'n paleis bou met 'n goue toilet, jy kan dorp toe ry op 'n vuurpyl met fraaiings, maar jy sal sit met wat jy gekry het. Dís wat jy moet versorg.” (*Nicky*:127)

Ant Molla se betoog word telkens voortgestu deur Nataniël se antwoorde wat dien om haar opmerkings te verfyn. Na aanleiding van haar opmerkings oor die vergeefsheid van die betekenis wat die verbyryende gesin aan hul kar heg, antwoord Nataniël bedeesd: “Maar ek wil eendag 'n mooi kar hê.” Ant Molla benadruk dan dit gaan oor die *gepastheid* daarvan en nie die kar self nie. Sy noem ter staving van haar argument die verskil tussen ry in 'n koets in 'n land waar 'n paadjie daarvoor bestem word, en dieselfde doen in Stellenbosch waar 'n mens “soos 'n bobbejaan hier op 'n Saterdag [...] die hele dorp op[hou], en as jy om die hoek is, dan klim jy in 'n kar” (*Nicky*:126-127). Sulke lagwekkend onskuldige eenreël-antwoorde van die Nataniël-karakter val tipografies op naas die soms halwebladsylange spreekbeurte van ant Molla. Saam met die humor waarmee ant Molla se betoog aangebied word, dien die gesprek tussen haar en Nataniël om die didaktiese strekking van hierdie teks te versoet en te laat slaag. In “Slap kar” kaap die gesprek tussen ant Molla en Nataniël uiteindelik sodanig die plot dat dit die indruk wek die narratief in hierdie storie ondergeskik is aan die wysheid wat sy in die mond gelê word – of werklik aan die jong Nataniël oorgedra het.

Op 'n soortgelyke manier word die plot in die storie “Du Preez” ondergeskik gestel aan die formulering van 'n les. Die jong Nataniël-karakter is “ver weggehou” van sy kleinneef Du Preez du Preez (*Nicky*:89). Hoewel daar nie uitdruklik na Du Preez se seksualiteit as die rede hiervoor verwys word nie, word dit ten sterkste geïmpliseer deur die familie se opmerkings oor Du Preez. “Die dag as hy 'n vrou vat is dit seker om haar hare te doen,” sê 'n oom byvoorbeeld (*ibid.*); en: “Hulle raak so gebore, het nog een gesê, Met kant oor die oë. Het net tyd vir tierlantyntjies en fyntrap. Het jy gesien hoe loop hy? Knyp-knyp soos een wie se gedagtes agter sit.” (*ibid.*)

Ná mislukte besigheidsondernemings verdwyn Du Preez. Sy ma, tannie Mona-Anne, se gestel is só daardeur aangetas dat sy net die begin van elke sin praat en die pa, oom Herklaas, se knieë begin moeilikheid gee – kwale wat humoristies in die storie beskryf word en aan hierdie karakters iets verleen van die terugkerende narkarakters in Nataniël se oeuvre wat in Hoofstuk 5 bespreek is. Ná hul besoek aan Du Preez se ouers vra Nataniël sy ouma waarom tannie Mona-Anne nooit klaarpraat nie. Die ouma se antwoord val al tipografies op as 'n besonder lang paragraaf, ongeveer 'n kwart van die storie se lengte. Sy vertel Nataniël dat dit skok is, nie omdat Du Preez dood is nie – sy dink intendeel “hy lewe nou vir die eerste keer” (*Nicky*:91) – maar vir die waarheid. Ouma Maria personifieer waarheid as:

'n ding wat sit hier agter jou [...] en as dit kom, dan klim hy uit en hy tel jou op van jou voete af en vat jou [...] dat jy dit kan sien en dit kan vat en voel, alles wat jy nie geweet het nie, alles wat jy misgekyk het, alles wat jy geweet het maar nie wou glo nie. [...] En die waarheid is groot, dit vat amper al die plek op jou lyf, dit vat al jou krag, soveel dat alles nie meer kan werk nie, dan raak jou knieë te swak, of jou bors te moeg. Maar hy los jou nie, want hy't te lank gewag, hy weet die

waarheid moet eers oor jou kom sit tot jy dit glo en verstaan en vrede kry. Dan begin jy weer asem kry, dan loop jou bene weer tot op 'n plek. (ibid.)

Ouma Maria se les word humoristies tuisgedryf deur die Du Preez-ouers se poging om weg te hardloop vir die waarheid en net verligting van hul simptome na te jaag:

So is die Du Preezs Langkloof toe. Daar het Mona-Anne se bors kalmeer, maar Herklaas se knieë het nie akkordeer nie. Hulle is toe Kakamas toe, daar is Mona-Anne byna dood, maar Herklaas het geloop soos 'n atleet. Op 'n stadion is hulle Israel toe, die laaste wat ek gehoor het was hulle op 'n eiland in Japan. (Nicky:92)

Die laaste woord behoort weereens aan ouma Maria:

Ek is nie seker nie, het Ouma gesê, Maar ek dink dis in jou bloed. [...] jou geboorteplek is nie altyd vriendelik met jou nie, dis nie altyd die plek waar jou skatte wag nie, en dan moet jy loop soek totdat jy kom waar jy hoort, daar's g'n wet of boek wat jou kan vertel waar jy gaan floreer nie, party mense kry vinnig lê, ander swerf ewiglik. Hulle is die wêreld se emigrante. (ibid.)

Selfs uit hierdie verkapte aanhalings kan gesien word dat ouma Maria se woorde aan Nataniël besondere gewig dra in “Du Preez”. 'n Mens kan na regte nie meer na 'n sentensie of onderskeibare stylfiguur verwys nie, maar na 'n betoog waaraan die plot byna ondergeskik is. Nietemin is ouma Maria se woorde narratologies gesproke op dieselfde vlak as die verhaaldebeure waarop sy kommentaar lewer. Hierteenoor word in enkele van Nataniël se stories aangetref dat die konvensie van karakterlesse tot raamvertellings uitgebrei word, soos ek vervolgens bespreek.

6.3.2 Gelykenisse

In die storie “Klein dingetjies” (Nicky & Lou) word vertel van die jong Nataniël wat, soos in talle ander stories, besoek aflê aan een van die dorpstannies, tannie Naudé. Die verhaal begin met 'n essayistiese besinning oor 'n karaktertrek wat Nataniël graag van hom sou wou verander, naamlik sy “laatkommery”, want: “'n Laat mens is 'n sleg ding, onbeskof en onbedagsaam.” (Nicky:157) Die rede vir hierdie gewoonte is dat Nataniël voor hy telkens sy huis verlaat, sy “rondtes” moet doen om te verseker dat sy huis en besittings beveilig is teen enige gebeurlikhede. Dit is “nie oor ek simpel of neuroties is nie”, bloot hoe Nataniël “geleer het kleintyd by Tannie Naudé” (ibid.). “Ek praat gereeld oor die mense wat my lewe gevorm of verander het,” skryf Nataniël, “maar hierdie is die eerste keer oor Tannie Naudé.” (ibid.)

Hoewel daar “niks opwindends” aan tannie Naudé was nie – sy word op 'n soortgelyke manier humoristies belaglik geskets as die karakters wat in Hoofstuk 5 bespreek is – het sy vir Nataniël “'n groot les geleer” (ibid.). Na aanleiding van die jong Nataniël se nuuskierigheid oor waarom sy 'n enkele naald in 'n groot koevert plaas en daarop skryf, NAALD, antwoord tannie Naudé:

Weet jy hoekom is die aarde in so 'n toestand? [...] Want die helfte van die bevolking is op hierdie oomblik op soek na 'n naald. Sonder 'n naald val alles uitmekaar en jy kry hom nooit. Maar in hierdie koevert kan jy hom nie mis nie, jy steek net jou hand uit. Ek hoop jou ma leer vir jou vroeg

van die klein dingetjies. [...] Die lewe bestaan uit groot dinge en klein dingetjies [...] en] dis die klein dingetjies wat die groot dinge laat gebeur. Dis die paar mense wat die klein dingetjies raaksien en onthou wat die groot dinge laat waar word. (Nicky:158).

Tannie Naudé dryf haar punt oor die belang van detail tuis deur Nataniël 'n foto van haar vorige man te wys en die volgende verhaal oor hom te vertel:

Hy was useless. Toe hy loop, toe's hy Piketberg toe om te gaan troukarre ry. Nou daai dorp sit mos teen 'n bult, daar lewe jy mos opdraand soos 'n vol vliegtuig. Sy eerste troue hou hy stil voor die kerk en klim uit om die bruid te gaan help, maar hy sit nie die briek aan nie. Daai bruid is met dieselfde blomme begrawe. Hulle sal die tronk se deur ooplos, dan sal hy vergeet om te ontsnap, want hy's useless. Dis die klein goedjies. Hulle kan van één draadjie vergeet in 'n vuurpyl, dan sal daai ruimteman nie weet hoe moet hy nou maak en waar kry hy weer asem nie. Dis een balk wat sorg dat die skoolsaal regop staan, een skroef wat sorg dat die kerkklok bly sit in die toring, een knippie sout wat sorg jou bobotie wen 'n prys. Ek, hier in my huis, nietig en eenvoudig, skink een keer 'n week 'n glas wyn en sê dankie vir my nek. Mense dink 'n nek is net goed vir pêrels of 'n voorskoot, maar wat sal ek gedoen kry as my kop heeldag hier rondhang? Sê vir jou ma ek het kaartjies vir Vrydagaand, dat sy vir jou bring, dat jy kan sien hoe lyk die lewe vir dies wat die klein dingetjies vergeet. Mens noem dit detail. (Nicky:159)

Met hierdie verhaal oor haar man het tannie Naudé duidelik ten doel om by die jong Nataniël haar punt oor die belang van detail in te slaan. Naas die verhaal oor haar man, noem tannie Naudé boonop die aangehaalde voorbeelde van die bedrading in 'n vuurpyl, die balk wat 'n skoolsaal regop hou, die skroef wat 'n kerkklok vashou en die knippie sout wat 'n wenner-bobotie onderskei van die kompetisie. Die jong Nataniël-karakter neem inderdaad die les wat tannie Naudé aan die hand van hierdie voorbeelde illustreer ter harte. Wanneer hy daardie Vrydag 'n konsert op die dorp bywoon, gewapen met tannie Naudé se les, maak hy sy eie gewaarwordinge wat as die slot van "Klein dingetjies" dien:

En meteens sien ek nog goed raak, klein dingetjies, soos die gordyne wat waai, wat beteken iewers is 'n venster of 'n deur oop, die non in die hoek wat sukkel met vuurhoutjies en twee kerse omstamp, die Robyn-vrou wat agter New York hurk en nie sien haar rok hang teen die olielamp nie. (Nicky:160)

Soos met die karakterlesse wat reeds bespreek is, dui die plasing van hierdie gewaarwordinge in die slot van die storie daarop dat die Nataniël-verteller steeds akkoord gaan met dít wat hy as kind by tannie Naudé geleer het. Daar is ook reeds genoem dat Nataniël met die aanvang tannie Naudé aan die leser voorstel as iemand "wat my lewe gevorm of verander het" en vir hom "'n groot les geleer" het (Nicky:157). Tannie Naudé se les in "Klein dingetjies" verskil egter van die vorige karakterlesse wat bespreek is. Soos die karakters in "Lou", "Kadet", "My ma se niggie" en ander stories, verskaf tannie Naudé aanvanklik 'n les *na aanleiding van* gebeure waarvan vertel word, naamlik dat sy die naald in 'n koevert plaas. Tannie Naudé demonstreer dan egter haar les oor die belang van detail deur doelbewus van 'n raamvertelling, dié oor haar vorige man, gebruik te maak. Daar is dus 'n kousaliteitsverskil tussen hierdie stories: waar die karakterlesse in ander stories genoodsaak word deur verhaalgebeure, is dit in "Klein dingetjies" tannie Naudé se les wat die verhaal van haar man noodsaak.

In hierdie opsig is tannie Naudé se les nie alleen as 'n sentensie of verwante stylfiguur te beskou nie, maar as 'n *strektingsverhaal* – 'n sambreelterm vir narratiewe (sub)genres wat daardeur gekenmerk word dat daar een of ander boodskap of strekking in opgesluit lê (Grobelaar, 1981:610). Sulke verhale het nie alleen toevallig 'n strekking wat afgelei kán word nie, maar het die oordrag van 'n boodskap ten dóél. Soos by die netelige onderskeid tussen stylfigure soos die aforisme, sentensie, spreuk en epigram hang die onderskeid tussen tipes strekkingsverhale af van van die betrokke denker se klassifiseringskriteria. Die fyner onderskeid tussen tipes soos die allegorie, lerende anekdote, fabel, exemplum/exempel, parabel en gelykenis (laasgenoemde twee is volgens sommiges sinoniem en moet volgens ander juis onderskei word) is egter nie van belang vir die argument wat ek hier oor Nataniël se tekste wil voer nie.⁷² Ek bepaal my in die volgende bespreking by die gelykenis, terwyl ek kennis dra dat 'n bespreking van Nataniël se verhaalkuns met verwysing na die onderskeid tussen die genoemde begrippe boeiende verdere studie sou kon oplewer. 'n Primêre onderskeid wat wel in die volgende bespreking ter sake is, is dié tussen 'n allegorie en ander tipes soos die gelykenis.⁷³ Waar byna alle verhaalelemente by die allegorie bydra tot die boodskap wat oorgedra moet word – byvoorbeeld die name van karakters, die gekose ruimte, die volgorde van gebeure, die simboliek van voorwerpe en handeling – is nie alle elemente van die gelykenis noodwendig betekenisvol nie. Nataniël se heerlike 'afdraaipaadjies' van die sentrale verhaalgebeure in verskeie verhale diskwalifiseer sulke verhale gou as allegorieë. Dit is veel eerder die gelykenis, waar slegs bepaalde verhaalgegewens bevoorgrond word en in diens van die verhaal se strekking staan, wat relevant is by Nataniël se verhaalkuns.

Die aard van tannie Naudé se raamvertelling oor haar man in “Klein dingetjies” kan deur vergelyking met soortgelyke raamvertellings gedemonstreer word. Ter aanvang in die storie “Hoes” vertel Nataniël op 'n soortgelyke manier as in “Klein dingetjies” van 'n karakter wat 'n invloed op hom gehad het as kind. Tannie Gesie, die koshuismoeder by die Hugenate Kollege op Wellington en ouma Maria se boesemvriendin, het die jong Nataniël geleer 'n mens “[b]egin 'n ding en werk hom deur (*Nicky*:143). Terwyl Nataniël as kind rooiworsies eet by tannie Gesie in die kombuis van een van die koshuise, kom hy onder die indruk van haar klem op voltooiing. Dit is byvoorbeeld na aanleiding van tannie Gesie dat Nataniël “tot vandag toe nie 'n radio het nie”, want: “Sy't gesê dis radio wat mense so sleg maak. Jy hoor nooit die einde van 'n liedjie nie, nes jy regmaak vir 'n mooi einde, dan begin die volgende een bo-oor of iemand praat nonsens.” (ibid.)

⁷² Ottenheijm en Poorthuis (2019:1) som die verskeidenheid aan tipologieë en definiëring van die gelykenis en verwante (sub)genres soos volg op: “Scholarly research on parables shows some similarities with the chameleon: the color shown depends on the background.”

⁷³ 'n Tweede onderskeid wat veral vir verdere bestudering van Nataniël se verhaalkuns lonend kan wees, is dié tussen die gelykenis en die fabel. Hierdie verhaaltipes kan onderskei word op grond van 'n waarheidselement – wat in Engels bekendstaan as *verisimilitude*. Waar die gelykenis sy didaktiese trefkrag put uit 'n waarheids- of moontlikheidselement, staan die fabel juis los van die werklikheid en word as suiwer verbeeldingsverhaal aanvaar (Grobelaar, 1981:611-613).

Nataniël vertel in “Hoes” talle sulke voorbeelde of stories ‘oor’ waarmee tannie Gesie op ’n soortgelyke manier as tannie Naudé in “Klein dingetjies” haar punt tuisgedryf het:

Aan die einde van ’n maaltyd eet jy poeding, jy staan nie van ’n tafel af op met ’n soutbek nie. Aan die einde van die jaar vier jy Kersfees, jy sit liggies aan en jy sê dankie dat jy nog lewe. As jy wil Johannesburg toe gaan, vlieg die vliegtuig tot op die lughawe, hulle sit nie die enjin af bokant Kimberley nie. As jy in ’n dubbelverdieping wil woon, bou jy die trappe tot bo, jy klim nie net vyf trappies en wonder dan hoe gaan dit met jou familie nie. (Nicky:144)

Tannie Gesie gaan van sulke voorbeelde oor tot die verhaal van tannie Bernie: “Kyk vir Bernie, het sy gesê, [...] haar probleem is dat sy nou nog sit waar sy gelos is. Dis soos ’n verlore tas, net bagasie, geen adres.” (Nicky:144) “Hoes” bestaan dan hoofsaaklik uit tannie Gesie se raamvertelling van tannie Bernie waardeur sy haar les aan Nataniël motiveer. Tannie Gesie is weereens ’n karakter met ’n kwaal. Op ’n stadium in haar lewe het tannie Bernie begin om klokslag elke veertig sekondes te hoes. Dit kom volgens tannie Gesie omdat tannie Bernie en haar man, oom Kiewiet, “’n vaal egpaar” was wat nooit bygedra het tot die geselskap, gemeenskap of geskiedenis nie (ibid.). Mettertyd, verduidelik tannie Gesie vir Nataniël, “begin hulpelose of teleurgestelde mense [...] uiteindelik met ’n geluid, net “soos ’n ou kar of ’n bakkie begin met ’n geluid wanneer hy ’n diens nodig het” (ibid.). Insgelyks ontwikkel oom Kiewiet die gewoonte om op enige aangeleentheid slegs te antwoord, “Ongelooflik”.

Nadat tannie Bernie probeer het om ’n vaal Kersete op te fraai met ’n vlammeende bruinpoeding en ná die gebruikelike hoesbui oom Kiewiet se snor en wimpers aan die brand laat steek het, verlaat oom Kiewiet haar en hoes tannie Bernie voorts elke dertig sekondes. Tannie Gesie se illustrasie van haar mantra – “Maak klaar. Wees waardig. En raak gesond.” – aan die hand van die negatiewe voorbeeld van tannie Bernie maak inderdaad ’n indruk op Nataniël. Nataniël sluit “Hoes” af deur te demonstreer hoe hy dertig jaar later tannie Gesie se les onthou wanneer die liefde van sy lewe hom los: “[Ek was] vir ’n oomblik mal, ek wou vuur spoeg, ’n vloek uitspreek en bande stukkend sny. Maar ek kon vir Tannie Gesie hoor, Maak klaar, wees waardig en raak gesond. Ek het vriendelik gegroet. En toe’t ek gaan lê. Ek was ses weke in die bed. Maar ek het klaargemaak en opgestaan.” (Nicky:146)

Die aanbod van die verhaal oor tannie Bernie as ’n raamvertelling waarmee tannie Gesie ’n les aan Nataniël probeer oordra, maak daarvan ’n gelykenis. Soos in “Klein dingetjies” versterk die opnoem van verskeie kort voorbeelde wat die les verder illustreer die leser se paraatheid op ’n strekking aan hierdie raamvertelling en dus aan “Hoes”. Naas die gelykenisse in “Klein dingetjies” en “Hoes” tref ’n mens in die storie “Bekruip” (Nicky & Lou) waarskynlik die mees bekende ‘karaktergelykenis’ in Nataniël se oeuvre aan. “Bekruip” speel weereens af in Nataniël se studentedae op Stellenbosch. Nadat Nataniël groot skrik wanneer hy die eerste keer allerlei pos kry en wonder, “Hoe weet hulle ek is daar? Waar kry hulle my naam? Wat wil hulle van my hê?” (Nicky:162), sien sy buurvrou aan die bokant sy skok. Sy keer hom voor en verduidelik: “Dis ons almal se lot. Ons word bekruip, maar jy moet iets doen voor hulle jou kry.”

(Nicky:162) Nataniël vra, “Waarvan praat jy?”, en haar verduideliking neem die vorm van ’n raamvertelling:

My oom het ’n hond gehad in sy agterplaas, sê sy, Hy’t hom gevoer met die beste vleis en veeartspille. Hy’t die hond elke dag geleer om kwaai en sterker te word. Toe word die hond so groot en kwaai, my oom kon nie meer uit die huis uit gaan nie, die hond het die deure gestorm, hy wou hom opvreet. My oom het toe probeer ontsnap toe die hond slaap, maar die hond was te vinnig, by die begrafnis was daar net twee skoene voor in die ruiker, niks verder nie. (Nicky:162-163)

Nataniël antwoord kasting steeds onbegrypend: “Ek het nie ’n hond nie.” (Nicky:163) Die buurvrou maak dan noodgedwonge die les wat sy met haar verhaal wou illustreer, duidelik: “Die goed wat ons grootmaak, wil ons opvreet. Dis ons wat vir mense geld gee dat hulle in ’n parlement kan sit, dan vergeet hulle waar hulle vandaan kom en wat hulle moet doen, hulle word mal van te veel aandag.” (ibid.) Sy verwys ook na “windgat” kinders, religie, kommersialisme en televisiesterre en som haar betoog op: “Ons word bekruip deur dit wat ons grootmaak en voer.” (ibid.) Dat die buurvrou se verhaal in “Bekruip” en die strekking daarvan ’n selfgenoegsame teks kan wees, blyk uit die sirkulasie op sosiale media, minstens in 2021, van ’n videoknipstel (uit die DVD-opname van *Cathedral*) bestaande uit slegs die buurvrou se raamvertelling, Nataniël se antwoord van onbegrip, en die buurvrou se uitgebreide verduideliking van die strekking van haar raamvertelling. Hierdeur word die aard daarvan as ’n volwaardige gelykenis wat los kan staan van die volledige “Bekruip”-storie gedemonstreer. Die dinamiek tussen Nataniël en die buurvrou in “Bekruip” herinner aan die kwasi-Sokratiese dialoog tussen Nataniël en ant Molla in “Slap kar”, soos reeds bespreek. Die karakterlesse *na aanleiding van* verhaalgebeure en die karaktergelykenisse *ter illustrasie van* ’n les in die stories wat ek dusver bespreek het, funksioneer in hierdie opsig soortgelyk. Die didaktiese trefkrag van die gelykenisse in “Klein dingetjies” en “Bekruip” word verder beklemtoon deurdat “Bekruip” in die bundel *Nicky & Lou* volg op “Klein dingetjies” en deurdat hierdie stories vir dieselfde show, *Cathedral* (2010), geskryf is.

Dit het dusver geblyk dat verskeie stories in *Nicky & Lou* behels dat ’n karakter ’n les aan die jong Nataniël-karakter oordra, hetsy na aanleiding van pas afgespeelde gebeure of deur doelbewus ’n verhaal te vertel. Ook beklemtoon Nataniël as verteller in sommige van hierdie stories die belang van hierdie lesse. Telkens word ook implisiet of eksplisiet bevestig dat die volwasse Nataniël-verteller steeds akkoord gaan met hierdie lesse en dit steeds toepas in sy hedendaagse lewe (hedendaags ten opsigte van die verteller se hede in die onderskeie stories). In die onderskeie tekste beskik karakters soos tannie Gesie, tannie Naudé en die buurvrou in “Bekruip” binne die wêreld van hierdie stories dus oor ’n soortgelyke etos, naamlik dié van iemand wat oor wysheid beskik en dit weet oor te dra aan die Nataniël-karakter deur middel van gelykenisse.

Uit sy eie erkenning (in ’n onderhoud met Voges, 2020) en uit die onwaarskynlike of selfs onmoontlike gebeure in sommige stories, lei ’n mens af Nataniël bied nie noodwendig sy stories as súiwer waarheid aan

nie. Nietemin word daar geloofwaardigheid in die hand gewerk deur Nataniël se outobiografiese inslag en die kleindorpse intimiteit. Daar bestaan dus twee moontlike interpretasies by hierdie gelykenisse (en karakters se formulering van lesse as sodanig). Enersyds kan geglo word Nataniël vertel lesse en gelykenisse oor wat werklik aan hom vertel is, sy dit met 'n mate van fiksionalisering, omdat dit sodanig 'n invloed op hom uitgeoefen het dat hy dekades later steeds daarmee akkoord gaan. Andersyds kan besluit word Nataniël versin lesse en gelykenisse waardeur hy karakters tot spreekbuis maak vir sy eie standpunte. Sulke interpretasies kan ook as pole op 'n spektrum funksioneer, met verskeie stappe tussen reine waarheid en volle versinsel. In ieder geval eien Nataniël hom as 't ware die etos toe van hierdie wyse karakters. Deurdat hy hul lesse en gelykenisse oortel of versin, transposeer Nataniël na regte die verhouding tussen hierdie wyse karakters en die Nataniël-karakter na die verhouding tussen die Nataniël-verteller en sy leser. Sodoende eien hy homself die etos van hierdie karakters toe.

Naas die verskeie stories waarin *karakters* gelykenisse vertel, is daar boonop stories waar die Nataniël-verteller van die storie 'n gelykenis maak deur dit af te sluit met 'n les, naamlik die stories “Pille” (*Kaalkop* 2); “Hopeful” (*When I was*); “Hagga & Dagga” (*150 stories*); “Geen skottelgoed” (*Nicky & Lou*); “Daughter”, “Leaning man” en “Hondjie” (*Zip!*); en “Yellow”, “Boland” en “Alice” (*Help, help*). Ek bespreek kortliks “Pille” as verteenwoordigend van sulke vertellergelykenisse. In hierdie storie vertel Nataniël van 'n bemoeisiek dorpsgemeenskap van sy jeug. Die gemeenskap se besorgheid word aanvanklik positief beskryf: “In daardie dae was ons gemeenskap deeglik bewus van sy medemens” (K2:159) Daar word verwoed omgesien na die ouetehuis: “Uitstappies, eetgoed, vermaak, besoeke en aktiwiteite word byna daaglik gereël. Saans slaap almal tevrede, want ons bejaardes is versorg.” (ibid.) Hierdie bemoeienis is op die duur egter te veel vir die bejaardes. “Ons wil nie meer busry en konsert hou en gimnastiek doen nie, ons is nie hondjies nie,” kla 'n oom (ibid.). Een van die projekte behels byvoorbeeld dat elke bejaarde se kamer deur die kleur geverf word van sy pille, ter wille van die matrone wat nie meer die medikasie se fyndruk kan lees nie. “Sê hulle moet ons deure kom reg verf,” kla die oom weer, “Ons is nie marmotjies nie.” (K2:160) Die bejaardes se klagtes val egter op dowe ore.

Met die koms van 'n nuwe matrone, Beryl Carstens, kom daar oplaas verandering: “[V]an die bejaardes rook in die eetsaal, hulle luister popmusiek en twee ooms lê heeltyd op mekaar. [...] Die meeste loop heeldag in hulle pajamas, baie bestel kos in hulle kamers, baie weier om kerk te luister, 'n groep tannies dans met rafia en 'n oom het 'n kroeg begin.” (ibid.) Uiteindelik blyk dit Beryl se val van 'n bakkie af as kind was meer ernstig as vermoed: “Haar ma sê sy't eendag sommer met 'n skoonmaker begin praat, volgende ding kuier sy met 'n plaaswerker. Toe weet hulle sy's kleurblind. By die ouetehuis het sy nie geweet watter pil hoort waar nie, sy't maar probeer uitdeel soos sy goedgevind het, uiteindelik het sy dit net gelos.” (ibid.) Die onderspeelde ontmaskering van die gemeenskap se streng rassesseiding korrespondeer met die inslag in Nataniël se memoir *Kyk na my* (sien Hoofstuk 3, afdeling 3.3.3) en met die eweneens subtile ontmaskering van homofobie in Nataniël se verhoogstorie-oeuvre waarop Loots (2020) wys.

Na aanleiding van die vertelde gebeure sluit Nataniël die storie soos volg af:

En so weet ek al van twaalf af wat baie mense nou eers uitvind. Dis ander wat jou weghou van waar jy moet wees, hulle pille en hulle praatjies. Jy moet doen wat jy moet doen, selfs met bang raak, jy drink jou eie pil. En jy vind jou eie plesier. (K2:161)

Hierdie stelling korrespondeer met die lesse wat slaan op elke individu se verantwoordelik vir sy eie selfverwesenliking en die belang van roeping najaag in “Kadet”, soos reeds bespreek. Dit is ook die klem in die stories “My ma se niggie”, “Sneeu”, “Allergy”, “Dead Nate”, en veral van ouma Maria se slotles aan die jong Nataniël in “Du Preez”: “jou geboorteplek is nie altyd vriendelik met jou nie, dis nie altyd die plek waar jou skatte wag nie, en dan moet jy loop soek totdat jy kom waar jy hoort” (Nicky:92). Die korrespondensie tussen die slot van “Pille” en die strekking van ander stories suggereer dat Nataniël nie om dowe neute hierdie storie so afsluit nie. Die bewoording dat Nataniël “al van twaalf af [weet] wat baie mense nou eers uitvind”, dui ook daarop dat hy hier iets van sy lewensfilosofie verwoord. Dit impliseer dit sou die leser baat om, nou dat hy danksy Nataniël die belang van selfverwesenliking besef, hierdie slot as ’n les te lees en dit ter harte te neem. So ’n didaktiese interpretasie van die slot veronderstel dat die vertel van die gebeure in “Pille” gemotiveer word deur Nataniël se oogmerk om daardeur die leser te oortuig van sy standpunt. In hierdie opsig is “Pille” dus te beskou as ’n gelykenis.

So ’n interpretasie van “Pille”, en van die ander genoemde stories wat deur die Nataniël-verteller *afgesluit* word met ’n les, word aangemoedig deur die teenwoordigheid van stories met ’n variasie op hierdie struktuur. In die stories “Fliet” (*Kaalkop 2*), “Steel” (*150 stories*), “Hats” (*Zip!*) en “Hestertjie” (*Dik dun thick thin*) skop die Nataniël-verteller naamlik die storie *af* met ’n les wat hy dan demonstreer aan die hand van gebeure. In “Hats” (*Zip!*) maak die Nataniël-verteller ter aanvang ’n stelling – “[W]hen you love or admire someone and their opinions are somewhat controversial or just not right, you do not have to agree, but you can still learn from it” – waarop die stawende verhaal ingelei word: “I met Vonda Brinnik during my last year as a student.” (*Zip*:103) Die student-Nataniël-karakter leer inderdaad in hierdie storie iets by Vonda Brinnik, iemand met ander oortuigings as hy. Ook die storie “Hestertjie” (*Dik dun thick thin*) open met ’n stelling en gaan oor tot die vertel van ’n verhaal wat die geldigheid daarvan bewys:

Daar word geglo die ergste tye in jou lewe is die begin en die einde, maar hoe ouer ek word, hoe meer besef ek dit is jou beste tye. [...] In die middel van jou lewe is jy op jou simpelste, jy is vas oortuig jy weet wat is reg of verkeerd, jy het mag en invloed en kan die wêreld verander. En so maak jy die lewe ’n hel vir jouself en almal om jou.

[...]

So het my ouers vier kinders, baie aktiwiteite en lê snags wakker. [...] Hulle beste vriende is Hestertjie en Minnaar, ’n kinderlose paar. (*Dik*:40-41)

Die ooreenstemming tussen die strekking van karakterlesse en vertellerlesse in die besproke stories versterk wedersyds die didaktiese lading van hierdie stories. Verder is daar in die stories “Fliet” (*Kaalkop 2*) en “Library” (*Help, help*) as ’t ware verdubbeling van ’n les deurdat die Nataniël-karakter lesse wat hy by

invloedryke persone in sy lewe geleer het, oorvertel aan ander karakters. “Fliëk” (*Kaalkop 2*) vang soos volg aan met die Nataniël-verteller wat ’n les onthou van Mejuffrou Snyman, sy “bejaarde kuns-onderwyseres” op skool (*K2:123*). Sy “het altyd gesê daar’s ’n rede waarom elke mens gekry het waarmee hy rondloop. Of dit nou inskopknieë, ’n hang-ogie of harige boarms is, elke ding het uiteindelik ’n doel. Ons moet die natuur aanhoor en die skepping omhels.” (*ibid.*) Daar word dan vertel van die gebeure op Porterville, verneem die oewerspel in die dorp se filmteater tussen Dikus Fick en die onvergenoegde Corrietjie Eland, bestuurder by die teater. Indien dit vir die leser van die teks nie reeds duidelik was dat die gebeure ter illustrasie van mejuffrou Snyman se les dien nie, word dit duidelik gemaak wanneer Nataniël in die slot van “Fliëk” in gesprek met Jac Mouton die strekking van dié les bevestig, hierdie keer aan die hand van ’n les van Nataniël se ma. Nataniël het saam met twee maats, Jac Mouton en Heike de Bois, ’n vertoning van *Tarzan, the Ape Man* bygewoon. Ná die vertoning vind Jac die trouing wat Corrietjie Eland verloor het tydens haar oewerspel met Dikus. Nataniël het die wysheid om vir Jac te sê: “Hou dit [...] My ma sê daai man [Corrietjie se man] het genoeg geskrik. Sy sê Corrietjie Eland sal wel ’n plek kry. Sy sê elke mens het ’n regte en ’n verkeerde plek.” (*K2:125*)

Vir die oplettende leser van hierdie storie het die aanvangs- en slotlesse bykomende trefkrag vanweë die implisiete toespeeling op Nataniël self. Nataniël woon doelbewus die vertoning met sowel Jac as Heike by en hou tydens die vertoning albei se hande vas “om myself uiteindelik te vind” (*K2:124*). Die terloopse beskrywing dat “Tarzan se velletjie het nog nie een keer opgewaai nie” (*ibid.*) verklap reeds dat die fokaliserende jong Nataniël eintlik reeds ‘homself gevind’ het. Ook word sy voorkeur tussen Heike en Jac duidelik wanneer Nataniël op Jac gaan lê wanneer die gehoor rumoerig raak oor Corrietjie Eland hul versteur op soek na haar trouing wat die vorige aand soek geraak het. Die slot van “Fliëk”, wat volg op Nataniël se oorvertel aan Jac van sy ma se les oor “’n regte en ’n verkeerde plek” word in hierdie lig betekenisvol:

En dit [die les van Nataniël se ma] was die waarheid. Drie weke later trek Corrietjie Eland saam met Dikus Fick in by ’n munisipale woonstel. [...] Jac Mouton het uiteindelik die ring vir Heike de Bois gegee.

En ek? Ek het jare laas ’n fliëk gesien. Hulle sê dis deesdae ’n vreeslik vervelige storie. (*K2:125*)

In die lig van Nataniël se bekende status as enkellopende – ’n gegewe wat Nataniël self in sy voorstelling as openbare persona beklemtoon, onder meer in verskeie verhoogstories – dui die les dat elke persoon ’n doel en ’n juiste plek in die samelewing het nie alleen op die karakters in “Fliëk” nie, maar op Nataniël self.

6.3.3 Essayistiese besinning

In die bespreking dusver is daar getoon dat Nataniël in enkele van sy meer resente verhoogstories sowel van stylfigure soos die sentensie as die struktuur van ’n gelykenis gebruik maak om die leser van sy lewens-filosofie te oortuig. Daar is in die verbygang ook op ’n derde didaktiese genre-konvensie gewys, naamlik die teenwoordigheid van ’n essayistiese inslag. Soos bespreek, vang die storie “Klein dingetjies” aan met

'n essayistiese besinning oor Nataniël se “laatkommery” as 'n slegte gewoonte waarvan Nataniël deeglik bewus is en wat hy graag sou wou verander. Deur hierna te verwys as 'n essayistiese besinning, wil ek te kenne gee dat 'n mens iets hierin bespeur van die essay se geleentheid vir die essayis om op 'n byna assosiërende wyse die aard van 'n bepaalde verskynsel te bepeins.

In haar resensie van *Dik dun thick thin* bring Loots (2020) 'n mens op die spoor van hierdie aspek van enkele van Nataniël se stories. Loots (2020) wys op sowel die sterkpunte as die swakpunte van die tekste in hierdie bundel. Een van die gebreke waarvan sy melding maak, is dat die aanvang van sommige stories skerper kan wees (ibid.). Die “wydlopende benadering” waarmee Nataniël sommige stories in *Dik dun thick thin* open, is volgens Loots (ibid.) waarskynlik meer geslaagd wanneer Nataniël sy stories op die verhoog vertel en vir die gehoor moet wag om op te hou vroetel en hul aandag te fokus. Die kabarettiese afwisseling in Nataniël se shows tussen stories en musikale nommers hou uiteraard hiermee verband. Hoewel Loots (2020) nie voorbeelde verskaf by haar opmerking nie, is die verskynsel wat sy benoem sodanig prominent in *Dik dun thick thin* dat 'n mens met veiligheid kan aanneem na watter stories sy verwys. Dit is ook nie beperk tot dié bundel nie, maar is minstens terug te vind in stories vanaf *Nicky & Lou*.

'n Bespreking van twee stories kan dien om die funksionering van 'n essayistiese inslag in Nataniël se resente verhoogstories na te gaan. Die storie “Vrugtekoek” in *Nicky & Lou* vang aan met 'n uitgebreide besinning van meer as 300 woorde (ruim 'n derde van die storie se lengte) oor koek en skoene wat volgens hom “nou maar eenmaal twee van die grootste vreugdes op aarde” (*Nicky*:76) bly. Vir Nataniël is die verband tussen dié twee gegewens dat dit in albei gevalle gaan “oor goeie smaak, ontwerp, tekstuur, kennis, ondervinding en begroting” (*Nicky*:76). Dit is nie vir 'n getroue leser van Nataniël verbasend dat 'n skoen volgens hom heelwat van die draer verklik nie, byvoorbeeld “of iemand gereeld reis of lees, vaal of interessant is, prakties of opwindend is, 'n individu of een van die massa is, verstaan hoe alles op aarde 'n geheel vorm, suinig of vrygewig is, trots of onseker is en uiteindelik [of hul] dood of lewendig” is (ibid.). Nataniël maak die verband tussen skoene en die kulinêre verder duidelik as hy skryf dat, nes die mensdom telkens geknou word “met dinge soos sandale, bont sokkies, krukhakke, moleste uit rubber en, deesdae, plastiekmonsters met gaatjies” (ibid.), is “tragedie [...] deel van ons bestaan” – gevolglik is duisende mense se ondervinding van vrugtekoek “'n blommetjiesgraf op 'n bruidstafel of 'n ligblou meulsteen by 'n doop” (*Nicky*:77).

Soos die titel van die storie te kenne gee, is dit die besinning oor vrugtekoek wat van meer belang is in hierdie teks as dié oor skoene. Gegewe die jammerlike toestand van die meeste mense se ervaring van vrugtekoek, skryf Nataniël, is dit sy roeping op aarde “om elkeen wat weens 'n nare ondervinding, swak opvoeding, siekte, eenvoudigheid of armoede ooit vrugtekoek misverstaan het, 'n tweede kans te bied” (ibid.). Naas die verkoop van besondere vrugtekoeke in sy winkel kry Nataniël dan 'n meer persoonlike geleentheid om sy gemelde roeping te verwesenlik wanneer sy huisalarm deur 'n eekhoring geaktiveer word en 'n sekuriteitsbeampte opdaag wat nog nooit vrugtekoek geëet het nie. Uiteindelik dien die uitgebreide

essayistiese aanvang van “Vrugtekoek” as ’n ‘wegspringplek’ vir dié verhaal oor Nataniël se interaksie met die sekuriteitsbeampte. Veral die getroue Nataniël-leser sou nie juis hierdie aanvang vreemd vind nie. Danksy Nataniël se kenmerkend humoristiese metaforiek – droë koek word byvoorbeeld beskryf as “smaaklose sponse gepleister met soet margarien, winderige wiele wat na die hemele oprys sonder ’n sweempie geur of grasia” (*Nicky*:76) – is dit ’n boeiende besinning op sig. Dit hou egter slegs oppervlakkig verband met die sentrale verhaal oor die sekuriteitsbeampte en sou in daardie opsig goedsdiks weggelaat kon word het.

Hierteenoor wek die essayistiese aanvang van die storie “Jas” (*Zip!*) die indruk dat die Nataniël-verteller ’n betoog voer. Hierdie storie begin soos volg met ’n kort bepeinsing van die Afrikaanse uitdrukking “’n feit soos ’n koei” en gaan daarvan af oor tot die sentrale verhaal:

Ons word groot met die uitdrukking, ’n feit soos ’n koei. Waar dit vandaan kom, weet ek nie, maar ek het wel al gelees dat die verklaring is, die feit is vanselfsprekend. Weens ondervinding kan ek vandag verklaar dat dit nie heeltemal reg is nie. ’n Feit soos ’n koei beteken twee goed. Eerstens: Dis groter as jy. Tweedens: Of jy saamstem of nie, dit bestaan en jy moet daarmee saamleef. Dis soos ’n ouetehuisverpleegster, of jy nou wil of nie, op ’n stadium moet jy die oorlewing van jou ouers of ander bejaardes oorgaan aan só ’n wese. [...]

Nog ’n feit soos ’n koei is die gewaarwording dat daar binne-in jou ’n tweede persoon is, en dat daar agter die wêreld wat jy ken, ’n tweede wêreld is. Ons word daarvan bewus gemaak en daarheen gestuur deur goed soos geluide, skaduwees en reuke.

Die eerste reuk wat my verplaas het, was die reuk van ou motorsitplekke. (*Zip*:173)

Die verwysing na die gewaarwording van ’n tweede persoon en wêreld sluit aan by die klem by Nataniël se verhaalkuns op roeping. Hoewel die noem van reuke as ’n manier waardeur ’n mens bewus word van die “tweede persoon” en “tweede wêreld” oënskynlik aanleiding gee tot die vertel van die verhaal in “Jas”, is dit die belang van ’n *jas* in dié verhaal wat die leser vanweë die storie se titel en kennis van die Nataniël-persona weet die werklike voorbeeld van sodanige gewaarwording is. Nietemin word ’n mens deur die aanvanklike besinning van hierdie teks daarop bedag gemaak dat Nataniël ’n betoog voer. Hoewel die besinning oor die uitdrukking “feit soos ’n koei” ook gewoon aanleiding gee tot die verhaal in “Jas”, kan dié verhaal ook omgekeerd beskou word as ’n motivering vir die waarneming dat daar as ’t ware ’n tweede persoon binne elke mens is, en ’n tweede wêreld agter die sigbare.

6.3.4 Die kombinerings van konvensies

Op hul eie dien die genre-konvensies waarop ek gewys het – die uiting van sentensies deur karakters en die benutting van die gelykenis en essay as genre-intertekste – om aan die genoemde verhale van Nataniël ’n didaktiese dimensie te verleen. Die didaktiese lading van hierdie konvensies word boonop versterk deurdat dit in enkele verdere verhale in kombinasie aangewend word. In sommige verhale dien ’n essayistiese begin naamlik om die leser daarop paraat te maak dat Nataniël ’n argument voer, wat dan deur middel van ander

konvensies geskied. Die storie “Hout en vis” (*Nicky & Lou*) vang aan met ’n uitgebreide essayistiese besinning oor die maniere waarop die mensdom “onheil, rampe of die waarheid” eenkant skuif. Nataniël wei langsaam – en uiteraard humoristies, spesifiek vanweë sy meesal neerhalende houding jeens die verskynsels wat hy beskryf – uit oor sulke maniere, veral handewerk en tuisteskepping deur middel van batik, spykerkuns, macramé, pottbakkerie, kerse draai, “vereruikers, tolletjiedraai, stillewes geskilder op sy, tonele geplak uit vuurhoutjies, sandkuns, kousblomme en woljuwele” (*Nicky*:130).

Hierdie besinning gee aanleiding tot die verhaal van die houtsneewerklas wat Nataniël se ma en ander vrouens op die dorp by tannie Trix geneem het. Daar is iets van ’n slotles na aanleiding van een van die karakters, mevrou Louw, wie se “druppelgesig” – ’n gesig waarvan die oë, wange en mondhoeke na onder gebuig is en die indruk skep dat ’n persoon “verveeld of beterweterig” is (*Nicky*:132) – deur die dorp se houtsneewerk verewig word. Die les word soos elders by monde van Nataniël se ma gegee: “Ja, sê my ma, [... J]y loop jouself elke dag vas in ’n druppelkop, ’n ding wat te suur is om te sien die lewe is goed of te grand is om dit te wys. Sy sê jy glimlag maar en stap aan. En by die huis is jy koning. Jy skep jou eie wêreld.” (*Nicky*:133) Die verwysing na ’n mens se eie wêreld skep, herinner sterk aan die “Hartseer wêreld”-aflewering van Nataniël se Kaalkop-rubriek.

Die essayistiese aanvang en die slotles verleen aan “Hout en vis”, veral in bundelverband, ’n didaktiese strekking. Dit is ook die geval in die storie “Titia” (*150 stories*). Nataniël het dit in die aanvang oor desperaatheid as “[e]en van die onaantreklikste menslike eienskappe” (*150*:504). Dit is egter iets wat Nataniël by homself ook bespeur. Hy staan stil by drie geleenthede waar sy desperaatheid veral na vore kom:

Nog voordat die aksies of stemtoon van ’n desperate persoon beleef word, is die blote teenwoordigheid genoeg om enige mens te laat vlug. Ongelukkig was dit nog altyd een van my sterkste eienskappe. Byvoorbeeld:

Ek kan glad nie eet die middag voor ’n show nie, ek voel te ongemaklik. Maar halfpad deur die derde liedjie begin ek gewoonlik honger word. [...]

Wanneer ek in ’n vergadering sit en daar is aantreklike persone in die vertrek, kan ek nie soos ’n ander mens vir myself sê dis ’n professionele situasie en konsentreer op die gesprek nie. [...]

Op ’n vliegtuig is ek die ergste. [...] Mens sou dink dat ek van beter weet, want ek het hierdie gedrag reeds vroeg in my lewe waargeneem. (*150*:504-505)

Die “Byvoorbeeld” en noem van drie voorbeelde wek die indruk dat Nataniël ’n argument opbou. Hy gaan hierna oor tot die vertel van die verhaal van Titia. Deurdat die sentrale verhaal in “Titia” op hierdie manier volg op Nataniël se voorbeelde van (sy eie) desperaatheid as ’n onaantreklike eienskap, kan die verhaal gelees word as ’n komponent van die besinning oor desperaatheid – in stede daarvan dat die besinning oor desperaatheid dien as inleiding tot die verhaal. Die narratief blyk dus in diens te staan van die essayistiese weergee van Nataniël se siening omtrent desperaatheid.

Die storie “Persepsie” (*Nicky & Lou*) maak weereens gebruik van sowel ’n essayistiese aanvang as gelykenisagtige voorbeelde om die betoog verder te voer. Nataniël wei vir die lengte van die eerste bladsy uit oor persepsie – “die unieke slotsom of stilte in ’n persoon se brein nadat hy iets gesien of beleef het” (*Nicky*:113). Dit is “fassinerend genoeg om ’n verhaal te regverdig”, maar nie voordat Nataniël worstel met ’n retoriese vraag nie, byna ’n probleemstelling: “Hoe is dit moontlik dat meer as een asemhalende wese na dieselfde ding kan kyk en verskillende goed sien?” (*ibid.*) Hy noem vyf voorbeelde van verskillende reaksies op ’n bepaalde fenomeen, byvoorbeeld:

Gee ’n eier vir ’n Boesman en hy suig hom leeg en maak juwele. Gee dit vir ’n Fransman en hy roerbraai dit in botter. ’n Amerikaner bak dit met varkvet, ’n Chinees skif dit in sop en ’n Hollander vra, Het jy net een?

[...]

’n Gedroogde blaar is vir een persoon ’n boekmerk, vir ’n ander iets om te rook. (*ibid.*)

Met die bekende “so”-konvensie wat Nataniël ook in ander stories inspan, word oorgegaan na die primêre verhaal: “So was daar ’n tweeling, Delia en Denise.” (*ibid.*) In die verhaal van Delia en Denise kom die kwessie van persepsie inderdaad telkens ter sprake, maar gewoon ook hoe dieselfde omstandighede kan uitloop op verskillende uitkomst. Delia en Denise se ma is ontsteld dat, hoewel sy haar dogters eenders aantrek en ewe veel liefde gee, hul uiteenlopende persoonlikhede ontwikkel. Voor die slot van die storie word die argumenterende funksie van die verhaal oor Delia en Denise bevestig as Nataniël herhaal: “En dis wat ons noem chaos op aarde, die gevolg van persepsie, die variasie, versteurdheid, oneerlikheid of afwesigheid daarvan.” (*Nicky*:115) Dit word met die slotkinkel tuisgedryf as Delia en Denise se mans – wie se heteroseksualiteit reeds stuk-stuk in twyfel getrek is – by die onthaal ná hul gekombineerde troue mekaar se oë vang, vir mekaar staar en glimlag, want hul “dink presies dieselfde ding” (*ibid.*).

Deurdat die verhaal van Delia en Denise dien as verkenning van Nataniël se besinning oor persepsie en die ‘probleemstelling’ – “Hoe is dit moontlik dat meer as een asemhalende wese na dieselfde ding kan kyk en verskillende goed sien” – lees “Persepsie” soos ’n essay. Op soortgelyke maniere volg die sentrale verhaal in die stories “’n Ding met ’n fluit” en “Doopkoek” (albei in *Zip!*) op essayistiese aanvange, onderskeidelik oor gewoontes en oor name en seremoniële koeke. In hierdie stories is dit onduidelik of die essayistiese besinning primêr is en die verhaal deel daarvan vorm, en of die essayistiese besinning die wegspringplek vir die verhaal is wat primêr staan.

Ook in die storie “Stoep” (*Dik dun thick thin*) word ’n essayistiese aanvang in kombinasie met ander didaktiese konvensies ingespan. In hierdie teks is die sentrale verhaal, soos in die reeds bespreekte “Hoes”, ’n illustrasie van ’n stelling wat ouma Maria maak. Die Nataniël-verteller noem ter aanvang van die storie dit is jammer dat hy soos die meeste mense moet klaarkom sonder ’n behoorlike stoep: “’n Behoorlike stoep is hoog bokant die grond, het pilare en ’n muurtjie en ’n dak met ’n plafon. Jy voel veilig, daar is

privaatheid, 'n uitsig oor die aarde en genoeg vars lug vir die waarheid.” (*Dik*:126) “Die belangrikste lewenslesse” het Nataniël naamlik “as kind op stoepe geleer”, waarvan die belangrikste stoep dié van sy ouma was.

Nataniël gaan oor tot die vertel van so 'n les wat hy by sy ouma op 'n stoep geleer het. Ten tyde van 'n veraf niggie se troue is familie en vriende by Nataniël se grootouers op Wellington wanneer Nataniël en ouma Maria op die stoep sit. Ouma Maria leer Nataniël van die gevare van te vroeg trou: “'n Troue kan net lei tot een van ses goed. En net een daarvan is geluk. [... Verder is daar:] Skok, woede, hartseer en ontkenning. Vir elkeen van hierdie vier is daar 'n liedjie of 'n pil. Maar vir die vyfde een, spyt, is daar niks.” (*Dik*:129) Nataniël se ouma was haar hande van skuld, maar die jong Nataniël roep uit: “Maar iemand moet hulle leer om te wag!” (*Dik*:130) Ouma Maria sê egter dit help nie om te praat nie en motiveer haar opmerking met 'n raamvertelling, die verhaal waaruit “Stoep” verder bestaan: “Het ek jou die storie vertel van Emdeen?” (*Dik*:130) Die verhaal van Emdeen kan dan beskou word as 'n gelykenis wat ouma Maria inspan ter ondersteuning van haar betoog oor die gevare van te vroeg trou.

Die inleiding van “Stoep” open egter ook die moontlikheid om die hele vertelling oor die jong Nataniël en sy ouma ten tyde van die niggie se troue – insluitend ouma Maria se raamvertelling van Emdeen – te beskou as deel van Nataniël se betoog oor die waarde van 'n behoorlike stoep. Op essayistiese wyse vang “Stoep” aan met 'n besinning oor stoepe as ruimtes waar 'n mens veilig voel, met “privaatheid, 'n uitsig oor die aarde en genoeg vars lug vir die waarheid” (*Dik*:126). Dit is op stoepe waar Nataniël as kind die “belangrikste lewenslesse” geleer het, veral op sy ouma se stoep (*ibid.*). 'n Stoep is dus by uitstek 'n geborge liminale ruimte wat vir Nataniël dien as 'n veilige oorgang vanaf onkunde na waarheid/wysheid.⁷⁴ Hoewel ouma Maria se vertelling oor Emdeen dus op sigself as 'n gelykenis oor die huwelik gelees kan word, kan die “Stoep”-teks as sodanig ook as iets van 'n gelykenis gelees word. Die narratologiese verskil tussen hierdie twee tipes strekkingsverhale is dat die verteller van die Emdeen-verhaal – nes die strekkingsverhale in “Hoes”, “Klein dingetjies” en “Bekruip” – 'n karakter is, terwyl Nataniël self die verteller van die volle “Stoep”-strekingsverhaal is. Dit is 'n betekenisvolle onderskeid, aangesien daar sodoende nog sterker klem gelê word op die aard van hierdie storie as 'n didaktiese teks. Na regte maak dit ook van Nataniël nie alleen iemand wat stories skryf waarin *karakters* gelykenisse vertel nie – soos by die ander genoemde stories – maar iemand wat self as *verteller* en as *outeur* 'n gelykenis vertel.

Die storie “F. Fox” (*Zip!*) toon 'n soortgelyke gebruik van didaktiese genrekonvensies as “Stoep”. Nataniël open as verteller hierdie storie met 'n stelling: “One thing I do know is that everything in life has a place.

⁷⁴ Dank aan die anonieme eksaminator wat hierop gewys het.

If something is ignored or denied, it will not cease to exist.” (*Zip:78*) Dit is skynbaar ’n gevolgtrekking waartoe Nataniël gekom het na aanleiding van sy ouma:

My grandmother taught us that every time you tell a lie, the truth has to go somewhere, and usually it goes to your hips. She said that was why Mrs Fishman looked like a gate that’s taking the fence for a walk, she had been lying since she was a girl. (*Zip:78*)

Nataniël haal hierna nog ’n stelling van sy ouma aan, wat sy destyds aan die hand van ’n verhaal aan hom geïllustreer het:

Grandmother said that nothing just disappeared. Everything we say or do will exist forever. Once it went out of your mouth it will be remembered by somebody. If you put it out of your mind it will find another place in your body. And it will make you ill until you take it and deal with it.

Look at Mrs Finn, said Grandmother, Her feet have been pointing inwards since her husband gave Miss Foss a lift. She looks like she has just caught a small ball.

Who is Miss Foss? we asked.

She works at the clinic, said Grandmother, She never got married. Then on the day of the storm Mr Finn took her home in his car but forgot to tell Mrs Finn. So when she found out, she thought they were doing something wrong and then she felt inferior, but never said a word. So it went to her feet and now they’re staring at each other. (*ibid.*)

In hierdie geval is die strekkingsverhaal oor Mrs Finn veel minder volrond as die karaktergelykenisse wat reeds bespreek is. Dit dien egter in “F. Fox” steeds ’n doel, aangesien die aangehaalde gedeelte nog net die inleiding tot die sentrale verhaal in “F. Fox” is waardeur ouma Maria se lesse en Nataniël se gevolgtrekking op grond daarvan verder beargumenteer word. Na aanleiding van ouma Maria se aangehaalde verhaal oor Mrs Finn het Nataniël & Kie – dit word nie gespesifiseer na wie die ongespesifiseerde “we” verwys nie – telkens vroe. Die onkunde van die aanhorende karakters dien om die plot voort te stu, maar ook om die strekking van ouma Maria se verhaal te presiseer:

So we have to talk the whole time? we said.

No, said Grandmother, Some words are better if they’re never said. Saying the wrong things can make you just as ill. It’s about good judgement.

How will we know? we cried.

You learn as you grow older, said Grandmother, But only if you want to. If you’re not sure, just go outside and tell it to a stone, that way you also get it out of your system, but you’re not hurting anyone.

We were very worried. We didn’t know when to talk or when to be quiet or when to get it out of our systems. I was on my hands and knees, talking to stones right through my childhood. (*Zip:79*)

Hierdie dinamiek herinner aan dié tussen Nataniël en ant Molla in “Slap kar”, soos reeds bespreek. Dit herinner verder aan die manier waarop Nataniël in sy televisieprogramme onkunde veins in gesprek met sy

broer Erik of gaste op die program om sodoende sy gehoor te kan opvoed op 'n niepedantiese wyse (sien Hoofstuk 3). In “F. Fox” word ouma Maria se les aan Nataniël & Kie. verder verhelder deur die koms van Linda, 'n meisie wat ouma Maria informeel aanneem as haar eie. Op ouderdom 17 trou Linda teen ouma Maria se sin met 'n geskeide man, F. Fox. Fox pas duidelik nie in die familie nie en is altyd aan die kla, byvoorbeeld omdat hy nie ouma Maria se soetpatat kan sluk nie en haar skaapkotelette vetmaak (*Zip*:80). Uiteindelik blyk Fox nog een van Nataniël se fisiek abnormale en absurde karakters te wees wanneer hy algaande korter word, tot ouma Maria per ongeluk as Kersversiering 'n groot kroon op sy kop plaas omdat sy hom nie gewaar het nie. Fox sterf, maar ouma Maria verduidelik dit is nie van die kroon nie, en verskaf na aanleiding hiervan 'n les: “His body had enough [...] If nothing on earth can please you, your body will take you away.” (*Zip*:82)

Die verband tussen enersyds die Nataniël-verteller se stelling ter aanvang van “F. Fox” dat alles in die lewe 'n plek het en dat “If something is ignored or denied, it will not cease to exist” (*Zip*:78) en andersyds die raamvertelling van Fox en ouma Maria se les na aanleiding daarvan is nie onmiddellik duidelik nie. Op die oog af weerspreek hierdie lesse mekaar selfs. Hierdie storie korrespondeer wel met die klem in Nataniël se oeuvre en in sy ander werksaamhede op die najaag van roeping, waardeur daar tog 'n mate van effektiwiteit aan die betoog in “F. Fox” verleen word. Die waarde van die verhaal van Fox en ouma Maria se interpretasie daarvan vir Nataniël word dan ook in die slot duidelik gemaak. Nadat ouma Maria die aangehaalde les verwoord, vra Linda, “What will we do with him?” (*Zip*:82) Nataniël antwoord dat hy Fox se oorskot sal neem. Linda vra hom waarom, maar dit is ouma Maria wat antwoord: “So he never forgets” (*ibid.*). Die slot bevestig dat die verhaal van Fox en ouma Maria se les Nataniël inderdaad bybly: “I took him home, had him varnished and put him on a tiny table. And he has been with me to this day.” (*ibid.*)

6.4 Die verband tussen didaktiese genrekonvensies en skrywerspostuur

In die voorafgaande bespreking is getoon dat Nataniël hom van drie didaktiese genrekonvensies bedien in sy meer resente verhaalkuns, naamlik die uiting van sentensies deur karakters, die struktuur van die gelykenis, en 'n essayisties betogende besinning. Hierdie konvensies kom sowel afsonderlik as gekombineerd in verskeie tekste van Nataniël voor. Op sig kan die essayistiese inslag van sommige verhale in verband gebring word met Nataniël se Kaalkop-rubriek vir die tydskrif *Sarie*. Meer spesifiek stem Nataniël se gebruik van didaktiese middele in die verhale wat in hierdie hoofstuk bespreek is, ooreen met die poëtika wat in “'n Hartseer wêreld”, die eerste gebundelde aflewering van dié rubriek, verwoord is.

Soos in Hoofstuk 3 genoem, is die essay 'n wesenlik hibriede prosagenre, waardeur stellige uitsprake oor die aard daarvan bemoeilik word. Van belang by Nataniël se rubrieke is wel dat die essayis sy persoonlike visie op 'n bepaalde saak formuleer (Botha, 1965:7). Hierdie visie kom daarop neer dat die essayis 'n etiese betoog voer, want telkens gaan dit daarom dat, hoewel die essayis ook kan vermaak, hy 'n didaktikus is (Williams, 1951:15). Narratief is een van die primêre middele waarmee die essayis dit kan doen. Onder-

skeid tussen die essay en die kortverhaal word gevolglik 'n netelige saak, soos Aucamp (1994) aandui. Aucamp (1994) verwys egter na Scholes en Klaus se verheldering hieromtrent. Vir Scholes en Klaus is daar 'n unieke stem teenwoordig in elke genre. Waar die digter met sigself praat en die dramaturg karakters met mekaar laat praat, rapporteer die verteller van 'n verhaal wat karakters sê en dink (Scholes & Klaus, soos aangehaal deur Aucamp, 1994:221). Hierteenoor praat die essayis regstreeks met die leser en probeer die leser van sy siening omtrent 'n bepaalde onderwerp oortuig (ibid.).

In die voorafgaande bespreking het egter geblyk dat Nataniël nie alleen in sy essays nie, maar ook in verskeie van sy verhale regstreeks met sy leser praat en betoë voer oor bepaalde sake. Ook waar dit nie narratologies gesproke Nataniël as verteller is wat so 'n betoog voer nie, is daar duidelik 'n verband tussen Nataniël as skrywer en karakters wat deur middel van sentensies of gelykenisse hul perspektief op 'n saak verwoord en 'n les aan die Nataniël-karakter wil oordra. In hierdie opsig is daar nie 'n klinkklare onderskeid tussen Nataniël se verhale en essays wat betref sy didaktiese gebruik daarvan nie.

'n Onderskeid van die Amerikaanse letterkundige Louise Rosenblatt is op hierdie punt verhelderend. In haar bekende en invloedryke boeke *Literature as exploration* (eerste publikasie 1938) en *The reader, the text, the poem* (eerste publikasie 1978; Rosenblatt, 1994 in die bronnelys) postuleer Rosenblatt twee maniere waarop leeservarings of -transaksies beskryf kan word. Belangrik is dat Rosenblatt met 'n genuanseerde literatuurbeskouing werk wat die individuele leeservaring as 'n belangrike komponent van teksinterpretasie verreken, terwyl die eiesoortigheid van elke teks ook beklemtoon word. Gevolglik stel sy ondersoek in na die faktore wat 'n leser se leeservaring van 'n teks beïnvloed en verwys derhalwe na *leestransaksies*, soos die ondertitel van *The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work* reflekteer. Rosenblatt (1994) tref 'n waardevolle onderskeid tussen efferente en estetiese leestransaksies. Met efferente leestransaksies (na aanleiding van die Latynse “efferre”, “to carry away” – Rosenblatt, 1994:24) is die leser se aandag gerig op dit wat oorbly nadat hul klaar geles het: “the information to be acquired, the logical solution to a problem, the actions to be carried out” (ibid.:23). Hierteenoor is die leser se aandag met estetiese leestransaksies gerig op wat *tydens* die leesproses gebeur en is die lees van 'n teks op sigself die doel. Die “associations, feelings, attitudes, and ideas that these words and their referents arouse within him” word tydens so 'n leestransaksie gesintetiseer tot 'n betekenisvolle struktuur (ibid.:25).

Die waarde van Rosenblatt se onderskeid vir my bespreking van Nataniël se verhaalkuns is die aandag wat Rosenblatt skenk aan dit wat 'n leser stuur in die rigting van 'n meer efferente of 'n meer estetiese leestransaksie. Uiteraard is die teks self van primêre belang hierby. Hoewel Rosenblatt se teorie weens haar ondersoek na die individuele leeservaring geredelik as 'n lesergerigte benadering geklassifiseer word, beklemtoon sy telkens dat die leser allermens *carte blanche* het by die interpretasie van 'n teks, waaronder die besluit oor 'n efferente teenoor 'n estetiese leestransaksie. Die leser se keuses in hierdie verband word volgens Rosenblatt deurslaggewend – ofskoon nie uitsluitlik nie – gerig deur elke teks self. 'n Teks wat

sigself uitdruklik aankondig as didakties sou 'n leser tot 'n efferente leestransaksie aanmoedig. In die verhale wat ek bespreek het, is die genrekonvensies waarvan Nataniël hom bedien in hierdie opsig betekenisvol. Die gelykenis as 'n bekende genre en die formulering van 'n slotles as 'n bekende konvensie gee vir die leser te kenne dat Nataniël 'n betoog voer in sommige verhale. Deurdat hierdie genrekonvensies nie slegs in enkele verhale teenwoordig is nie, maar op sigself kenmerkende konvensies van Nataniël se resente verhaalkuns word, word daar des te meer aan die leser te kenne gegee dat hul nie alleen tot 'n estetiese leestransaksie uitgenooi word nie, maar ook 'n efferente.

Rosenblatt se besinning oor sulke leestransaksies kan verder aangevul word met verwysing na skrywerlike beeldvorming. Die uitgangspunt van Viala (2016), Meizoz (2009) en Korthals Altes (2014) dat 'n leser se interpretasie van 'n prosateks onder meer beïnvloed word deur 'n skrywer se postuur, kan beteken dat 'n leser by die keuse tussen 'n minder of meer estetiese of efferente leestransaksie gerig word deur wat hul weet van 'n skrywer. Hierdie punt is na regte lank reeds deur Nataniël geopper. In 'n onderhoud sê Nataniël dit is 'n uitdaging dat mense veel meer ag slaan op hóé hy iets sê (en wat hy dra) as op wát hy te sê het (soos aangehaal deur De Waal, 1996:8). De Waal (1996:8) skryf dat Nataniël inderdaad sy “kenmerkend temerige vertelstem en uitspattig ingeklede verhoogpersonasie [...] al só vervolmaak [het] dat die ‘boodskap’ heel dikwels onder al die blink vernis verdwyn”. Gevolglik is dit juis 'n aanwins van Nataniël se gepubliseerde stories (De Waal het dit spesifiek oor die bundel *Rubber*) dat 'n mens minder op die Nataniël-verhoogpersona fokus en eerder op die tekste self.

Daar is egter ook 'n positiewe verband tussen Nataniël se persona en die “boodskap” of didaktiese lading van sy stories. Nataniël se gebruik van didaktiese genrekonvensies in sy meer resente verhaalkuns val daarmee saam dat Nataniël toenemend as die verteller aan die woord is, terwyl die Nataniël-verteller in die bundels *Maria Maria* en *Tuesday* meer gereeld afgewissel word met ander eerstepersoons- of met derdepersoonsvertellers. Soos genoem, werk die inbedding van didaktiese gegewens in die bespreekte verhale didaktiese trefkrag in die hand deurdat Nataniël óf die moeite doen om lesse wat aan hom oorgedra is, ook aan sy leser oor te dra, óf lesse in die monde van karakters lê wat as invloedryke figure in sy lewe voorgehou word. Die persoonlike inslag van sulke verhale verleen 'n bepaalde betroubaarheid aan dít wat Nataniël sy lesers wil wys maak.

Die uitsondering hierop is veral verhelderend. Die storie “The play” in die bundel *Zip!* vra uitdruklik om gelees te word as 'n strekkingsverhaal. In die aanvang word duidelik gemaak: “This is a fable about not having control, having one eye and walking on glass.” Die lengte van hierdie teks – 383 woorde, ongeveer die helfte van die gemiddelde Nataniël-verhoogstorie – val op. Verder is die verdigting tot slegs die nodige inligting ongewoon vir Nataniël. Die verdigting behels ook dat hierdie storie nie oorvertel of opgesom kan word nie. Ek haal dit daarom volledig aan:

One day there was an actor who got the leading role in a new play. The play was about a very rich man who had a huge chair and a butler. The man who played the butler was very jealous of the actor, so he decided to put nails and broken glass inside the actor's shoes. The actor did not know about this because he wore his own shoes during rehearsals.

In the play the rich man was supposed to have a horse, but the management said the stage was too small and the theatre would smell awful because they did not have a horse toilet. So they gave the actor a tiny horse made out of wood.

Then the director decided that no audience would like to come and sit through a play about a rich, successful man with a chair and a butler and a horse, it would be much more interesting if he had only one eye. So they took the actor's glasses, broke off one lens and painted the other one black.

The play was actually about the fact that the rich man had invented the world's first flying machine, but because he did not need the money, he told nobody about it. He kept the machine a secret and only flew around when nobody was looking. But the management said it was too expensive to build a flying machine and they had no space to keep it and nobody to make it fly. So they just tied the actor to a rope and hoisted him up into the air.

When the curtain opened on the first night, the audience was stunned. There, in the middle of the stage, an actor was hanging from a rope, wearing broken glasses and clutching a small wooden horse. They were furious, they got up and left the theatre. They did not see how the rope was cut and how the actor fell to the ground or how he got up and stumbled around with glass in his shoes.

Nobody thought, What a ridiculous play! or What was wrong with the director? They just spoke about the actor and said, What a bad actor! What was he thinking? (*Zip*:131-132)

Hierdie fabel moet oënskynlik slaan op die feilbaarheid en onregverdigheid van menslike persepsie. Soos reeds genoem, is ook tipes van die strekkingsverhaal soos die gelykenis en die fabel opsigtelik afgestem op die oordra van die les. Hoewel "The play" in hierdie opsig meer van 'n bona fide-strekkingsverhaal is, en wel 'n fabel, het die bespreking in hierdie afdeling dusver getoon dat dit juis Nataniël se eiesoortige omgang met die strekkingsverhaal as genre-interteks is wat didaktiese trefkrag en genot verleen aan die behandelde stories.

Veral die kil, geforseerde manier waarop hierdie fabel vertel word, oortuig nie. Hoewel die eienaardige karakters en gebeure herinner aan Nataniël se ander tekste, is "The play" 'n opvallend humorlose storie vergeleke met die ander stories in *Zip!* en in Nataniël se oeuvre. Hierdeur word die vrugtevolle interaksie tussen humor en die didaktiese in die stories wat dusver bespreek is, beklemtoon. Uit die aanhalings uit Nataniël se stories het reeds geblyk dat humor, synde die sentrale kenmerk van Nataniël se skrywerskap en ook sy openbare persona as sodanig, altyd op die voorgrond bly. Humor en die didaktiese staan egter allermens teenoor mekaar in hierdie stories. Vermaaklikheid kan immers juis in diens staan van die didaktiese. In die inleiding tot 'n bundel van die Franse skrywer Jean de la Fontaine (2000) se fabels verskyn die volgende tersaaklike rympie:

We yawn at sermons, but we gladly turn
to moral tales, and so amused we learn.

(in De la Fontaine, 2000:iii)

De la Fontaine se rympie hou verband met 'n stelling in die Latynse digter Horace se *Ars Poetica*, wat in vertaling lees: “Who can blend usefulness and sweetness wins every vote, at once delighting and teaching the reader” (Horace, soos aangehaal deur Ilić, 2017:252). In haar resensie van Nataniël se show *Factory* (2013) tref De Beer (2013) die spyker op die kop deur soos volg te skryf oor die tema van dié show: “If there was a through line, it was to love yourself and hold on to your truth. And if this sounds preachy, yes, he does that too, but you want to be preached to by someone who has you laughing merrily as he delivers his sermon.” Haar opmerking geld nie alleen *Factory* nie, maar die didaktiese stramien van Nataniël se verhaalkuns as sodanig.

In hierdie opsig hou die leermeesterfaset van Nataniël se skrywerspostuur inderdaad verband met die kabarettis- en narfasette van sy postuur, soos in Hoofstukke 4 en 5 bespreek. Ek het daar getoon dat Nataniël se aanvanklike ontginning van die kabaret as hibriede kunsvorm by uitstek die verstandhouding tussen die kabarettis en sy gehoor benut, naamlik dat die kabarettis sowel moet vermaak as ontstig en as 't ware onderrig. Die verhaalbesprekings in hierdie hoofstuk toon dat hierdie verstandhouding ook Nataniël se meer resente verhaalkuns kenmerk. Dit versterk die bevinding in Hoofstuk 5 dat Nataniël as 'n narreskrywer die tweeledige funksie van die nar vervul deur sowel sy publiek te vermaak as 'n moreel-kritiese bydrae te lewer.

6.5 Samevatting van hoofstuk

Die oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns is in hierdie hoofstuk voortgesit aan die hand van die leermeesterfaset van Nataniël se postuur as skrywer. Daar is getoon dat Nataniël in enkele stories 'n beeld van hom as iemand wat sy publiek of die mensdom ter wille is, relativeer. Nietemin is 'n opvallende ontwikkeling in Nataniël se verhaalkuns sedert *Kaalkop 2* (2008) die inspan van bepaalde genrekonvensies wat aan verskeie verhale 'n uitdruklik didaktiese dimensie verleen, naamlik die formulering van sentensies deur karakters en die voorkoms van 'n gelykenisagtige struktuur en 'n essayisties betogende inslag. Met sy gebruik van hierdie konvensies stel Nataniël hom in postuur as 'n leermeester: iemand wat beskik oor insig wat hy op die hart gedruk voel om met sy leser te deel, en wat hy oortuig is tot hul welsyn kan bydra.

In 1998 skryf Podbrey (1998:26) na aanleiding van Nataniël se show *Violet* by daardie jaar se KKNK die volgende: “Nataniël se wonderlike talent as storieverteller behoort nou gekoppel te word aan iets anders as sy selfbewuste Marlene Dietrich-impersonasies – hy is 'n kunstenaar wat dringend 'n nuwe skerpheid nodig het.” Terugskouend kan 'n mens sê dat daar inderdaad sedertdien 'n skerpheid aan Nataniël se kunstenaarskap en verhaalkuns verleen is deur die didaktiese groeipunt in sy oeuvre. In sy beste verhale sedert *Kaalkop 2* dien 'n didaktiese aanslag om Nataniël se kenmerkende humor, sy kabarettiese ingesteldheid, sy narrige karakterisering van homself en van ander, en sy eiesoortige gedagtegange en soms absurde

Hoofstuk 6: Nataniël as leermeester

verhaalgegewens saam te snoer tot 'n treffende eenheid. Met enkele uitsonderings is dit juis die inbedding by persoonlike gegewens wat 'n oortuigende universaliteit verleen aan hierdie didaktiek.

Deurdat die identifisering van hierdie faset van Nataniël se skrywerspostuur my by 'n verhelderende bespreking van sy verhale gebring het en dus bygedra het tot die daarstel van 'n oeuvestudie van sy verhaalkuns, is die geldigheid van die gekose ontwerp van my studie getoon. Verder is daar lig gewerp op die voorafgaande besprekings van Nataniël as 'n kabarettis en narreskrywer, terwyl dié besprekings ook hierdie hoofstuk se bespreking van die leermeester-Nataniël belig het.

HOOFSTUK 7: NATANIËL AS VOLKSKRYWER

7.1 Inleiding

In die bespreking van Nataniël se verhaalkuns en skrywerspostuur dusver het dit geblyk dat Nataniël op verskillende maniere bepaalde beelde weergee of oproep wat die gemiddelde leser van sy verhale (of gehoorlid van sy shows) van hom sou hê. Met verwysing na die woordeskat wat in Hoofstuk 2 versamel is, kan sulke tekste beskryf word as beeldvormende uitinge. In die meeste van sy verhale is Nataniël naamlik identifiseerbaar as die eerstepersoonsvertellerkarakter en roep hy nie alleen bepaalde beelde van hom as openbare persona op nie, maar gee ook daardeur te kenne hoe hy behoef dat die leser voortaan aan hom moet dink. 'n Bespreking van die verhoogstorie “Waiers” (*Maria Maria*) kan dien om die volgende bespreking van Nataniël as 'n volkskrywer te rig.

“Waiers” is geskryf vir Nataniël se show *La Mano Fría* van 1997 en is een van verskeie stories wat afspeel tydens Nataniël se besoek aan winkels.⁷⁵ In bundel- en oeuvre-verband neem 'n mens reeds aan die verteller in “Waiers” is Nataniël self. Meer spesifiek volg “Waiers” in *Maria Maria* op die storie “Souvenir” en in albei stories word verwys na items wat die verteller wil koop vir sy “show” – die show *La Mano Fría* (1997) waarvoor hierdie twee stories geskryf is, kan afgelei word. “Waiers” vang aan met die verteller wat 'n geskenkwinkel binnegaan op soek na “van hierdie waiers wat so oopvou”. Wanneer hy die vrou agter die toonbank nader, antwoord die winkelier dat sy nie gemaklik voel met sy teenwoordigheid nie: “Dit voel nie vir my reg so met jou in die winkel nie. Wat vir 'n man loop rond met 'n pelsjas en koop waiertjies?” (ibid.) Dit blyk naamlik sy herken Nataniël as openbare figuur: “Ek weet presies wie jy is. Ons sien vir jou. Maak van alles 'n sirkus. Vertrap die volkskern met jou boheemse gefuif. Jy maak net 'n gek van jouself. [...] Ons probeer bou aan orde, aan 'n tradisie, aan 'n volkseie. Dan kom jy met jou tabberds en jou los bek en maak 'n bespotting! [...] Ons het kinders! sê die vrou, In wat moet hulle nie alles vaskyk nie.” (*Maria*:61-62)

Die karakter-Nataniël probeer hom aanvanklik teen die winkelier se opmerkings verdedig: “Jy weet van my niks. Wat weet jy van waar ek af kom, hoe weet jy in wat ek moes vaskyk? [...] nou kom besluit jy ek is breindood oor ek 'n jas dra en shows doen.” (*Maria*:62) Die winkelier sit egter haar kritiek voort. Tipies van die verwarrende “fantasie” (soos Aucamp [2013] daarna verwys) van hierdie eerste dekade van Nataniël se verhoogstories gewaar die Nataniël-karakter klein mannetjies wat terwyl die winkelier praat, op haar kop verskyn en oënskynlik iets van haar psige vergestalt. Die mannetjies moet skynbaar totali-

⁷⁵ Ander winkelstories is “Elsa” (*Oopmond*), “Buurvrou en die trollie” en “Butterfly” (*Rubber*), “Souvenir” en “Waiers” (*Maria Maria*), “'n Rooi neus” en “Die bruid” (*Kaalkop 2*), en “Griewe”, “Tiep” en “'n Hele bestaan” (*Help, help*).

serende ideologieë simboliseer, want een van hulle het “’n bloedrooi outfit aan met ’n hamer en ’n sekel op die bors” en ’n ander gee blyk van nazisme:

Ons soek nie jou soort nie! skree die vrou [vir Nataniël], Alles word vertrap en opgemors! Iemand moet betaal!

Die mannetjies staan nou heel bo-op haar kop en plant ’n vlag met ’n swastika. (ibid.)

Die feit dat die vrou haar oordeel van Nataniël telkens veranker in verwysings na ’n “ons” as “volk” wat ’n “volkskern” en “volkseie” probeer bou, impliseer ’n verbandlegging tussen ’n bepaalde weergawe van Afrikanernasionalisme en die kommunisme en nazisme. Die Nataniël-verteller maak die verband duidelik as hy heftig reageer op die vrou se oordeel van hom: “Verskoon my. Hier staan jy en gal pis met ’n kop wat lyk soos die Alpe en ’n winkel wat lyk soos Auschwitz en dan rek jy jou bek oor wie inpas of wie nie. Fok jou en fok elke volkseie tradisie wat nog ooit gesorg het dat een mens ’n ander een judge.” (*Maria*:63) Soos in die storie “Tafels” (*Nicky & Lou*) wat in Hoofstuk 6 bespreek is, is Nataniël se kritiek op ’n ander se vooroordele egter ironies. “Waaiers” vang immers met sy eie kenmerkend neerhalende houding aan:

Die dag is ek in by ’n gift shop. Maar dis een van daai winkels waar jy orals teen die muur vaskyk, want die stock is te min. Alles staan so een-een op die rak soos by ’n tuisnywerheid net voor toemaaktyd.

Agter die toonbank staan ’n vrou met klipharde hare. Dit begin plat op die voorkop en loop dan op tot ’n helse punt bo en kom dan tot ’n einde met ’n skielike afgrond. (*Maria*:61)

Ook moet ’n mens dit aan die winkelier toegee dat Nataniël inderdaad in ’n mate “van alles ’n sirkus” maak. In Hoofstuk 5 is byvoorbeeld Nataniël se belaglikmakende beskrywing van karakters se voorkoms bespreek. Daardie bespreking het egter getoon dat ook die neerhalende aspek van Nataniël se karakterisering uiteindelik in diens van ’n bemoeienis met die mensdom funksioneer en dat by Nataniël se verhaalkuns gepraat kan word van “genadelose deernis”, om te leen by De Vries (2004b:36) se beskrywing van Hennie Aucamp se werk. In “Waaiers” setel die deernis daarin dat die vrou agter die toonbank se veroordeling van Nataniël uiteindelik (deels) blyk te spruit uit rou oor haar seun wat in die grensoorlog dood is. Dit is ’n boeiende gegewe. Onder meer was die grensoorlog ’n manier waarop die indertydse Suid-Afrikaanse regering die ‘volkseie’ wou beskerm teen ’n bedreigende Ander, sowel binne as buite die landsgrense. Dieselfde ideologie wat die vrou se veroordeling van Nataniël onderlê, het haar van haar seun ontnem – boonop sonder rede: “Agtien jaar oud sit hulle hom op die grens. Hy’t niks gedoen nie, nie ’n skoot geskiet nie, toe trap hy die ding af. Vir wat moes ek hom grootmaak?”, vra sy haar af (*Maria*:63).

Met sy verwysing na die grensoorlog sit Nataniël sy kritiek op die onreg van die voormalige Suid-Afrikaanse bestel voort wat die eerste dekade van sy skrywerskap kenmerk (sien Hoofstuk 4). Die grensoorlog is ook ’n persoonlike gegewe vir Nataniël wat in enkele stories ter sprake kom, in die besonder in “When I was 23” (*When I was*; uit *Men who fly*, 2008) waarin Nataniël vertel van die gevolge nadat hy sy oproepinstruksies tot diensplig veronagsaam. Dit vorm ook deel van die treffende terloopse satire in ’n

storie soos “Lig” (*Help, help*), waar die Nataniël-verteller as seun sy maatjie Moscow vra wat beteken dit as iemand “grens toe” is (*Help*:58). “Dis goed wat die oueres uitgedink het,” antwoord Moscow, “As jy agtien is, moet jy in die bos gaan bly en mense skiet jou twee jaar lank mis of raak.” (*Help*:58) Die verbandlegging in “Waaiers” tussen die voormalige Suid-Afrikaanse bestel met die kommunisme en nazisme staan veral in die teken van die kritiek op totaliserende ideologieë wat Nataniël se woordkuns as sodanig kenmerk, en van Nataniël se rebellie teen vorme van gesag wat hy as destruktief vir hom en vir die mensdom beskou (sien Erasmus-Alt en Viljoen, 2021).

Die manier waarop hierdie gegewens in “Waaiers” aan bod kom, naamlik in gesprek tussen Nataniël en die winkelier, maak egter ook daarvan ’n persoonlike besinning. Die winkelier word as ’t ware tot spreekbuis gemaak vir ’n gangbare beeld van Nataniël vroeg in sy loopbaan. Anders gestel, korrespondeer dít wat Nataniël die winkelier in die mond lê met ’n beeld van hom as ’n openbare persona vroeg in sy loopbaan. Die winkelier se verwysings na die “ons” van die “volk” impliseer dat haar oordeel van Nataniël nie alleen haar eie is nie, maar verteenwoordigend is van ’n bepaalde ideologie of gemeenskap se beeld van Nataniël, naamlik dat hy hom erg krities en selfs vyandig teenoor die Afrikaner en Afrikanerwaardes en -ideale sou posisioneer. In ’n mate strook dit inderdaad met Nataniël se selfvoorstelling vroeg in sy loopbaan. Die bespreking in Hoofstuk 3 het getoon dat Nataniël se openbare persona veral aanvanklik deur uitlokkende verset teen gevestigde orde gekenmerk is. In “Waaiers” kan die winkelier se teenstelling tussen “ons” – by implikasie die Afrikanervolk – en Nataniël as “jy” as verteenwoordigend van hierdie beeld van hom beskou word. Die winkelier beklemtoon veral Nataniël se ongewone kleredrag as simbolies van algemene amoraliteit en rebellie teen dít wat normaal en ideaal is vir ’n Afrikaner.

Uit sy dankbaarheid aan *Sarie*-redakteur Michéle van Breda vir die verandering wat die Kaalkop-rubriek teweeggebring het in die openbare persepsie van hom, lei ’n mens af dat Nataniël teen die einde van die 1990’s ontevrede begin word het met dié beeld van hom as ’n rebel – ten minste, dat hy behoefte gehad het aan ’n *nuansering* daarvan. Die aanvanklike beeld van Nataniël as iemand wat van die marges af kritiek uitoefen op die sentrum en gevestigde orde sou uiteindelik ironies blyk in die lig van die algemene omarming van Nataniël juis as Suid-Afrikaanse en veral *Afrikaanse* of *Afrikanervolksbesit*. In 2006 beskryf Nataniël die verskuiwing van sy openbare persona soos volg: “Ek was mos amper die duiwel self – nou is ek skielik die *flavour of the month*.” (Lig, 2006:13)

In Hoofstuk 3 is egter reeds getoon dat dit ’n veel minder “skielike” ommekeer was. Botma (1996) skryf byvoorbeeld dat vrouetydskrifte teen 1996 reeds Nataniël se mening vir artikels vra en dat “tot ou ooms lag hulle kis vir sy manewales op die verhoog” (ibid.), veral omdat Nataniël se naam sinoniem is met “plesierig” (ibid.). Botma (1996:36) kom tot die gevolgtrekking dat Nataniël “reeds geruime tyd (Afrikaner-) volksbesit [is], van sy gestileerde kroontjie en bultende boudjies tot sy hoë polvy” (oorspronklike parentese). Dit is ironies dat Botma (1996) hier Nataniël se voorkoms uitsonder as ’n oorsaak van Nataniël se hoedanigheid as “(Afrikaner-) volksbesit”, of in ieder geval inbegrepe daarby, terwyl Nataniël in “Waaiers”

juis die winkelier – en by implikasie die “volk” as sodanig – se persepsie van hom as ’n volksvyand in verband bring met kritiek op sy ongewone voorkoms.

Indien Nataniël inderdaad, soos Botma (1996) skryf, teen 1996 “reeds geruime tyd (Afrikaner-) volksbesit” was, word hierdie titel sedertdien bevestig. In 2001 skryf Crous (2001) in sy resensie van *Tuesday* dat Nataniël ’n interessante posisie in die Afrikaanse wêreld beklee vanweë die Kaalkop-rubriek: “Sodoende word hy [Nataniël] toenemend meer volksbesit en word sy gegrimpeerde persona aanvaarbaar vir die oorwegend blanke patriargale bevolking.” (Crous, 2001) Die Vroue Landbou Unie skryf ook in 2013 dat Nataniël “lankal reeds volksbesit” is (VLU, 2013) en by die viering van Nataniël se derde dekade in die Suid-Afrikaanse vermaaklikheidsbedryf word op Afrikaans.com (2017) geskryf Nataniël het “[m]et vernuwende denke, hope kreatiwiteit en ’n visionêre en grensverskuiwende benadering [...] oor die jare ’n reuse-aanhang opgebou [...] en op ’n sekere manier, volksbesit geword”. Mulder (2019) skryf in soortgelyke trant oor Nataniël in *Sarie*: “Hy is ons gunsteling-kaalkop, die man met diepte en ’n vlymskerp humorsin, storieverteller, SARIE-rubriekskrywer en kunstenaar. Ja, Nataniël is volksbesit [...]” Daar is sprake dat Nataniël ook gewoon Suid-Afrikaanse volksbesit is. IOL noem in 2004 Nataniël ’n “national treasure” synde “one of our most creative artists” (IOL, 2004) en De Beer (2017) noem hom “truly [a] national theatrical treasure”. Steinmar (2021b) noem ook Nataniël, saam met die tydskrif *Huisgenoot*, ’n “nasionale skat”. ’n Opmerking soos die volgende gebruikerskommentaar op Nataniël se amptelike Facebook-blad suggereer dat Nataniël ook in die oë van die breë publiek as volksbesit gereken word: “Nataniël jy is Suid Afrikaanse Volksbesit, jy is n beminde mens, ons is mal oor jou, baie respek vir jou en jy is skreeu snaaks, jy maak my dag elkekeer wanneer ek iets van jou sien” (Nataniël, 2016c).

Nataniël het dus sowel Suid-Afrikaanse as Afrikaner-volksbesit geword. Botma (1996:36) se bewoording “(Afrikaner-) volksbesit” is in hierdie opsig steeds in die kol. Dit blyk egter dat Nataniël in die besonder *Afrikaner*-volksbesit is. Dit korrespondeer daarmee dat, hoewel sy shows en stories afwisselend tweetalig is en hy hom byvoorbeeld op sy webwerf in Engels voorstel, daar ’n stygende ontwikkelingslyn in Nataniël se hoedanigheid as spesifiek *Afrikaanstalige* persona en kunstenaar is, veral wat betref die Kaalkop-rubriek vir die tydskrif *Sarie* en sy vyf televisieprogramme vir die kykNET-kanaal.

Wat hierdie verhandeling se oeuvestudie van Nataniël se verhaalkuns betref, kan gevra word wat die verband is tussen Nataniël se hoedanigheid as volksbesit en sy verhale. In hierdie hoofstuk word daar spesifiek aspekte van Nataniël se skrywerspostuur en verhaalkuns verken aan die hand van die moontlike beskouing van Nataniël as ’n volkskrywer. Twee benaderings tot die meerduidige titel “volkskrywer” is hier van belang. Enersyds kan dit beskou word as ’n eretitel wat deur ’n volk aan ’n skrywer toegeken word. Andersyds kan ’n skrywer hom ook in postuur stel as ’n volkskrywer deur *vir* of *oor* ’n volk te skryf.

Hierdie benaderings vind soos volg neerslag in die bespreking in hierdie hoofstuk. Ek wys eerstens op die boeiende fenomeen dat daar aanlyn – via e-pos, forums en sosiale media – tekste versprei word wat deur

die publisierder-gebruiker of deur ander gebruikers aan Nataniël toegeskryf word. Tweedens wys ek op Nataniël se ambivalente bemoeienis met die volkse as sodanig en met aspekte van Afrikanerskap. Die komplekse aansluiting van verskeie van Nataniël se stories by die tradisie van die dorp- of kontreistorie in die Afrikaanse prosa sal kortliks aandag geniet. Derdens en vierdens bespreek ek aspekte van Nataniël se skrywerskap en verhaalkuns met verwysing na die ooreenkomste tussen hom en twee ‘tipes’ volkskrywers: grapjasse/spekskieters soos Herman Charles Bosman, Jan Spies en P.G. du Plessis; en die didaktiese volkskrywer. Nataniël toon veral ooreenkomste met C.J. Langenhoven se vermenging van hierdie twee benaderings as die prototipiese didakties-humoristiese volkskrywer in Afrikaans.

Met die oog op hierdie bespreking is bondige terminologiese verheldering en motivering egter nodig. Ten eerste verg die term “Afrikaner” kortliks omskrywing. Enersyds kan ’n mens idealisties die begrip “Afrikaner” wil uitbrei om te verwys na alle wit mense – wat ’n mens op sig ook verskillend kan definieer – van hoofsaaklik Wes-Europese herkoms wie se moedertaal Afrikaans is en wat in Suid-Afrika woon of gebore is (wat ek vir die doel van die oefening onderskei as Afrikaner₁). Nog verder sou hipoteties met “Afrikaner” verwys kon word na alle Suid-Afrikaners (of Suid-Afrikaans-geborenes) wat Afrikaans as (moeder)taal het, ongeag ras (Afrikaner₂). Andersyds is dit gewoon so dat “Afrikaner” meer spesifieke konnotasies het en byvoorbeeld verwys na wit Afrikaanssprekendes wat ’n bepaalde kultuur en/of wêreldbeskouing deel. Louw (2023) tref byvoorbeeld soos volg onderskeid tussen “Afrikaner” en “Afrikaanssprekende”:

’n Afrikaanse persoon praat Afrikaans en sien hulleself as deel van ’n Afrikaanse kultuur, maar het geen erg aan die nasionalistiese waardes van Afrikaners nie. Afrikaners word met konserwatiewe en oudmodiese waardes geassosieer wat voor en gedurende apartheid aan nasionalistiese waardes verbind is. Hulle is soms nog vasgevang in ’n apartheidsdenkwyse en worstel met die liberale oortuigings wat vandag dominant is in Suid-Afrika. Die Afrikaanssprekende vorm deel van ’n Suid-Afrikaanse gemeenskap waar meertaligheid en diversiteit gedy.

Ek haal Louw (2023) eksemplaries aan. Selfs indien ’n mens haar onderskeid aanvaar, sou ’n mens nog allerlei nuanserings kon byvoeg, soos dat Afrikaners *meesal* maar *nie uitsluitlik nie* met konserwatiewe en oudmodiese waardes geassosieer word. Nietemin word iets van die kompleksiteit van hierdie saak geïllustreer. Sommige mense verkies in die lig van hierdie kompleksiteit die term “Afrikander” as alternatief tot Afrikaner₁ of -₂, aangesien dit minder swaar aan die geskiedenis sou dra en teruggryp na Hendrik Biebouw se ikoniese uitspraak, “’k ben een Africaander”. Ek gaan in hierdie verhandeling daarvan uit dat daar geen eenvoudige oplossing van hierdie uitdaging is nie. Louw (2023) se onderskeid is myns insiens nuttig indien die “soms” beklemtoon word in haar beskrywing van die Afrikaner as “soms nog vasgevang in ’n apartheidsdenkwyse en [worstelend] met die liberale oortuigings wat vandag dominant is in Suid-Afrika”. Soos Louw (2023) se “Afrikaanssprekende” sou ook die Afrikaner kón “deel [vorm] van ’n Suid-Afrikaanse gemeenskap waar meertaligheid en diversiteit gedy” – ongeag of dit oor die algemeen die geval is of nie. Vir die volgende bespreking van Nataniël se verhaalkuns is dit egter nodig om na die

Afrikaner as onderskeibare groep, gemeenskap of inderdaad volk te kan verwys, aangesien verskeie van hierdie tekste werk met die gedagtegoed en kultuur wat eie is aan hierdie volk.

Ten tweede is die woord “volk” in 2023 in Afrikaans sterk ideologies gekleur. Soos “Afrikaner” is dit meerduidig. ’n Mens kan verwys na Marlene van Niekerk se roman *Triomf* waar twee teenoorgestelde betekenisse van “volk” geaktiveer word. Die fokaliserende karakter van die eerste hoofstuk, Mol, vertel van ’n priester wat – heel onkonvensioneel vir die omgewing – kerkgangers van verskillende rasse “[a]lmal met dieselfde hand” groet (Van Niekerk, 1994:3). Haar broer, Treppie, sê “dis volksvreemd om volk so te groet” – en dan wil Treppie hom doodlag, want “tussen die twee volke in daai sin lê ’n hemelse verskil” (ibid.). In Afrikaans het die “volk” in samestellings soos “volksvreemd”, “volkseie” en “volkstrots” naamlik histories dikwels verwys na die Afrikaner self, terwyl daar egter ook na veral swart plaaswerkers verwys is as “volk”. In Nataniël se storie “Waiers” lei die leser af dit gaan inderdaad vir die winkelier om die *Afrikanervolk* deurdat sy verwys na “ons” as volk wat, onder andere, diensplig ingestel het.

Gewoon die konsep van ’n volk en van samestellings soos “volksdigter” is boonop hede ten dae kontensieus in Afrikaans en Suid-Afrika. Die vergrype van ’n groep mense wat uitdruklik as ’n volk gekonstrueer is, beteken dat “volk” en “volk-” ’n wrang smaak kan laat. Dit kan ’n mens laat gryp na minder swaar belaste konsepte soos “kultuur”. Myns insiens is sulke woordspel egter ’n vorm van kortpad steek wat uiteindelik juis nie die onlangse verlede aan die suidpunt van Afrika hanteer en vrugbaar maak om ’n toekoms op te bou nie. Hoewel toegespitste besinning oor begrippe soos “volksbesit” en “volkskrywer” waardevol sou kon wees in verdere navorsing, volstaan ek hier gewoon daarby om sulke begrippe met ’n bewustheid van die geladenheid daarvan in te span.

7.2 Nataniël se skrywerspostuur as volksbesit

Die hierbo aangehaalde tiperings van Nataniël as volksbesit korrespondeer op interessante wyse met die informele verspreiding in die afgelope twee dekades van tekste wat – verkeerdelik – aan Nataniël toegedig word. Aanvanklik word sulke tekste per e-pos en op internetforums versprei, maar deesdae veral via sosiale media soos WhatsApp en Facebook. Ek kon ses sulke tekste bekom – vyf is aanlyn beskikbaar op forums en Facebook en een het (minstens) in 2018 as ’n WhatsApp-boodskap die rondtes gedoen. Drie van hierdie tekste is verhale wat veral ooreenkomste toon met Nataniël se verhoogstories: ’n teks oor vroulike bestuurders (Hulk, 2009), oor ’n onwelkome spinnekop (Scrooge, 2011; Watkykky, 2012; Barracuda, 2014) en ’n dagboekverslag van ’n verteller wat vir die eerste keer gym toe gaan (iCaprat, 2018; Smidty, s.a.).⁷⁶ Die ander drie is nienarratiewe tekste wat veral laat dink aan Nataniël se Kaalkop-rubriekaflewerings en die *Etiket met Nataniël*-radioprogram: ’n teks oor allerlei etiketsake (HenkBrazos, 2006), oor braai-etiket

⁷⁶ Hierdie verwysings is na die webblaaie waar die tekste opgeteken is. Die outeurskap van hierdie tekste is egter na my wete onbekend.

(Anon., 2015) en 'n kersboodskap (Anon., 2018 in die bronnelys, hoewel hierdie teks elke jaar weer die rondtes doen met slegs die jaar wat verander word). Nataniël dra kennis van sulke tekste en maak verder melding van tekste oor “What to wear” en “Sarcasm” en een getiteld “Matriekafskeid” (Nataniël, 2016b).

Hierdie tekste toon genoegsame ooreenkomste met Nataniël se tekste en persona dat dit aan hom toegedig word. Die beperkte lengte wat gebruiklik is vir sulke informeel aanlyn verspreide tekste behels reeds dat dit ooreenstem met Nataniël se korter verhoogstories, *Kaalkop Joernaal*-kortkortverhale en Kaalkop-rubriekaflewerings. In die genoemde drie narratiewe tekste is daar, soos dikwels die geval by Nataniël se verhaalkuns, telkens 'n eerstepersoonsverteller aan die woord wat lyk op dié van die Nataniël-stories waarin 'n mens Nataniël as die verteller sien. Soos in talle Nataniël-stories spil hierdie tekste om die verteller se alledaagse doen en late. Die verteller in die spinnekoptyks vertel van 'n “ontaardse gedrog van 'n spinnekop” wat hom die vorige aand tuis versteur en vertel hoe hy dit met inekspoei bykom (Barracuda, 2014).^{77 78} Die aanvang skets 'n huislike toneel: “Ja, gisteraand lê ek rustig en lees, minding my own business.....bedlampie brand baie ‘domesticated’ en sag met die komplimente van Cash Crusaders, toe ek so 'n sagte geskarrel in die kamer hoor. Ek dog eers dis die mot wat wil selfmoord pleeg teen die bedlamp se bulpie...” (ibid.) Hierdie beskrywing resoneer met die vier buurvrou-stories in Nataniël se bundel *Rubber* en veral die nuwe verteller van “Troukoek” (*Die Nataniël-kombuis*) wat soos volg die storie begin:

Die Saterdagoggend sit ek by die huis. Dis donker soos dit reën, maar ek maak 'n mooi toneel. Lamp is aan, ek sit met my koppie tee en 'n digbundel. Reën op die dak sê so half, ons was jou van buite, reinig jy jou nou van binne. Nou blaai ek deur die boekie. Maar daar's nie een wat rym nie. Ek wil net Leserskring gaan bel, hier kom iemand my voordeur by, klop vir hom soos 'n eierwit. (*Kombuis*:42)

Die vroulike selfbeskrywing in die spinnekoptyks – “my water breek” van skrik, word vertel (Barracuda, 2014) – stem ooreen met sulke beskrywings in Nataniël se verhaalkuns. Dit is aanvanklik 'n teenoor-gestelde, stellig manlike karakterisering wat in die baie kort “Nataniël oor vroulike bestuurders”-teks geld waar die verteller sy ontsteltenis weergee oor 'n vrou wat op die snelweg ry terwyl sy haar maskara aanwend. Wanneer die vrou halfpad oorbeweeg in sy baan, skrik die verteller en word sy skynheiligheid ontbloot:

Nou kyk, as 'n man skrik ek normaalweg nie maklik nie. Maar die vroumens het my so die horries gegee dat ek my elektriese skeermes uit my hand laat val het, wat op sy beurt die “Steak & Kidney pie” uit my ander hand laat glip het en 'n gemors op die “gearlever” laat los het.

⁷⁷ Ek haal aan uit Barracuda (2014). Watkyk (2012) gee dit identies weer en Scrooge (2011) vervang sommige vloekwoorde met sterretjies.

⁷⁸ Aangesien dit hinderlik sou word, voeg ek nie telkens “sic” by hierdie aanhalings uit die anonieme tekste en die aanlynkommentaar daarop nie. Ek verander egter doelbewus nie aan die oorspronklike taalgebruik of tipografie nie, aangesien die informele aard daarvan juis betekenisvol is.

In die hele deurmekaarspul - terwyl ek die kar probeer stuur met my knieë -glip die selfoon toe weg van my oor, drop in die vuurwarm Wimpy koffie tussen my bene, verbrand vir grootseun en die tweeling dat ek gil van pyn en natuurlik my sigaret voor in my hemp laat val.

Die gevolg: my selfoon in sy moer, my broek papnat, my nasaat masjien uit aksie vir wie weet hoe lank, my beste hemp vol gate gebrand en ek het boonop 'n donnerse belangrike oorsese oproep verloor.

Blerrie vroumens-bestuurders (Hulk, 2009)

Die skynheiligheid van die verteller in hierdie teks herinner aan dié van die Nataniël-vertellers in stories soos “Waaiers” (*Maria Maria*) en “Tafels” (*Nicky & Lou*). Die negatiewe stereotipering van vroulike bestuurders – ook al is dit uiteindelik skynheilig – doen egter vreemd aan vir Nataniël. So ook kom prominente merkers van manlikheid soos die elektriese skeermes, “grootseun en die tweeling” en “my nasaat masjien” (sic) vreemd voor. Verder staan die eet van kitskos in kontras met Nataniël se klem op gesonde en organiese maaltye en gaan verlustiging aan kitskos in Nataniël se oeuvre altyd gepaard van ’n tipe skuldbelydenis, soos in “Dead Nate” (*Zip!*): “The only joy during a road trip is the unlimited amount of toasted sandwiches, hamburgers, hot dogs and french fries, things I would never eat on land.” (*Zip*:183)

Die “Nataniel se gym dagboek”-teks toon ook ooreenkomste met dié van Nataniël. Die verteller ontvang van ’n vriend ’n weeklange lidmaatskap by ’n gimnasium waarvan die aantrekkingskrag veral setel in die aantreklike jong afrigter, Steve. Die bereidheid van die verteller om, tot op ’n punt, die lyding van die oefening te verduur ter wille van Steve korrespondeer met die beheptheid in talle Nataniël-stories met ’n aantreklike (jong) man.⁷⁹ Hierdie teks sou verband kon hou met ’n verwysing in “Keerpunt” (*Maria Maria*) na Nataniël se besluit om sy ongesonde leefstyl te verander: “Volgende dag kry ek vir my ’n instrukteur, ’n maere. Hy oefen my nou al vir maande, ek weeg minder as ’n leë skilferkors, maar hy dink steeds ek’s te dik, geseënd is hy vir ewig.” (*Maria*:42)

Meer prominent as die ooreenkomste van die vertellerkarakterisering en plot in hierdie tekste met Nataniël se verhaalkuns is die volslae ondergeskiktheid van plot aan humor. Die spinnekopteke vertel van niks meer as die verteller se “veldslag” teen die spinnekop nie, maar hierdie eenvoudige gegewe word deeglik benut vir humoristiese beskrywings, byvoorbeeld:

Kyk... Nee, mot se kind sit so stil soos 'n pedigree foksterrier wat razor blades skuit. Toe's die skuifel geluid weer daar en ek skrik alles regop wat plat was...en pap wat op was!

⁷⁹ Nataniël spot met hierdie gegewe in “Dans” (*Zip!*). Na aanleiding van sy berusting by sy beperkte koördinasie ná ’n mislukte poging om te leer dans, noem Nataniël dat hy dié bewonder wat wel koördinasie het. In “Dans” word dit ’n humoristiese gegewe dat Nataniël se begeerte om te dans veral gepaard gaan met die teenwoordigheid van aantreklike mansdansers. Hy sluit die verhaal: “As jy my ooit sien in ’n winkel, koorsagtig besig om ’n paar perfekte boude te agtervolg, moenie lelik praat nie, moenie sê, Ja, daar gaan hy, nie. Dis nie wat jy dink nie. Dis nederigheid. Dankbaarheid en nederigheid.” (*Zip*:27)

[...]

Ek skrik my enigste aambeï wat ek het dat hy op my kuite hang!

[...]

Ek trek die kas bietjie vorentoe, skiem nog so ek het gewen, toe skielik hol daai 4 wheel drive monster van 'n aardsgedrog teen die muur uit, reg voor my oë verby, tot kophoogte. Agt oë soos Beetle wheelcaps kyk my vierkantig in my twee ogies. Nou's dit nag. Ek verlaat myself, my water breek, my knieë swik, my longe loop leeg, my lippe parteer van mekaar. (Barracuda, 2014)

Ook in die gym-tekste dien die stelselmatige ontnugtering van die verteller as geleentheid vir humoristiese beskrywings van die tol wat dit eis op sy liggaam, byvoorbeeld:

Die enigste manier om my tande te borsel, was om die tandeborsel op die wasbak te sit en my mond heen en weer te beweeg daaroor. Ek dink altwee my tietspiere is geskeur!! [...] Steve was baie kortaf met my, het aangedring dat my gegillery pla die ander mense in die gym.

[...]

Steve het vir my gewag met sy Doberman-tande wat by sy dun lippies uitsteek. [...] Vir my straf het hy my op die 'rowing' masjien gesit...ek het gesink!! (iCaprat, 2011)

Die beklemtoonde humor in hierdie tekste slaag daarin om iets van Nataniël se humor in sy verhaalkuns na te boots. Veral opmerklik is die taalgebruik, en in die besonder die kreatiewe metaforiek. Veral in die spinnekoptekste staan metafore voorop: “mot se kind sit so stil soos 'n pedigree foksterrier wat razor blades skuit”; “Toe trek ek weg kombuis toe dat die briekmerke soos 'n straatkaart in my Jockey vergader”; “Duik my harige vyand soos Ryk Neethling agter die bedkassie in”; “Agt oe soos Beetle wheelcaps kyk my vierkantig in my twee ogies”; “net daarna los hy als en kom skeef skeef grond toe, soos fisant stront in vlug” (Barracuda, 2014). Die kreatiwiteit hiervan herinner inderdaad aan Nataniël-metafore soos: “Daai man se drifte versprei op hom soos 'n bamboesbos langs 'n oop drein.” (“Cheat”, *Maria*:25); “Hulle sê die troue was so blou soos laagwater” (“Wilkie en die blou”, *K2*:127); “[T]oe spring Engela daar uit 'n koek of 'n kas, so kaal soos 'n konfytvy” (“'n Oomblik”, *K2*:157); of “Die volgende Maandag is Spelfout en sy handlangers terug, hulle kap en saag en skuur, ek en my handlangers hang teen die ruite soos melkvlieë, Spelfout is 'n treffer uit enige hoek” (“Pop”, *150*:515).

Morgan (1996:8) wys op Nataniël se kodewisseling in *Rubber* en vorige bundels, iets wat ook opvallend is in hierdie toegedigte tekste, byvoorbeeld “domesticated”, “handles”, “gespray paint” in die spinnekop-verhaal. Dié verhaal deel ook die “deurmekaar, snelskrif-grammatika” waarop De Waal (1996:8) wys. In Nataniël se storie “Butterfly” (*Rubber*) word sinsbeginne byvoorbeeld verkap: “Word wakker, maar ek voel heel uitbundig [...]”, “In by 'n winkel [...]” (*Rubber*:47). Verder toon hierdie tekste ook die vloekwoorde en sleng wat volgens Morgan (1996:8) 'n aspek van Nataniël se idiolek in *Rubber* is en in wisselende mate ook Nataniël se verhaalkuns as sodanig kenmerk. Die plaas van Engelse woorde tussen leestekens val egter in die gym- en bestuurderstekste op as iets wat Nataniël nie in sy tekste handhaaf nie.

Gewoon die gebrek aan taalversorging sê 'n mens ook dat hierdie tekste nie Nataniël se gepubliseerde pennevrug is nie. Facebook-gebruiker Mariaan skryf tereg as kommentaar by een van Nataniël se Facebook-boodskappe oor sulke tekste dat sy gewonder het oor die spelling (in Nataniël, 2014c). Hoewel Nataniël se vermeende outeurskap van hierdie tekste dus op bepaalde maniere geloënstraf word, toon dit nietemin ooreenkomste nie alleen met Nataniël se idiolek in sy verhaalkuns nie, maar met die Nataniël-verteller in talle van sy stories en met die Nataniël-persona as sodanig. Dit stem met ander woorde ooreen met Nataniël se skrywerspostuur, veral wat betref die narrige of bespotlike selfkarakterisering en die voorrang wat humor by die vertel van 'n verhaal geniet.

Ook by die drie nienarratiewe tekste wat ek kon opspoor is daar sowel ooreenkomste as verskille met Nataniël se skrywerspostuur, veral soos hierdie postuur in die Kaalkop-essays na vore kom. Hierdie tekste herinner veral aan Nataniël se Kaalkop-essays wat betref die verskaf van etiket-verwante riglyne en 'inspirasie'. 'n Mens herken in die "Etiket deur Nataniël"-teks aspekte van Nataniël se omgang met etiket en leefstyl, byvoorbeeld in die humoristiese formulering van die neerhalende houding jeens alledaagse verskynsels: "Moet nooit 'n geel das dra nie, dit lyk of 'n heks op jou gebrak het"; "haarolie is iets wat deur die Nazi's uitgedink is om vroue reg oor die wêreld te pynig, hulle noem dit massamarteling"; "as die skoene enige gekroomde metaal aanhet, dra jy dit glad nie (behalwe as jy navorsing oor magneetvelde doen)" (HenkBrazos, 2006). Dit herinner aan beskrywings in die Kaalkop-rubriek waar Nataniël skryf: "Aaklige skoene lei tot 'n aaklige tyd. Dis hoe dit werk." (K3:49) en "gemors bly gemors, al is jou vuil denim ook hóé duur" (K3:87).

In "Nataniël se kersboodskap" is dit weer die flagrante wegdoen met onbelangrike dinge en die klem op eenvoudig leef wat aan Nataniël herinner: "Moenie toelaat dat jou brein muf met 'issues' soos skuldgevoelens of grudges nie ... sorteer alle strooi uit nog voor die son sak. So moenie toelaat dat mense jou in die rug steek, nonsens praat en skynheilig optree teen jou nie! [...]" (Anon., 2018) Soos in die drie narratiewe tekste waarna verwys is, val die rykheid aan oorspronklike metaforiek op. Dit is tewens die primêre kenmerk van die "Etiket deur Nataniël"-teks, byvoorbeeld: "dit lyk of haar boude besig is om haar g-string op te eet"; "moet asseblief nie 'n 'boob-tube' met 'n oop magie dra nie, 'n stukkie suurdeeg wat oor 'n belt borrel is verkeerd in enige boek" (HenkBrazos, 2006). Verder is die reeds gemelde kodewisseling waarop Morgan (1996:8) wys, 'n opvallende kenmerk van die kersboodskapteks. Meer as die aard en formulering van die wenke wat in hierdie tekste gegee word, herinner die etos wat daarin na vore kom aan Nataniël se postuur as 'n leermeester – as iemand wat hom graag uitspreek oor allerlei sake wat hy belangrik ag.

Die ooreenkomste van hierdie nienarratiewe tekste met Nataniël word egter ook geloënstraf op verskeie maniere. In die spinnekopteks val die kras liggaamlikheid – "skuit", "kak ek my beste linne in 'n herfs kleurskakering in", "strontreuk" (Barracuda, 2014) – byvoorbeeld op. Hoewel die praatregister van daardie teks aan sommige van Nataniël se stories laat dink, lui slengtaal soos "Lord of the Dance se gat my bra"

(ibid.) gewoon vals. Die aanmoediging “As jy ’n ‘no-name brand’ T-Shirt sien wat jy laaik, koop dit ... te hel met die name-goed wat jy in elk geval nie kan bekostig nie - solank dit net gemaklik pas” (Anon., 2018) in die kersboodskapt eks is byvoorbeeld ook nie die Nataniël wat ’n mens ken nie.

Op grond van die ooreenkomste en verskille tussen hierdie tekste en Nataniël se tekste en persona word daar byvoorbeeld by die plasing van die spinnekopteks op aanlynforums debat oor Nataniël se vermeende outeurskap. Op die webwerf Boerevryheid (Scrooge, 2011) word geen outeur gemeld nie, maar gebruiker Boertjie Philip stel gou reg dat dit deur Nataniël geskryf is. Ook op Watkykjy (2012) plaas gebruiker Frits die storie sonder outeurerkenning en meld net: “griff n buddy het die vir my gestuur en ek dink dis nogal kak snaaks”. Daar ontstaan egter in die kommentaar onderaan die teks debat oor die outeurskap. Gebruiker Riaan skryf: “Ek dink amper hierdie was een van Nataniel se stukke? Kan dit nogal imagine met sy droe stem!” (Watkykjy, 2012) Gebruiker knortoffie stry: “Dis al moer oud, en nie deur Nataniel geskryf nie, hy het nog uitgevaar daaroor op die radio eendag, gese hy sal nie sulke stront skryf nie”; maar gebruiker Giel is vasbeslote: “dit IS deur nataniel geskryf julle etters!!!” (ibid.) Hot Lips paai ten slotte: “Bedaar manne dit maak nie saak wie dit geskryf het nie dis goed en hel snaaks.....awesome.” (ibid.) Ene Barracuda plaas die teks onder die titel “Die Spinnekop volgens Nataniel” op Papgooianonymous, maar Bishop3006 “weet twee dinge”: “Eerstens het Nataniëltjie die nie geskryf nie. En tweedens, die ou wat die WEL geskryf het, MAG MAAR!!” (Barracuda, 2014) Gebruiker Vis oom is aanvanklik “amper 100% seker dit was nataniël wat dit ‘opgevoer’ het”, maar laat weet twintig minute later – vermoedelik nadat hy Nataniël se boodskap daaroor op sy webwerf onder oë gehad het – hy was verkeerd (ibid.).

Soos knortoffie te kenne gee, is Nataniël nie beïndruk met die skakel van sy naam aan sulke tekste nie. Sy reaksie daarop is uiteindelik ewe verhelderend van sy skrywerskap en persona as die aard van die verspreide tekste self. Op Nataniël se webwerf verskyn in 2016 “A note from Nataniël” waarin hy hom ten sterkste teen die koppel van sy naam aan die genoemde tekste uitspreek:

It is [...] with great sadness and shock that I became aware of the thousands and thousands of emails being circulated, all containing ‘stories’ attributed to me. These stories are vile, tacky and BADLY WRITTEN. I am proud of my own writings and have published each and every piece in one of my books.

[...]

To anybody who has ever forwarded one of these to his or her address book, the following: Get a life. Save the planet, save the children, save the animals, save the forests, save your breath, save your soul, lose weight, buy a good book, go to church or try a new recipe. Life is too short to be wasted. (Nataniël, 2016b)

Op Nataniël se Facebook-blad verskyn ook die volgende boodskap:

DIS NOU GENOEG!

Dit is met teleurstelling dat Nataniël en sy span verneem dat daar weereens derduisende eposse [sic] en sms'e met sogenaamde Kersfees- en Nuwejaarsboodskappies – toegeskryf aan Nataniël – die rondte doen. Hierdie boodskappe is NIE deur Nataniël geskryf nie. Hy beskou dit as uiters swak smaak en swak taalgebruik. Nataniël se enigste publieke Kerswense het gister op hierdie blad verskyn. Wanneer Nataniël 'n storie, grappie, boodskap of opinie vrystel, sal dit altyd op 'n goedgekeurde platform – soos 'n gerekende tydskrif, koerant of een van sy eie publikasies – verskyn, NOOIT per epos [sic] of sms nie! (Nataniël, 2014c)

'n Latere boodskap op Nataniël se Facebook-blad is nog meer heftig:

Ek is verstom dat sommige Afrikaanssprekendes se intelligensie, smaak en humorsin só gedaal het dat enige moroniese stuk skryfwerk deur duisendes rondgestuur word EN BLYKBAAR GENIET WORD! Daar is weer gemors onder die hoof “NATANIËL OP SY STUKKE” wat tans die rondte doen op eposse [sic]. Dis 'n idiotiese storie oor hondekos en nie deur my geskryf nie. Hierdie skade word gedoen deur mense wat my nie ondersteun nie, my nie ken of al enige van my werk gesien het nie. Dis 'n kriminele oortreding om só iets ongegrond aan iemand toe te ken en selfs aan te stuur. Dis deesdae tegnies moontlik om die bron van sulke goed op te spoor. Hierdie moroniese stukkies “pret” is nie my werk nie, dis laster, skadelik, pateties, swak smaak en 'n skande. Ek het nog elke keer my kop weggedraai en gehoop dit verdwyn. Hierdie keer, sodra die skuldiges geïdentifiseer word, sal hulle die volle mag van die regstelsel voel. Dié wat sulke goed ontvang, is ook slagoffers. Aan dié wat dit egter aanstuur:

GET A LIFE! GET A BRAIN! (Nataniël, 2018)

Soos talle gegewens van sy lewe en oortuigings vind Nataniël se reaksie op die nabootstekste ook neerslag in sy verhaalkuns. In die storie “Amalia” (*Dik dun thick thin*) vertel Nataniël van 'n gesprek tussen hom en sy ma. Volgens dié storie dateer sulke nabootstekste terug tot 2001, “veertien jaar nadat my loopbaan begin het en vier jaar nadat mense begin het om boodskappe op hulle selfone rond te stuur” (*Dik*:140):

Watse stories van jou is dit wat die mense so rondstuur? vra my ma.

Ek sê, Ma, dis nie ek nie. My stories is in boeke.

Jou naam staan dan daar, sê my ma [...].

Ek sê, Ma, mense soek aandag, dan skryf hulle twak en stuur dit aan. Dan dink die volgende een ek het dit geskryf en sit my naam by. (*Dik*:140-141)

Die heftigheid van Nataniël se reaksie op tekste wat verkeerdelik aan hom toegeskryf word, korrespondeer met die beheer wat hy in talle opsigte van sy persona en werksaamhede handhaaf (sien Hoofstuk 3). Die werklike aard van die tekste – anoniem geskryf en op grond van ooreenkomste met Nataniël en sy tekste op 'n stadium deur 'n leser toegeskryf aan hom, of doelbewus as nabootsing van Nataniël geskryf – maak uiteindelik minder saak as die feit dat daar as 't ware 'n swaartekrag van Nataniël se persona en skrywerskap uitgaan wat mense dit laat naboots of anonieme tekste aan hom laat toeskryf.

Sowel die ooreenkomste as die verskille tussen hierdie tekste en dié van Nataniël toon dat Nataniël oor 'n herkenbare skrywerspostuur beskik. Meer spesifiek werp hierdie tekste lig op Nataniël se hoedanigheid as

volksbesit. Dit blyk dat spesifiek Nataniël se skrywerspostuur as volksbesit beskou kan word vir sover dit gekoöpteer kan word deur lede van die publiek. In hierdie opsig verteenwoordig Nataniël se skrywerskap ’n interessante variasie op volkskrywerskap. ’n Skrywer se tekste kan sodanig volksbesit of gemeengoed word dat die tekste behoue bly maar die outeurskap vergeet word. Dieselfde proses is reeds in werking wanneer ’n mens liedjies soos “Somerkersfees”, “Make you feel my love” of “Circle game” ken, maar nie sonder om dit na te vors, sou weet wie dit geskryf of oorspronklik gesing het nie (onderskeidelik Koos du Plessis, Bob Dylan en Joni Mitchell). Op dieselfde manier word stories van skrywers soos Herman Charles Bosman of Jan Spies oorvertel totdat die teks as ’t ware van die outeur geskei word. By Nataniël is dit egter nie soseer sy tékste wat volksbesit word nie as die Nataniël-skrywerspersona. Aucamp (2013:207) maak die opmerking dat ’n mens nie juis ’n Nataniël-storie kan oorvertel nie al sou jy wou, aangesien die verhaallyn jou ontglip. Dit sou verband kon hou met die soms absurde plot, maar tog kan ’n mens ’n ewe onwaarskynlike verhaal van Bosman juis onthou en oorvertel. Dat Nataniël se stories nie oorvertel kan word nie, kom meer waarskynlik deur die hegte band tussen dié stories en die Nataniël-persona en veral deurdat ’n groot deel van die plesier van dié tekste lê in Nataniël se seggenswyse. Die metaforiek is dikwels só ryk en onverwags dat ’n mens dit nie kan onthou om oor te vertel nie.

Die hegte band tussen Nataniël se stories en sy persona word ook getoon deur die verspreiding op sosiale media van video-opnames uit Nataniël se DVD’s en ander optredes. Op die TikTok-platform en via WhatsApp word opnames versprei van onder meer “P & P” en “Duet” (soos Nataniël dit as deel van *Huisgenoot Skouspel* vertel – HuisgenootTV, 2013b; gepubliseer in *Zip!*), “Klein dingetjies”, “Bekruip” en “Plonks!” (soos in *Cathedral* vertel – Nataniël, ; gepubliseer in *Nicky & Lou*), “Nicky” en “Kadet” (soos in *Combat* vertel – Nataniël, 2012b; gepubliseer in *Nicky & Lou*), en “Stof en vog” (soos vertel by die 2020-Fiëstas-toekennings – kyknettv, 2020; gepubliseer in *Dik dun thick thin*). Hierdie video’s blyk besonder gewild te wees en dui op die gewildheid van Nataniël en van sy stories. ’n Verdere verskynsel is dat TikTok-gebruikers @crazywerrie, @andrejuanofficial en @ou_buddy_ou_pel video’s plaas waarin hul Nataniël se manierismes, humor (veral sy kreatiewe metaforiek) en uiteraard sy stem naboots. Hierdie video’s werp nie soseer lig op Nataniël se skrywerskap nie, maar dui wel op die herkenbaarheid en gewildheid van Nataniël se persona as sodanig.

Nataniël is dus in dié sin ’n volkskrywer dat sy openbare persona gepaard gaan met ’n skrywerspostuur (en gewoon openbare persona) wat sodanig herkenbaar is en waarvan daar so ’n aantrekkingskrag uitgaan dat dit óf nageboots word óf in verband gebring word met anonieme tekste wat sekere kenmerke toon. Nataniël beskou sulke nabootsing of toedigting egter skynbaar as ’n tipe koöptering en nie as vleierende gebare nie.

7.3 Nataniël se “uiteindelike staanplek” as openbare persona

In afdeling 7.1 is bespreek hoedat Nataniël die winkelier in “Waiers” tot spreekbuis maak vir (sy persepsie van) die beeld van hom as openbare persona. Hoewel Nataniël inderdaad vroeër in sy loopbaan as ’n kontro-

versiële figuur beskou is – en hom as sodanig in postuur gestel het – het hy uiteindelik “volksbesit” en ’n “national treasure” geword. Hierdie ontwikkeling word in die storie “Koor” (*Rubber*) aangeroer. *Rubber* is Nataniël se eerste bundel sedert 1993 se *Oopmond* en verken op allerlei maniere die veranderende Suid-Afrikaanse maatskappy, wat dan gevolg het vir die beeld en nút van Nataniël: “Soos die verkiesing nou klaarmaak, so besef die vooroorlogse instansies hulle moet ook nou shape om aan die gang te bly, maar nie te veel nie, so bel hulle vir my, want ek is mos nou half tussenin. Nou bel hulle, man, kak wat nooit naby my wou kom nie.” (*Rubber*:23) ’n Verteenwoordiger van ’n sogenaamde “Afrikaanse Stigting” vra Nataniël om ’n “Amnestie-koor” af te rig, bestaande uit politiese gevangenes wat amnestie ontvang. Die humor setel in Nataniël se poging om die man te verlei terwyl die man eintlik net die Stigting se versoek probeer rig. Dit loop uit op die volgende gedeelte:

Jy doen mos bietjie van alles, sê die man.

Jy’s ’n digter, sê ek.

Jy kan mos raak vat, sê die man.

Ek sê, Jy praat in verse.

Ons het jou te lank onderskat, sê die man.

Ek sê, Fok Langenhoven, fok almal. (*Rubber*:24-25)

Hierdie verwysing na Langenhoven is uiteraard ten tyde van die opvoer en publikasie van “Koor” humoristies ironies omdat Nataniël aanvanklik sy gewildheid, maar ook heelwat ongewildheid, juis te danke het aan sy volksvréemdheid. Soos hy dit in “Koor” stel, is Nataniël egter teen die laat 1990’s “half tussenin”. Die storie “Spanning” (*Maria Maria*) speel af teen dieselfde agtergrond as “Koor”, veral die groeiende aanvaarding van en aanvraag na Nataniël op die platteland. Geskryf vir die show *Violet* (1998) wat slegs ’n jaar later opgevoer is as *La Mano Fría* (1997) waarvoor “Waiers” geskryf is, word die oorgang na ’n nuwe fase in Nataniël se loopbaan en beeldvorming as openbare persona in die aanvang van “Spanning” soos volg geskets:

Ek het net my eerste verskyning in ’n tydskrif gemaak, die hele land is upset, nou doen ek my eerste toer.

En so ver soos ek gaan, so kom hulle in opstand. Stadsrade, vrouefederasies, kerktydskrifte, elke ding met ’n plooi draai dit na my toe. En so raak ek gespanne. Teen die tyd dat die vrou op Ceres vir my skree vir wat is haar seun ’n vlugkelner, hulle’t dan ’n plaas, is ek al so benoud, ek haal net Maandae asem. (*Maria*:83)

Waar hierdie stories in die teken staan van ’n oorgangsfase in Nataniël se loopbaan, het dit reeds geblyk dat hy uiteindelik juis die tipe algemene byval sou geniet wat ’n volkskrywer soos Langenhoven kenmerk. In hierdie lig is dit opvallend dat Nataniël steeds in sy resente verhaalkuns die beeld van hom as ’n kontroversiële figuur in stand hou. Dit kan veral gesien word in die stories waar Nataniël vertel van sy

wedervaringe as wyd toerende verhoogkunstenaar wat teësinig besoek aflê aan Suid-Afrikaanse dorpie. Die storie “Swanemeer” (*Kaalkop* 3) is verteenwoordigend hiervan. Nataniël vertel in hierdie teks van ’n konsert wat hy op ’n dorp van sy jeug reël as ’n fondsinsameling ten bate van ’n omliggende familieplaas. Dit is op versoek van sy ma dat Nataniël die konsert reël, aangesien die behoud van die Swanemeer-plaas krities is vir die dorpsmense – dit is immers ’n “plaasdorpie” (*K3*:185).

Soos in die ander stories waar Nataniël sy weldoenery relativeer deur sy bymotiewe daarby te verklaar of insinueer (sien Hoofstuk 6 oor “Kersfees” en “Microwave”), word dit duidelik waarom hy instem. Aan die hand van ’n gelykenis oor ’n tannie op die dorp wat altyd êrens heen aan die stap was, vra Nataniël hom af waarom ’n mens dinge doen sonder om te weet hoekom (*K3*:185). Die rede vir sy terugkeer na die dorp van sy jeug, nadat sy gesin se wegtrek daarvandaan “die grootste verligting van my lewe” was, word soos volg bepeins: “Dalk [is dit] vir jou Ma. Dalk vir Tannie Trix. Dalk omdat jy jou lewe lank onderdanig sal bly. Dalk sodat mense kan sien hoe onafhanklik jy nou is.” (ibid.) Ook die aard van die vertoning hou verband met die beeld wat die gemeenskap van Nataniël moet hê: “Ek wou iets doen wat moeite was, ek wou hulle laat sukkel sodat hulle kon sien wat doen ek elke dag van my lewe en watse harde werk dit was.” (*K3*:185)

Dit is duidelik dat die terugkeer tot die dorp spanningsvol is. Nataniël daag “heeltemal gespanne” by die repetisie op “met ’n swaar krop en klein asempies, hyg-hyg soos ’n hond wat speelgoed gesluk het” (*K3*:178). Die redes vir Nataniël se gevoelens oor die dorp word stuk-stuk duidelik, juis treffend wanneer dit onderspeel word. Wanneer die musikante vir die konsert, almal inwoners van die kontrei, geskets word, word in die verbygang vertel van “[d]ie een wat bly wegkyk”, Herbert Els,

my beste maatjie tot hy vir sy ma loop vertel het ons gunstelingspeletjie is dokter-dokter en my pa my vir amper ’n jaar gehok het, nou sit hy asof hy sy hobo in ’n wit lig ontvang het. (*K3*:179).

Ondanks sy bereidwilligheid om die fondsinsamelingskonsert te reël, en alhoewel die konfrontasie met die dorp van sy jeug uiteindelik waardevol is, eindig Nataniël “Swanemeer” met die bevestiging dat hy nie daar hoort nie. Hy vertel dat Swanemeer uiteindelik nie gered kon word nie,

Maar die konsert sal ons nooit vergeet nie. Die vorige nag het 32 spierwit engele neergedaal en elke musikant se oë, hart en ore kom oopmaak. Hulle het gespeel dat Tannie Goubrechts later haar mou moes gebruik. Die dirigent het al sy sondes weggesweet, gekreun en gedraai en geswaai soos die hoofrol in die bekende sprokie, “Rooikappie en die Hondsdol Wolf”. Die gehoor was op hulle voete.

Net ek was buite. Met al die opgewondenheid het ek vergeet waar ek was en opgedaag in sequins. En jy kan wees wie jy wil, red ’n plaas, red ’n gemeenskap, red ’n nasie, maar jy blink nie, hulle slaan jou morsdood. (*K3*:185-186)

Hierdie slot is verteenwoordigend van die gevoel van buitelanderskap wat dikwels Nataniël se dorpstories kenmerk. Soos in die aangehaalde gedeelte word in meerdere verhale die spanning tussen Nataniël en die waardes van die dorpe van sy jeug of wat hy professioneel besoek, onderspeel deurdat bloot vertel word van sy kleredrag. In “Rosemary II” (*Tuesday*) beskryf Nataniël sy weergawe van sy mede- kleindorpse

teners se rebellie in die pylvak van hul matriekjaar. Hy vertel soos volg hoe hy die dag van die matriek-afskied op die stoep van sy ouerhuis staan:

Ek staan op die stoep met my platforms, bell-bottoms, fluweelbaadjie en oopslaanhemp, toe storm Ant Kit by my verby tot in die huis.

Daar's 'n lesbian op jou stoep, sê sy vir my ma.

Nee, dis ons kind, sê my ma. Haar stem is dik van die huil. (*Tuesday*:84-85)

Daar word soos volg van 'n soortgelyke daad van rebellie vertel in “Alles in een middag” (*Dik*:220):

Daar was 'n ligpunt [...] platformskoene was hoogmode, ek het 'n paar gekoop en ook 'n bell bottom-kerkpak. Die dag met ons aanneming was ek só lank dat die predikant moes opkyk om my teks – Laat die Gees jou gedrag bepaal – aan my te gee. Ek het nie eens in sy rigting gekyk nie. Ek het geweet dit was verkeerd, maar dit het fantasties gevoel. (*Dik*:220)

In die slot van “Swanemeer” is dit na regte Nataniël se áánname dat sy *sequins* hom konflik op die hals gaan haal, terwyl daar nie in die storie aanduidings is dat Nataniël steeds dieselfde reaksie as in sy jeug of vroeg in sy loopbaan te wagte kan te wees nie. Sy ma meld teweens dat die dorpenaars entoesiasties sy loopbaan volg (*K3*:183). Al sou dit 'n geldige aanname wees dat Nataniël se kleredrag opspraak sou wek, is die slot van “Swanemeer” betekenisvol vir sover dit korrespondeer met die klem wat Nataniël telkens lê op die spanning tussen hom en dorps- of plaasgemeenskappe. In Hoofstuk 3 is verwys na die vertoning *Terug plaas toe met Nataniël* as deel van die NAMPO-Oesfees waarin Nataniël vertel hoe sy ouma hom as kind waarsku van die gevare wat 'n dorp vir hom inhou: “Die Here het 'n plan met jou. Ouma kan dit nou nog nie sien nie, maar jy moet nooit, jonk of oud, by 'n plek kom waar meer as twee wit bakkies geparkeer is nie. Iemand gaan vir jou slaan.” (Nataniël, 2020b)

Dat Nataniël hom met die intrapslag as 'n buitestander tot die NAMPO-gemeenskap posisioneer, staan uiteraard in kontras daarmee dat hy deur die organiseerders gevra is om as deel van die fees op te tree. Daar is in Hoofstuk 3 verwys na ander geleenthede waar Nataniël hom op soortgelyke wyse posisioneer as buitestander. Met sy seremoniemeesterskap van *Huisgenoot Skouspel* verklaar Nataniël ook: “Ek staan op 'n plek waar ek nog nie seker is ek hoort nie.” (HuisgenootTV, 2013b) By sy aanvaarding van die Huisgenoot-Tempo-toekenning, wat by uitstek in die teken van algemene gewildheid onder die Afrikaner-publiek staan, beklemtoon insgelyks juis 'n beeld van hom as 'n polariserende figuur deur te sê: “Daar is duisende mense – party is bly, die res is woedend – wat nie kan glo dat so 'n oomblik kon aanbreek nie.” (Cronjé & Nataniël, 2014)

Juis in kontekste wat spreek van en bevestigend is van sy byval onder 'n breë (Afrikaner-) publiek, maak Nataniël dus 'n punt daarvan om sy posisie buite of op die marges van dié kontekste te benadruk. Ander aspekte van Nataniël se selfvoorstelling getuig van 'n soortgelyke impuls. Die beskrywing op die tuisblad van sy amptelike webwerf bly sedert minstens Januarie van die jaar 2000 tot op hede (November 2023)

onveranderd: “An outspoken and controversial figure, he continuously crosses over from the alternative circuit to the main stage, generating extensive media coverage and a massive cult following.” (Nataniël, 2000 & 2023a) In hierdie tydperk het Nataniël se algemene byval by die Suid-Afrikaanse en Afrikaner-publiek, wat reeds in die 1990’s begin het, beduidend gegroei bloot vanweë sy kykNET-programme. Dit is in daardie opsig betekenisvol dat Nataniël se beskrywing van homself onveranderd bly. Nataniël beskryf op dieselfde manier in *Kyk na my* sy verhouding met die Suid-Afrikaanse publiek as hy verwys na sy “uiteindelike staanplek in die skrefie tussen onbetwisbare geliefdheid en hartstogtelike verwerping” (*Kyk*:267). Deur “hartstogtelike verwerping” van hom ewe veel as “omarming” te beklemtoon, verskaf Nataniël iets van ’n wanvoorstelling van sy werklike posisie in die Suid-Afrikaanse kultuur. Soos telkens in Nataniël se verhaalkuns wys hierdie beskrywing van heterovoorstelling dus ewe veel van Nataniël se beeld van homself.

Hierdie korresponderende opmerkings in Nataniël se selfvoorstelling oor meer as drie dekades dui op die intensiteit van sy gevoel van buitelanderskap, ongeag die konteks. Dit word treffend die spilpunt gemaak van die tweelingstories “Clementine” en “Too big” (*Nicky & Lou*). “Clementine” vertel van ’n gesprek tussen Nataniël en sy ma, oënskynlik in Nataniël se tuin in die klein woud waar hy woon (sien Roberts, 2019). Nataniël se ma bewonder die bome en die voëls in die tuin en kan nie glo dat hulle in die stad is nie. Nataniël antwoord dat hy soms dink hy moet alles verkoop en na ’n klein dorp trek. “Oh no,” antwoord Nataniël se ma,

A small town will kill you, none of us can go there, it’s not in our blood.

But it’s peaceful, I said.

We were not made for peaceful, said my mother, Look at you! What do you want with peaceful? [...] It’s not in our blood, said Mother, Fish don’t sweat, we don’t live in small towns, that’s how it is. Those who do otherwise will not survive. (*Nicky*:37)

Hierdie les korrespondeer in bundel- en oeuvre-verband met die eksplisiete en implisiete klem op roeping in Nataniël se verhaalkuns. Nataniël se ma verwys na die verhaal van haar oupa se broer, Clementine, as bewys van haar stelling. Nataniël spoor via die skrywer van ’n boek oor sy familiegeskiedenis die verhaal op en vertel dit oor. Die verhaal van Clementine is uiteindelik ’n gelykenis wat die aangehaalde stelling bewys dat sommige mense nie bestem is om in dorpe te woon nie. Die stelling dat “none of us can go there”, sal die meeste Nataniël-lesers weet, is ironies, aangesien Nataniël juis op klein dorpe grootgeword het en dikwels weens sy loopbaan tot dorpe terugkeer. Hierdie ironie word treffend uitgebou in die volgende storie in *Nicky & Lou*, wat ook die volgende spreekbeurt in *Cathedral* is. In “Too big” word die struktuur en perspektief van “Clementine” omgekeer. Hierdie keer is Nataniël by die troue van ’n familielid. Dit is teësinnig, maar sy ma het hom aangemoedig dat “we should go to the wedding, it was always a lesson in life” (*Nicky*:42). Nataniël vra die veraf familielid langs wie hy sit waarom die bruid ’n grys trui en romp dra, en kry die antwoord dit is sodat sy kan saamsmelt met die beton uit eerbetoon aan haar pa, wat egter

nie teenwoordig is nie. Die vrou noem ook dat daar doelbewus slegs 29 mense in totaal by die seremonie is – “Thirty are too many, we’ll get noticed.” (*Nicky*:42) As Nataniël vra deur wie hul raakgesien sou word, antwoord sy, “We don’t know” (*Nicky*).

Dié eenaardige oortuigings is te veel vir Nataniël en die volgende gesprek eggo dié tussen Nataniël en sy ma in “Clementine”:

That’s why I live in the city, I said, This is too strange.

The woman dropped her handkerchief.

Oh no, she said, A city will kill you, none of us can go there, it’s not in our blood.

At least it’s normal, I said.

We were not made for normal, said the woman, Look at you! What do you want with normal? [...] It’s not in our blood, said the woman, We don’t say gown and we don’t live in the city. (*Nicky*:43)

Die gevolgtrekking is dus dat Nataniël nóg in die stad nóg op ’n dorp ten volle tuis voel. Soos in “Swanemeer”, “Rosemary II” en “Alles in een middag” word ’n verband gelê tussen Nataniël se voorkoms en sy ontuisheid wanneer sowel sy ma as die veraf familielid sê, “Look at you! What do you want with peaceful/normal?” In hierdie geval gaan dit egter nie oor die botsing tussen Nataniël se kleredrag en die waardes van ’n dorps- of plaasgemeenskap nie, maar om sy ontuisheid hoegenaamd.

7.4 Die humoristies-satiriese en didaktiese volkse tradisies

Soos reeds genoem, is die verwysing na Langenhoven in “Koor” humoristies ironies aangesien Nataniël aanvanklik sy gewildheid én ongewildheid juis te danke het aan sy volksvréemdheid. Tog speel “Koor” reeds af teen die agtergrond dat Nataniël ten tyde van die publikasie van *Rubber* in 1996 soos Suid-Afrika “half tussenin” (*Rubber*:23) is en het hy sedertdien soos Langenhoven volksbesit geword.

Die verwysing na Langenhoven in “Koor” verkry by die lees daarvan in 2023 verdere ironie omdat die vergelyking tussen Langenhoven en Nataniël aanvanklik ironies bedoel is, maar toenemend gewoon geldig word. Daar is naamlik bepaalde ooreenkomste tussen Langenhoven en Nataniël wat lig werp op Nataniël se verhaalkuns en skrywerspostuur. Nataniël se uitspraak in die voorwoord tot *Maria Maria* wat reeds telkens bespreek is, waarin hy te kenne gee dat hy “geen behoefte [het ... om hom] die goeie raad van ’n plaaslike resensent op die hals te haal nie”, herinner aan Langenhoven se versoek voorin talle van sy boeke dat “Geen resensie word gevra nie”, en sy herhaalde aankondiging “dat hy vir sy lesers skryf en nie vir selfaangestelde kritici nie”, soos Grosskopf (1951:9) dit stel. Ook wat betref die ongelyke gehalte van hul werk herinner die resepsie van Nataniël se storiebundels aan besprekings van Langenhoven se werk. Venter (2016:616) begin haar oorsig oor Langenhoven vir *Perspektief en profiel* deur met die intrapslag te skryf: “Langenhoven het ’n uitgebreide, maar wat kwaliteit betref, besonder ongelyke oeuvre nagelaat.” In hul

resensies van onderskeidelik Nataniël se bundels *Tuesday* (Crous, 2001), *150 stories* (wat as bloemlesing ook die bundels *Oopmond*, *Rubber*, *Maria Maria*, *Tuesday*, *Kaalkop 2* verteenwoordig; Rust, 2014) en *Dik dun thick thin* (Loots, 2020; sy verwys egter ook na Nataniël se verhaalkuns as sodanig) wys resensente ook op die ongelyke gehalte van Nataniël se verhoogstories.

Meer spesifiek is dit waardevol om Nataniël en Langenhoven se deelname in twee volkskrywertradisies te vergelyk. In besprekings van Langenhoven se skryfkuns word dikwels daarop gewys dat hy in sowel die humoristies-satiriese as didaktiese volkse tradisies staan (sien Lategan, 1959; Roos, 2015). Wat eersgenoemde betref, bevind Nataniël hom ook in die tradisie van Afrikaanse volkse spekskieters soos Jan Spies, Herman Charles Bosman en P.G. du Plessis. Maurice Podbrey (in Van Rensburg, 1998) verwys na die televisieprogram *Maak 'n las* wat destyds op die SABC 2-kanaal verskyn het as iets wat elders ter wêreld as hoogs vervelig beskou sou word. Van Rensburg (1998:27) bring dit in verband met die Klein Karoo Nasionale Kunstefees op Oudtshoorn, waar hy besef het “dat (...) Afrikaners ’n groep storievertellers en -luisteraars is”. Die Afrikaner se voorliefde vir mondelingse stories kan volgens Van Rensburg (ibid.) enersyds herlei word tot die oorgeërfde stories van die tyd van die Groot Trek af. Andersyds plaas dit die Afrikaner midde-in die Afrikakultuur, aangesien ook swart kulture ’n prominente plek aan stories gee (ibid.). Volgens Van Rensburg staan die kabaretaanbiedings soos dié van Nataniël op die fees in die teken van hierdie grondliggende menslike behoefte, gegewe dat dit naas die liedjies niks anders as die vertel van stories is nie (ibid.).

Wat die oorsprong van Nataniël se stories as verhoogmonoloë betref, sluit hierdie stories na regte aan by die oorsprong van die volksvertelling, wat aanvanklik ’n mondelingse tradisie was wat algaande sedert die ontstaan van die boekdrukkuns in die vyftiende eeu ’n skriftelike tradisie word (Greyling, 1991:16). Die aard van sy stories as aanvanklik gesproke tekste wat dan gepubliseer word, plaas Nataniël en sy stories verder in die tradisie van Jan Spies. Brink (1984) bring in sy resensie Spies se bundel *Profeet met kondensmelk* (1984) in verband met die *Patriot*-tydskrif wat die ou mondelinge tradisie van aardsvertellers se spookstories, jagstories, transportstories, liegstories en so meer oorgedra het in die literatuur en sodoende Afrikaanse lesers leer lees het. Spies het die stories wat uiteindelik gepubliseer is in bundels en later gesamentlik ‘Spieserye’ genoem is, aanvanklik sosiaal en op die openbare sender RSG vertel. Soos by Nataniël se verhoogstories bly die oorsprong van die Spieserye betekenisvol, aangesien ’n mens ook by die lees van Spies se stories sy kenmerkende vertellerstem hoor, aldus Brink (1984). Brink (1984) skryf in sy resensie van Spies se bundel dat daar aan die hand van idees oor die “stem” in die teks – “die stem wat afwesigheid of aanwesigheid bepaal, wat die logosentriese verteenwoordig” – heelwat oor die genre van Spies se stories gesê sou kon word. By verskeie van Spies se stories is daar volgens Brink (ibid.) ’n vermindering te bespeur wanneer dié stories op papier gelees word, aangesien dit juis Spies se eiesoortige manier van mondelinge vertelling is wat driekwart van die plesier verskaf wat ’n mens aan dié tekste het. Hoewel dit die lekkerste bly om Spies aan die woord te hoor, skryf Brink (ibid.) dat sy beste stories egter

ook op papier oorleef, omdat aspekte wat van hierdie tekste so 'n volgehoue plesier maak – soos “die sappigheid van Spies se taal, die flink verandering van vertelritme, die gat-omgooi van perspektief, die nugtere understatement wanneer hy by die fyndraai kom” – tog getransponeer word op papier. Hierdie opmerkings korrespondeer met dié van resensente by Nataniël se publikasie van sy show-vertellings as verhoogstories (sien Hoofstuk 1).

Nataniël is verder soos Spies 'n volkskrywer in die sin dat hul vir en óór die gewone mens of massa – dit wil sê, die volk – skryf. Uiteraard verteenwoordig dit by Nataniël 'n paradoks. Waar Spies as verteller dikwels 'n verhaal tweede-, derdehands oorvertel of vertel van iets wat hy (kastig) sien afspeel het maar nie soseer betrokke by was nie, is Nataniël dikwels 'n protagonis of sterk fokaliserende newekarakter in sy stories. In hierdie opsig staan die Nataniël-verteller nader aan die Langenhoven-verteller in tekste soos *Sonde met die bure* (1921) en *Doppers en Filistyne* (1921). Brink (1980:96) skryf dat die *uitgangspunt* in sulke tekste die verteller is; maar terselfdertyd is die verteller déél van sy verhaalwêreld. Die verteller-karakter is volgens Brink (ibid.) uiteindelik die vormgewende eenheid van sulke tekste van Langenhoven. Enersyds gaan dit om die onthulling van dié verteller; andersyds gaan dit om die verteller se spitsvondige kommentaar op die mense van die kontrei (ibid.).

Vertellerkarakters soos Sagmoedige Neelsie of Steffel Gieljam word volgens Brink (ibid.) die grondslag vir die soort “vertelling” in Afrikaans wat skrywers soos M.E.R. en Henriette Grové ook beoefen – 'n tradisie waarby Nataniël as 'n eiesoortige deelnemer gereken kan word. Karen de Wet (2001) roer hierdie gegewe aan in haar resensie van *Tuesday*. De Wet (2001) verwys na P.H. Nortje se essayistiese anekdotes van lief en leef rondom sy gesin, sy straat en hul leefwêreld en vra haar af: “Wie skryf deserdae ons omgewenthede vir ons op? En oop?” (De Wet, 2001:11) “Omgewenthede” is skynbaar 'n nuutskepping van De Wet wat moet verwys na die alledaagse bemoeienisse en ervarings van 'n mens se direkte omgewing. Elke era het naamlik volgens haar “sy stelletjie skrywers nodig [...] wat 'n lekkerlees-boek kan skryf oor die dinge wat so na aan onself is, dat ons liefs nie sal wil herken dat dit 'n spieël word nie” (ibid.). Hoewel hul dit op verskillende maniere doen, dink De Wet (ibid.) aan Koos Kombuis en Nataniël as sulke skrywers van wat sy noem “samelewingstories”. In *Tuesday* kry 'n mens volgens De Wet die indruk van 'n klets oor die draad met die ondraaglike buurman, maar dit behels eweneens “'n hand in die boesem steek en 'n prent van eie vooroordele en vrese en verkleinerings en verdraagsaamhede daaruit trek” (ibid.).

Steinmar (2021b) maak soortgelyke opmerkings wanneer sy Nataniël se verhaalkuns, spesifiek die bundel *Dik dun thick thin*, in verband bring met die *Huisgenoot*-tydskrif. Nataniël en die *Huisgenoot* is volgens Steinmar volksbesit en nasionale skatte in dié opsig dat hul “ons vergrype, afwykings en versugtings” boekstaaf en rekord hou van ons wêreldvreemdheid (ibid.). Sowel De Wet (2001) as Steinmar (2021b) identifiseer dus 'n bepaalde kompleksiteit in Nataniël se uitbeelding van die alledaagse. Wat Nataniël se satire betref, kan hy vergelyk word met Jeanne Goosen. Marianne de Jong skryf dat Goosen 'n anti-volk-

skrywer was “wat nogtans ‘vir die volk’ kon skryf omdat die mense van (byvoorbeeld) Parow die bron van spontane kritiek is op die regering, op snobisme, en die bron van *debunking* en parodie” (in Opperman, 2020). ’n Aspek hiervan is in Hoofstuk 5 bespreek met verwysing na Nataniël se terugkerende uitbeelding van fratsagtige karakters, iets waarop Steinmar (2021b) en Loots (2020) wys. In stede daarvan dat sulke karakters egter as die uitsondering op die normale geld, word hul juis verteenwoordigend van die mens – en Afrikaner – se wêreldvreemdheid as sodanig. Von Meck (in Steinmar, 2004) skryf dat daar niemand is wat die ordinêre so absurd soos Nataniël kan aanbied nie. Steinmar (2021b) tref in hierdie lig ’n vergelyking tussen Nataniël en die Amerikaanse skrywer Kurt Vonnegut: Nataniël bekyk soos Vonnegut “die lewe met ’n houtoog, asof van ver, soos ’n buiteruimtelike reisiger wat vergeefs probeer sin maak van die raaiselagtige gebruike op hierdie planeet” (ibid.). Dit is inderdaad die indruk wat Nataniël dikwels in sy verhaalkuns skep deur hom as ’n narrige buitestander voor te stel. Die titel van Nataniël se show *The Wallflower* (1995-1996) is verteenwoordigend van hierdie funksie van Nataniël as ’n muurblommetjie.

In Nataniël se verhaalkuns is daar soos by Spies wat Brink (1980:96) die vertellerkarakter se kommentaar op die mense van die kontrei noem. Die politiese satire wat Nataniël se vroeë shows en verhaalkuns kenmerk, hou hiermee verband. In Hoofstuk 4 is genoem dat spesifiek die politiese aard van hierdie satire sedert Nataniël se bundel *Maria Maria* verander. Aucamp (2013:207) verwys in sy resensie van *Tuesday* na die sosiale satire van die stories in hierdie bundel as ’n kragtige gegewe van Nataniël se skrywerskap. Dit word volgens Aucamp (ibid.) meesal uit woede gebore: “woede teen alles wat kleindorps, burgerlik en lewensverstikkend is” (ibid.). Hiermee sluit Nataniël volgens Aucamp (ibid.) aan by die rebellie teen die skynheiligheid en Middeleeuse bekrompenheid van “The Deep Platteland” wat dekades reeds in die Afrikaanse letterkunde woed. Nataniël breek dus nie nuwe bane nie, maar span wel fantasie en ironie in om nuwe lewe in ou formules te blaas (ibid.).

Venter (2016) tref in hierdie verband ’n nuttige onderskeid tussen humor en satire. Hoewel humor en satire vernames kenmerke gemeen het, verskil hul in oorsprong en effek fundamenteel van mekaar, skryf Venter (2016:616-617):

Soos humor, kan ook satire gekenmerk word deur die fusie van erns en komiek in een vertel-houding, maar waar die satiriese lag ’n snykant van veroordeling het, openbaar die humoristiese lag ’n liefde vir die mens. Sowel die humoris as die satirikus bring die teenstrydighede van die lewe onder die oog, maar waar eersgenoemde dit voer tot ’n verlossende versoening, dryf laasgenoemde die onversoenbaarheid daarvan op die spits. [...] Indien so ’n humoristiese skrywer se werk dan tog ook satiriese trekke openbaar, lyk dit of die kopulatiewe benaming “satiries-humoristies” ’n goeie karakteristiek daarvan is.

Venter (2016:617) noem veral Langenhoven se *Sonde met die bure* (1921), *Herrie op die óú tremspóór* (1925) en *Doppers en Filistyne* (1921) as satiries-humoristiese tekste. In Nataniël se verhaalkuns vind sy satire veral neerslag in die klem op roeping. Telkens dryf Nataniël die punt tuis dat elke individu moet

strewe tot selfverwesenliking en sy roeping moet najaag. In hierdie opsig bly hy nog altyd getrou aan die oorsprong van sy shows en verhaalkuns as kabaret, waarvan satire 'n wesenlike kenmerk is.

Dit het egter in Hoofstuk 6 geblyk dat dit nie in Nataniël se verhaalkuns by satire bly nie, maar dat hy didaktiese genrekonvensies inspan om bepaalde insigte aan sy leser oor te dra. Wat betref dié impuls om die gemiddelde mens tot sekere ideale en tot selfverwesenliking op te roep, stel Nataniël hom na regte in postuur as 'n volkskrywer in die didaktiese tradisie. Boonop geskied sodanige oproep onder meer deur middel van volkse genres en -konvensies, naamlik die gelykenis en sentensie. Dit is veral in die vervlegdheid van 'n humoristiese met 'n uitdruklik didaktiese inslag dat Nataniël se verhaalkuns en postuur 'n verwantskap toon met dié van Langenhoven. Langenhoven word veral beskou as die volkskrywer wat – in ieder geval in sy beste werke – die humoristies-satiriese tradisie met die didaktiese tradisie kon vereenselwig (sien Lategan, 1959). Sy werk toon volgens Brink meer duidelik as enige van sy tydgenote die Tweede Taalbeweging se “sendingstrewe”, om die volk te bekeer tot lees (Brink, 1980:95).

Dit het Langenhoven egter nie deur gemoedelikheid en vlak intrige bereik nie, maar het in sy beste werk kuns gemaak uit didaktiek en satire (ibid.). In hierdie opsig sluit Langenhoven aan by vroeë Franse skrywers soos La Rochefoucauld, Molière en Madame de la Fayette (ibid.). Sy gemoedelikheid is egter ook dié van 'n Herman Charles Bosman – 'n masker van die erns (Brink, 1980:96). Hierdie beskrywing geld by uitstek ook Nataniël se verhaalkuns. Waar die politiese satire van Nataniël se vroeëre verhaalkuns taamlik eksplisiet is, is dit die onderbeklemtoning waarop Loots (2020) wys wat die satire in sy latere verhaalkuns juis treffend maak. Omdat hy met sy humor kan boei, kan Nataniël heerlike afdraaipaadjes neem van die kernverhaalgebeure af. So word in die verbygang in “Vlerke vir Virginia” (*Kaalkop* 2) die twee broers van die heldin, Della, beskryf as “reusagtig en rooi met gesigte wat presies gelyk het soos dié wat in oorsese tydskrifte verskyn wanneer daar bespiegel word oor die verband tussen regse politiek en bloedskande” (*K2*:102). Wanneer oom Sas in Della se matriekjaar vra of sy met hom sal trou, word sy karakter kort en kragtig beskryf: “Oom Sas was die koster by die blanke kerk en is die vorige jaar onskuldig bevind op al vier aanklagte van molestering.” (ibid.) Daar is reeds verskeie verdere voorbeelde hiervan bespreek.

Hoewel Nataniël enersyds tot onderbeklemtoonde satire in staat is, bedien hy hom andersyds ook van eksplisiet didaktiese middele om sy standpunte duidelik te maak en te verseker sy leser weet dat hy bepaalde dinge van hul verwag. Soos Langenhoven se swakker werk volgens Brink (1980:95) bederf word deur openlike prekerigheid, neig die eksplisiete lesse in Nataniël se verhaalkuns volgens Rust (2014) en Roux (2014) om in sommige tekste 'n steurende hebbelikheid te word. In die beste verhale is dit egter 'n aanwins juis omdat Nataniël se lering gepaard gaan met humor. Uiteindelik is Nataniël soos Langenhoven nie alleen 'n volkskrywer in die sin dat hy *oor* die volk en vir die volk se vermaak skryf nie, maar ook in die sin dat sodanige afstemming op die volk die bevordering van hul individuele en kollektiewe welsyn ten doel het.

7.5 Samevatting van hoofstuk

In afdeling 7.3 is getoon dat daar 'n bepaalde diskrepansie tussen die hetero- en selfvoorstelling van Nataniël as openbare persona is. Terwyl Nataniël toenemend onder 'n breë (wit) Suid-Afrikaanse publiek gekend en geliefd is, stel Nataniël hom telkens in sy verhaalkuns en selfvoorstelling as sodanig voor as 'n buitestander of randfiguur. Hy plaas tewens klem op so 'n beeld van hom juis by geleenthede wat van die tééndeel spreek. Hoewel hy in verskeie aspekte as 'n volkskrywer beskou kan word, staan Nataniël se selfvoorstelling uiteindelik eerder in die teken van die ander fasette van sy skrywerspostuur wat ek bespreek het. Nataniël voel klaarblyklik nog altyd soos 'n narrige buitestander wat hoogstens tot 'n bepaalde vergelyk met sy samelewing kan kom as beswering daarvan dat hy nie 'n gewone lid van die samelewing kan wees nie.

Dit blyk dat die vergelyk waartoe Nataniël met sy samelewing, in die besonder die lesers van sy verhaalkuns, kom, is steeds dié van die kabarettis met sy gehoor. Enersyds weet Nataniël hoe om intimiteit met sy leserskap te bewerkstellig, byvoorbeeld deur 'n etos van welwillendheid uit te straal en hom as leermeester in postuur te stel. Andersyds handhaaf Nataniël oënskynlik doelbewus 'n bepaalde afstand van sy leserskap en publiek deur hom in sy verhaalkuns en selfvoorstelling as sodanig as 'n narrige buitestander uit te beeld. Hoewel Nataniël as 'n buitenissige volkskrywer beskou kan word en dit as 't ware die uiteinde van sy beeldvorming as kabarettis, nar en leermeester is, getuig sy ambivalensie teenoor volksbesit wees en sy beeldvorming as leermeester en nar ook daarvan dat hy dwarstrekkerig kabarettis bly.

HOOFSTUK 8: SLOT

8.1 Gevolgtrekkings oor Nataniël se verhaalkuns en skrywerspostuur

In die inleidende hoofstuk van hierdie studie is die komplekse posisie van Nataniël se verhaalkuns in die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse letterkundes bespreek. Enersyds is daar 'n betreklik groot korpus resensies oor die meeste van die bundels waarin hierdie verhale gepubliseer word en is daar akademiese belangstelling in Nataniël se werk, naamlik die magisterverhandelings van Van der Bijl (2018) en Van Eeden (2022) waarin Nataniël se stories ter sprake kom as deel van hierdie navorsers se onderskeie besprekings van die show *Combat* (2011) en vroeë kabarettteks *Dancing with John* (1992). Nadat enkele verhale van Nataniël vantevore in bloemlesings opgeneem is (Scheepers, 1997, Du Plessis, 1994 en De Vries, 2004a), neem Loots en Van Wyk (2019) nege van Nataniël se verhale in hul bloemlesing-bundel *Die nuwe Afrikaanse prosaboek* op. Sedert die aanvang van my studie verskyn daar ook 'n akademiese artikel (Erasmus-Alt en Viljoen, 2021) oor Nataniël se beeldvorming as openbare persona. Andersyds is daar 'n leemte aan indringende bespreking van Nataniël se verhale, veral wat betref die noukeurige stiplees van afsonderlike tekste. Hierdie leemte sou verband kon hou daarmee dat Nataniël se verhale nie altyd as bona fida-kortverhale aangebied en ervaar word nie. Die oorsprong van die meeste van hierdie verhale as monoloë in Nataniël se kabarettiese shows het veral hiermee te make. Verwant hieraan is sommige resensente (Burger, 2015; Roux, 2014) se tipering van Nataniël se verhale as verstrooiingslektuur, wat weliswaar gedeeltelik korrespondeer met Nataniël se eie aanbiedingswyse van sy verhale (*Maria*:6). Sodanige tipering van hierdie tekste sou 'n invloed kon uitoefen op die veronderstelde geldigheid daarvan vir kanonisering en akademiese aandag.

In die lig juis van die debatteerbare sinvolheid van akademiese letterkundige bespreking van sy tekste is hierdie MA-studie onderneem met as vernaamste doelstelling om 'n oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns uit te voer. 'n Tweede doelstelling is vasgestel, naamlik die daarstel en uitvoer van 'n bypassende metodologie vir die bestudering van so 'n oevrestudie wat ingegee is deur die markante kenmerke van Nataniël se tekste naas die genoemde resensies en ontluikende akademiese belangstelling in sy werk en openbare persona. Hierdie doelstelling is reeds gedeeltelik in Hoofstuk 1 bereik. Nataniël is nie alleen die skrywer daarvan nie, maar ook in die meerderheid van sy verhale teenwoordig as die fokaliserende eerste-persoonsvertellerkarakter. Verder is die verteller in verskeie verhale 'n alter ego van Nataniël. Dat 'n verteller in sulke gevalle as 'n alter ego geëien kan word, kom deurdat Nataniël nie alleen as skrywer nie maar veral in ander hoedanighede bekend is. Boonop vertel Nataniël in verskeie verhale van sy werksaamheid in hierdie hoedanighede. Die narratologies hegte band tussen Nataniël en sy verhale word weerspieël daarin en versterk deurdat 'n mens volgens verskeie resensente en lesers Nataniël se verhoogpersona en veral sy vertellerstem voor die gees roep tydens die lees daarvan.

Hierdie gegewens het gesuggereer dat 'n skeiding tussen teks en outeur teenproduktief sou wees by die bestudering van Nataniël se verhale. 'n Bepaalde literêr-teoretiese benadering sou dus vereis word vir 'n oeuvestudie van hierdie tekste. So 'n gepaste benadering is in Hoofstuk 2 uiteengesit. Na aanleiding veral van resente navorsing deur Viala (2016), Meizoz (2009; 2010) en Korthals Altes (2014) het ek aspekte van ondersoek na skrywerlike beeldvorming wat vir my studie van belang sou wees, bespreek. Die vertrekpunt van hierdie navorsers is dat die interpretasie van 'n prosateks onlosmaaklik is van die beeldvorming van die skrywer. Daar word na hierdie beeldvorming verwys as 'n skrywer se postuur. 'n Skrywer kan sowel in sy eie tekste as met ander uitings en keuses ten opsigte van gedrag en voorkoms 'n bepaalde beeld van sigself daarstel. 'n Leser of tewens enige lid van die publiek kan op die skrywer se beeldvorming reageer – sowel bevestigend as ondermynend of byvoegend. Daar word hierna verwys as onderskeidelik self- en heterovoorstelling.

Aangesien Nataniël nie ten eerste 'n skrywer is nie, maar onder meer 'n verhoogkunstenaar en musikant, entrepreneur, openbare spreker en televisiesjef en -aanbieder is daar 'n groot hoeveelheid beeldvormende gegewens wat sy skrywerspostuur kan beïnvloed (en wat deur sy skrywerspostuur beïnvloed kan word). Gevolglik het ek in Hoofstuk 3 'n oorsig gebied van Nataniël se beeldvorming as openbare persona – die derde doelstelling van my studie. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat Nataniël se werksaamheid in verskeie hoedanighede as 't ware herlei kan word tot drie 'Nataniëls', oftewel drie beelde van Nataniël as openbare persona, naamlik as grapjas, as esteet en as organiese intellektueel. In hierdie verband is die eerste gebundelde aflewering van Nataniël se Kaalkop-rubriek, “'n Hartseer wêreld”, as 'n poëtikale uiting en sleutelteks tot Nataniël se verskeie werksaamhede gelees. Daar is sprake van 'n kaalkopprojek wat behels dat Nataniël juis deur middel van humor en die viering van die estetiese hom beywer vir die welsyn van sy samelewing, die mensdom en die aarde.

In Hoofstukke 4 tot 7 is die beoogde oeuvestudie van Nataniël se verhaalkuns uitgevoer aan die hand van 'n verkennende postuurstudie van Nataniël se skrywerspostuur. Die strukturende beginsel vir hierdie besprekings was vier beelde van die skrywerlike Nataniël wat op grond van my herhaalde lees van sy verhale na vore gekom het. In Hoofstuk 4 is die invloed van Nataniël se verhoogkunstenaarskap en -persona op sy verhaalkuns bespreek aan die hand van 'n beeld van hom as kabarettis. Dit is 'n vraagstuk in welke mate Nataniël se shows en dus sy verhoogstories kabaret is. Dit is aanvanklik as sodanig aangebied en aanvaar, maar mettertyd laat vaar Nataniël die kabaret-noemer en distansieer hom tewens heftig daarvan (sien korrespondensie met Van der Bijl, 2018:185). Tog bly die struktuur van Nataniël se shows en dus die oorsprong van sy verhoogstories grootliks onveranderd oor drie dekades en meer as 80 shows. Dit het geblyk dat, hoewel die kabaret 'n wesenlik hibriede genre is wat geredelik ander genres en kunsvorme in sigself kan opneem, dit tog van aangrensende hibriede genres onderskei kan word op grond van die verhouding wat tussen 'n kabarettis en sy publiek bewerkstellig word. Enersyds korrespondeer die intieme ruimte wat na regte kabaret kenmerk met die daarstel van intimiteit tussen die kabarettis en sy gehoor.

Die gebruik – hoewel geen vereiste – dat ’n kabarettis soos ’n skerpskertskomediant die gehoor direk aanspreek, werk ’n vertrouensverhouding in die hand. Andersyds is dit nog altyd so dat sodanige intimiteit in die kabaret getemper word deur distansiëring. Die kabarettis se oogmerk is naamlik nie alleen om te vermaak nie, maar om sy gehoor te ontstig. Daar word van die kabarettis verwag om naas vermaak ook lering te bied. Dit kan neerslag vind in eietydse politiese satire, hoewel daar altyd ook ’n universele dimensie moet wees.

Ek het in daardie bespreking geargumenteer dat Nataniël se vroeë kabaret in die teken staan van die ensemble en betrokke kabarette waarby Nataniël vroeg in sy loopbaan betrokke is. Nataniël stel sy visier in op die apartheidsbewind en verbandhoudende ideologieë. Die stories wat opgeneem is in die bundel *Maria Maria* verteenwoordig egter ’n verskuiwing. Voorts kom die eietydse Suid-Afrikaanse politiek eerder indirek en slegs by geleentheid ter sprake. Hierdie verskuiwing korrespondeer daarmee dat Nataniël stelselmatig afstand daarvan doen om nuwe shows en stories as (gepubliseerde) kabaret aan te bied. Boonop doen Nataniël later heftig afstand van die kabaret as beskrywing ook vir sy vroeëre shows en tekste (in korrespondensie met Van der Bijl, 2018).

Gevolgtrek is dit tot slot in Hoofstuk 4 as ’n ope vraag gestel of die kabaret as ’n sinvolle klassifisering van Nataniël se latere shows en dus stories beskou kan word. Die bespreking van Nataniël as ’n nar in Hoofstuk 5 het reeds ’n positiewe antwoord hierop verskaf. So ’n beeld van Nataniël hou in die eerste plek verband daarmee dat humor allerweë tot die kern van Nataniël se krag en gewildheid gereken word. Na regte is ’n nar egter nog iets anders as ’n gewone grapjas. Ek het aangetoon dat die nar tradisioneel tot ’n bepaalde vergelyk met sy samelewing kom en dat dié verhouding ook Nataniël se verhouding met sy gehoor/lesers beskryf en ’n prominente aspek van die karakterisering in sy verhaalkuns is. Daar is ooreenkomste tussen Nataniël se karakterisering van narrige karakters in verskeie verhale, sy voorstelling van homself in die verhale waar hy die fokaliserende karakterverteller is, asook die alter ego-verteller in die storie “Dear Mister Polken”. Die bespreking van Nataniël as ’n nar het die bespreking van hom as ’n kabarettis belig in die sin dat die nar se verhouding met sy samelewing soortgelyk is as dié van die kabarettis met sy gehoor. In albei gevalle is daar ’n spanning tussen die humoristies-vermaaklike en die eties-didaktiese. Spesifiek het dit geblyk dat Nataniël juis danksy sy narrige buitelanderskap waardevolle perspektief kan bied op dít wat alledaags is.

Die gevolgtrekkings van Hoofstukke 4 en 5 is bevestig in die bespreking van Nataniël as ’n leermeester in Hoofstuk 6. Hoewel dit oënskynlik in teenstelling sou staan met die klem op die estetiese in al Nataniël se hoedanighede, het ek die argument gevoer dat ’n prominente kenmerk van Nataniël se verhaalkuns en skrywerspostuur die ontwikkeling van ’n didaktiese aanslag in sy verhale sedert *Kaalkop 2* is. Hierdie ontwikkeling is ondersoek aan die hand van Nataniël se gebruik van uitdruklik didaktiese genres en -konvensies in verskeie verhale, naamlik die formulering van ’n les oftewel sentensie en die benutting van die struktuur van die gelykenis en van ’n essayistiese betoog. Dit het geblyk dat Nataniël se omgang met

hierdie genres en -konvensies inderdaad getuig van die kabarettis se hibriede benadering tot genre. Daar is ook lig gewerp op Nataniël se kabarettiese betrokkenheid. Die verminderde belang van spesifiek politiese satire in Nataniël se oeuvre ten gunste van 'n sterker persoonlike inslag, wat op die oog af na gemoedelikheid kan lyk, bemiddel uiteindelik steeds 'n kabarettiese verstandhouding tussen Nataniël en sy lesers. In sy beste verhale slaag die uitdruklik didaktiese inslag danksy die humor waarvoor Nataniël bowenal bekend is en danksy sy postuur as 'n leermeester wat sy lesers ter wille is. In hierdie opsig maak die verhaalkuns inderdaad deel uit van wat ek in Hoofstuk 3 as Nataniël se kaalkopprojek geïdentifiseer het.

Hierdie bevindinge hou ten diepste verband met die bespreking in Hoofstuk 7 van Nataniël as 'n volkskrywer. Met sy vermenging van 'n humoristies-satiriese met 'n didaktiese inslag staan Nataniël se verhaalkuns en postuur – in al hul kontemporêre eiesoortigheid – toenemend in die teken van die ikoniese Afrikaanse volkskrywer C.J. Langenhoven. Nataniël moet egter as 'n buitenissige volkskrywer beskou word. In stede daarvan dat sommige van sy verhale telkens oorvertel en oplaas gemeengoed word, soos die geval by humoristies-satiriese volkskrywers soos Jan Spies en Herman Charles Bosman, is dit klaarblyklik Nataniël se *postuur* as skrywer wat gemeengoed geword het, sodanig dat daar die afgelope twee dekades anoniem geskrewe tekste verkeerdelik toegedig word aan Nataniël op grond van ooreenkomste met verhale wat werklik van hom is. Sy heftig afkeurende reaksie hierop maak dit duidelik dat Nataniël se beheer oor sy beeldvorming vir hom 'n prioriteit bly.

Verder het dit geblyk dat Nataniël se algemene gewildheid onder sy (wit) Suid-Afrikaanse publiek paradoksaal is. Waar hy vroeër in sy loopbaan hom in postuur gestel het en veral deur die konserwatiewe Afrikaner-publiek beskou is as 'n rebelse, polariserende figuur, is daar die afgelope dekade 'n gangbare beeld van hom as volksbesit. Hierdie verandering in die heterovoorstelling van Nataniël word in enkele verhale gekarteer, maar oorhoofs lê Nataniël se selfvoorstelling in sy verhaalkuns eerder klem op 'n beeld van hom as 'n narrige buitestander. Ook wanneer die verhouding tussen hom en sy publiek verander, kies Nataniël oënskynlik daarvoor om die kabarettiese verstandhouding wat sy vroeë loopbaan gekenmerk het, te bestendig. Enersyds kan Nataniël se ontlukende postuur as volkskrywer beskou word as die uiteinde van sy posture as kabarettis, nar en leermeester. Andersyds is dit duidelik uit die wyse waarop Nataniël sy algemene byval onder 'n breë publiek benut – of nie benut nie – dat die kabaret steeds as 'n betekenisvolle sleutel tot sy verhaalkuns en skrywerspostuur, en tewens sy etos as openbare persona, geneem kan word. Die bespreking in Hoofstukke 3 tot 7 het dus die sinvolheid van die vierde doelstelling van my studie bevestig, naamlik om die wederkerige verhouding te ondersoek tussen enersyds Nataniël se verhaalkuns en andersyds die beelde van hom as openbare persona wat in hierdie tekste daargestel, geaktiveer en hersien word.

8.2 Gevolgtrekkings oor ondersoek na skrywerspostuur

Vervolgens kan ek spesifieke gevolgtrekkings formuleer oor die gegewens wat in hierdie verhandeling ter sprake gekom het. Wat die gekose literêr-teoretiese benadering tot Nataniël se verhaalkuns betref, het dit geblyk dat 'n verkennende postuurstudie van Nataniël se skrywerspostuur inderdaad 'n oeuvestudie van sy tekste kon bemiddel. Hierdeur is eerstens die sinvolheid daarvan bevestig dat ek my by die ontwerp van my studie laat lei het deur die aanvanklik geïdentifiseerde markante kenmerke van Nataniël se verhaalkuns, veral soos dit gekorrespondeer het met die resepsie van Nataniël se bundels en die ontluikende akademiese belangstelling in hom en sy kuns.

Tweedens is die waarde van ondersoek na skrywerlike beeldvorming, spesifiek aan die hand van die begrippe *etos* en *skrywerspostuur*, bevestig. Meizoz (2009) en Korthals Altes (2014) se klem daarop dat sodanige ondersoek nie as 'n rigiede model of teorie geneem moet word nie, maar as deel van 'n plooibare navorsingsontwerp ingespan moet word, is inderdaad sinvol. Die oeuvestudie van Nataniël se verhaalkuns is naamlik juis bemiddel deur die oorsig in Hoofstuk 3 van Nataniël se werksaamheid in verskeie hoedanighede en as openbare persona (wat vir 'n letterkundestudie ongewoon uitgebreid was) en deur die keuse om beelde van Nataniël se skrywerspostuur as strukturerende beginsel vir Hoofstukke 4 tot 7 te neem (in stede byvoorbeeld van 'n kronologiese benadering). Dit het verder geblyk dat hernude besinning oor outeurskap met vrug kan teruggryp na waardevolle aspekte van bestaande tradisies soos die (antieke) retoriek. In Hoofstuk 2 is genoem dat die antieke retoriek wat betref die klem op 'n spreker wat sy gehoor tot 'n bepaalde standpunt wil oorhaal, nie klakkeloos van toepassing gemaak kan word op prosatekste nie. Uiteindelik is egter bevind dat Nataniël juis ooreenkomste met sulke sprekers toon en kon sy verhaalkuns en skrywerspostuur daarom verhelder word met verwysing na retoriese begrippe.

Derdens is daar in Hoofstuk 2 genoem dat die bestudering van skrywerlike beeldvorming en postuur hoofsaaklik op langer prosatekste fokus en dat dit onbekend was of ook 'n kortprosateksoeuvre soos dié van Nataniël sinvol op hierdie manier ondersoek kan word. Die daarstel van hierdie oeuvestudie van Nataniël se verhaalkuns kan as 'n bevestiging hiervan geneem word.

8.3 Slotsom oor Nataniël se verhaalkuns

Op hierdie punt kan daar teruggekeer word na die kwessie van die literêre waarde van Nataniël se verhaalkuns. Hoewel dit buite die omvang van my verhandeling geval het om deurgaans uitgebreid daarop in te gaan, belig die bespreking van Nataniël se verhale in my studie tog iets hieromtrent. Soos reeds genoem, sou die gewildheid van Nataniël se tekste en tipering daarvan as verstrooiingslektuur toegespitste en akademiese letterkundige bestudering van hierdie verhale ontmoedig het. Letterkundige erkenning is ook nie noodwendig iets wat Nataniël nastreef nie, sou afgelei kon word uit die voorwoord tot *Maria Maria*. Die sterk band tussen hierdie tekste en Nataniël se (verhoog)persona en die oorsprong daarvan as monoloë

in sy shows is in hierdie verband ook genoem. Daar is egter besluit om juis in die lig van die debatteerbare waarde van Nataniël se verhale as *gepubliseerde prosatekste* tog 'n oevrestudie uit te voer. Onder meer het ek De Wet (2001) en Loots (2020) as presedent geneem waar hul in resensies van onderskeidelik die bundels *Tuesday* (2001) en *Dik dun thick thin* (2020) dit onomwonde stel dat Nataniël se tekste wel noukeurige (literêre) aandag werd is.

Bloot deurdat my oevrestudie van Nataniël se verhaalkuns telkens op paradokse, ooreenkomste, relativering, onderliggende bemoeienisse en 'n afleibare poëtika (wat korrespondeer met Nataniël se etos as openbare persona) afgebeur het, is die geldigheid hiervan bewys. Dat Nataniël se verhaalkuns toegespitste letterkundige bestudering kan onderhou, moet op sigself van 'n mate van literêre waarde spreek. Indien 'n mens die aantal en verskeidenheid van materiaal wat in 'n teks of oeuvre betrek word as een moontlike matriks van literêre waarde neem – te midde van oneindig ander matrikse – getuig die verskeidenheid gedagtege en gegewens waarby die bespreking van Nataniël se verhaalkuns my gebring het, inderdaad van die meriete van (die beste van) hierdie tekste. Daardeur word nie uit die oog verloor dat Nataniël se oeuvre, soos Crous (2001), Rust (2014) en Loots (2020) tereg uitwys, werklik van ongelyke gehalte is nie. Op sig bevind Nataniël hom wat dit betref egter in die goeie geselskap van Langenhoven en sluit dit nie uit dat Nataniël se beste verhale en oeuvre as sodanig “fyner en meer intelligent gelees” (Loots, 2020) kan word as wat soms die geval is nie.

BRONNELYS

Afrikaans.com. 2017. 'n Dertig jaar lange loopbaan – sonderling ... uniek, talentvol = Nataniël.

<https://afrikaans.com/vermaak/n-dertig-jaar-lange-loopbaan-sonderling-uniek-talentvol-nataniel/>

Toegangsdatum: 25 Junie 2020.

Agent005. 2017a. Nataniël Die Kerk se Boonste Vensters.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZFxMVHjFxQY> Toegangsdatum: 25 Oktober 2021.

Agent005. 2017b. Paal en Punt. <https://www.youtube.com/watch?v=gZblaOxWZ0Q>

Toegangsdatum: 25 Oktober 2021.

Anon. 1982. Nataniël se Politieke Allegaartjie. *Tempo*, 24 Desember, p. 2.

Anon. 2003. *Stunning*, gemeente! *Rapport*, 12 Oktober, p. 18.

Anon. 2011. Emperor's clothes are stupefying. *Sunday Times* [TimesLIVE, 6 March].

<https://www.timeslive.co.za/tshisa-live/tshisa-live/2011-03-06-emperors-clothes--are-stupefying/>

Date of access: 31 July 2020.

Anon. 2015. Nataniël se braai-etiket! [Facebook, 15 Augustus].

<https://www.facebook.com/SAVermaakGeskiedenis/posts/1132194623>

Toegangsdatum: 29 Augustus 2022.

Anon. 2018, 17 Desember. Nataniël se Kers boodskap [WhatsApp-boodskap].

Appel, H. 2021. Public thinker: Destin Jenkins on breaking bonds. *History News Network*,

13 December. <https://historynewsnetwork.org/article/181997> Date of access: 15 December 2022.

Aucamp, H. 1991. Geskryf vir die lier en harp. *Beeld*, 9 Januarie, p. 15.

Aucamp, H. 1992. Kabaret. In: Cloete, T.T., red. *Literêre terme & teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 194-196

Aucamp, H. 1994. *Die blote storie 2*. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 2013. *Koffer in Berlyn: essays oor kabaret*. Pretoria: Protea.

Badenhorst, E. 1998. Nataniël wys 'n nuwe, meer Oosterse gesig. *Rapport*, 15 Maart, p. 37.

Barracuda. 2014. Die Spinnekop volgens Nataniël. <http://anglersanonymous.freeforums.org/die-spinnekop-volgens-nataniel-t8204.html> Toegangsdatum: 8 Oktober 2016.

Barthes. 1992. To write: an intransitive verb? In: Rice, P. & Waugh, P., eds. *Modern literary theory: a reader*. 2nd ed. London: Edward Arnold.

Baum, J.S. & Meyer, C.A. 2018. Positioning ethos in/for the twenty-first century: An introduction to *Histories of ethos*. *Humanities*, 7(78). doi: [10.3390/h7030078](https://doi.org/10.3390/h7030078)

Beale, V. 2013. How to be a pseudo-intellectual. *The New Republic*.
<https://newrepublic.com/article/111550/alain-de-botton-school-of-life-how-to>
Date of access: 15 December 2022.

Bennett, J. 2011. *Television Personalities: Stardom and the small screen*. London: Routledge.

Bezuidenhout, A. 2021. 'n Speellys van góeie Afrikaanse liefdesballades. *Vrye Weekblad*, 19 Maart.
<https://www.vryeweekblad.com/mense-en-kultuur/2021-03-17-n-speellys-van-gie-afrikaanse-liefdesballades/> Toegangsdatum: 15 Augustus 2023.

Bezuidenhout, L. 2023. Video: Room van Afrikaanse fliks, TV vereer op rolprentfees. *Maroela Media*, 26 Augustus. <https://maroelamedia.co.za/vermaak/televisie/video-room-van-afrikaanse-fliks-tv-vereer-op-rolprentfees/> Toegangsdatum: 6 November 2023.

Blackburn, C. 2017. Nataniël ná 30 jaar: Van rebel tot verhoogliefing. *Maroela Media*, 8 Mei.
<https://maroelamedia.co.za/goeiegoed/nataniel-na-30-jaar-van-rebel-tot-verhoogliefing/>
Toegangsdatum: 22 Junie 2020.

Blackburn, C. & Nataniël. 2020. Nataniël skryf 2 openhartige briewe aan homself. *Huisgenoot*, 13 Februarie [*Netwerk24*, 7 Februarie]. <https://www.netwerk24.com/huisgenoot/Bekendes/net-in-hg-nataniel-skryf-2-openhartige-briewe-aan-homself-20200207> Toegangsdatum: 22 Junie 2020.

Boekkooi, P. 2015. Vasgevang in die charisma van 'n kunstenaar. *Netwerk24*, 1 September.
<https://www.netwerk24.com/Netwerk24/vasgevang-in-die-charisma-van-n-kunstenaar-20150901>
Toegangsdatum: 30 Oktober 2021.

Bongers, W. 2011. *De verteller van de waarheid: aspecten van Kader Abdolabs posture (1993-2011)*. Antwerpen: Universiteit van Antwerpen. (Scriptie – MA.)

Books Live. 2012. Nog pittige *SARIE*-rubrieke deur Nataniel in *Kaalkop 3* versamel. <http://nb.bookslive.co.za/blog/2012/09/13/nog-pittige-sarie-rubrieke-deur-nataniel-in-kaalkop-3-versamel/> Toegangsdatum: 12 Februarie 2023.

Booyens, H. 2019. Gay op die platteland: die baanbreker-boer Damian. *Vrye weekblad*. <https://www.vryeweekblad.com/mense-en-kultuur/2019-05-30-gay-op-die-platteland-die-baanbreker-boer-damian/> Toegangsdatum: 30 November 2022.

Botha, E., samest. 1965. *Afrikaanse essayiste*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Botma, G. 1996. En plesierig op papier. *Insig*, 31 Mei, p. 36.

Bourdieu, P. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Brink, A.P. 1980. Die Prosa ná 1900. In: Lindenberg, E., Pfeiffer, R., Brink, A.P. & Coetzee, A.J., reds. *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*. 5de uitg. Pretoria: Academica. pp. 86-159.

Brink, A.P. 1984. Vir hierdie stories lig jy jou hoed! *Rapport*, 9 Desember, p. 16.

Burger, K. 2009. Nataniël-kragtoer verras met diepgang. *Beeld*, 11 Februarie, p. 6.

Burger, W. 2015. Willie Burger kyk na vier lekkerleesboeke. *Vrouekeur*, 3 Junie. <https://www.vrouekeur.co.za/funksie-artikels/willie-burger-kyk-na-vier-lekkerleesboeke> Toegangsdatum: 29 Oktober 2022.

Checkers. 2015. Checkers Nataniël & Suzelle TVC [YouTube-video]. <https://www.youtube.com/watch?v=M8SZuoa5xhI> Toegangsdatum: 30 Augustus 2022.

Coetzee, C. 2017. Ons begroet die nuwe jaar met 18 vrae aan Nataniël. *Huisgenoot*, 4 Januarie 2018 [Netwerk24, 29 Desember]. <https://www.netwerk24.com/huisgenoot/bekendes/ons-begroet-die-nuwe-jaar-met-18-vrae-aan-nataniel-20171229> Toegangsdatum: 30 November 2022.

Coetzee, T. 2012. Beeldskone jaar vir Nataniël. *Die Burger*, 17 Februarie, p. 6.

Combrink, A. 1999. 'The arts festival as healing force' (Athol Fugard): The Role of the Two Major Arts Festivals in a Resurgence of South African Drama. In: Blumberg, M. & Walder, D. *South African Theatre as/and Intervention*. Leiden: Brill. pp. 195-205.

Computicket. 2022. Rome '62. https://tickets.computicket.com/event/rome_62/7204081
Toegangsdatum: 5 Desember 2022.

Cooper, L. 1932. Introduction; Analysis. In: Cooper, L., transl. *The rhetoric of Aristotle*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Cronjé, F. & Nataniël. 2014. Nataniël se roerende toespraak en grootste les. *Sarie*, 30 Augustus [Netwerk24, 14 September]. <https://www.netwerk24.com/Sarie/Bekendes/Het-Jy-Gehoor/nataniel-se-roerende-toespraak-en-grootste-les-20170914/> Toegangsdatum: 30 Oktober 2021.

Crous, M. 1999? Nataniël – die performer en/as outeur. *LitNet*.
<https://oulitnet.co.za/seminaar/maria.asp> Toegangsdatum: 26 Okt. 2021.

Crous, M. 2001. Volgelinge sal weer juig oor Nataniël. *Die Burger*, 5 November, p. 11.

Crwys-Williams, J. 2008. *The Penguin dictionary of South African quotations*. Johannesburg: Penguin.

De Beer, D. 1998. Saturday night live with Nataniël: and he's got carte blanche. *The Cape Times*, 23 April, p. 13.

De Beer, D. 2004. 'I'm ultimately a singer'. *Star*, 11 November, p. 10.

De Beer, D. 2013. Life as a fantasy factor. *Star*, 26 February, p. 3.

De Beer, D. 2014. Nataniël never misses a beat. *IOL*, 25 November.
<https://www.iol.co.za/entertainment/nataniel-never-misses-a-beat-1786019> Date of access: 31 October 2021.

De Beer, D. 2015. Nataniël returns to roots for new show. *IOL*, 6 October.
<https://www.iol.co.za/entertainment/tv/nataniel-returns-to-roots-for-new-show-1925697>
Date of access: 5 December 2022.

De Beer, D. 2017. Nataniël Celebrates 3 Decades On Stage With An Extraordinary Show. *Huffington Post*, 11 November. https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/nataniel-celebrates-3-decades-on-stage-with-an-extraordinary-show_uk_5c7e912de4b048b41e399abf Date of access: 21 June 2023.

De Beer, D. 2019. Nataniël, master storyteller of his life, in *Look at me: recollections of a childhood*. <https://debeernecessities.com/2019/09/20/nataniel-master-storyteller-of-his-life-in-look-at-me-recollections-of-a-childhood/> Date of access: 4 September 2022.

De Geest, D. 2013. De ene schrijver is de andere niet: Het beeld van de auteur in een functionalistisch perspectief. *Werkwinkel*, 8(1):45-63.

De la Fontaine, J. 2000. *Selected fables*. Mineola: Dover.

De Ruijter, I. 2016. *Wij komen niet uit een hokje: het auteursbeeld van twee dubbelkunstenaars*. Nijmegen: Radboud Universiteit. (Scriptie – MA).

De Villiers, E. 2015. *150 stories* – Nataniël (Human & Rousseau). *Taalgenoot*, somer, p. 22.

De Vries, A.H., samest. 2004a. *Die Afrikaanse kortverhaalboek*. 6de uitg. Kaapstad: Human & Rousseau.

De Vries, A.H. 2004b. Uitnodigings en aanvaarding: Hennie Aucamp as Laat Romantikus. In: Spies, L. & Malan, L., samest. *'n Skrywer by sonsopkoms: Hennie Aucamp 70*. Stellenbosch: SUN PRESS.

De Waal, E. 1996. Intellektuele Nataniël eis oplaas pond vleis. *Die Burger*, 3 Julie, p. 8.

De Wet, K. 2001. *Tuesday* 'n huis vol stories: Nataniël spaar niemand – nie heilige koei óf leser. *Beeld*, 19 November, p. 11.

Dera, J. 2012. De potscherf in het woestijnzand. Hans Faverey: beeld en beeldvorming. *Spiegel der Letteren*, 54(4):459-489.

Dera, J. 2015. 'En dat vindt u vrouwelijk?': Posture versus imago in een televisie-interview met Jacques Hamelink (1969). *Nederlandse Letterkunde*, 20(3):253-270. doi: [10.5117/NEDLET2015.3.DERA](https://doi.org/10.5117/NEDLET2015.3.DERA)

Donian, J. 2022. Laughing along racial lines: Humor in post-apartheid South Africa. *Phronimon*, 23, art. #10075. doi: [10.25159/2413-3086/10075](https://doi.org/10.25159/2413-3086/10075)

Dorian, J. 2021. The comedy-scape in apartheid South Africa: a historical overview. *Phronimon*, 22, art. #9609. doi: [10.25159/2413-3086/9609](https://doi.org/10.25159/2413-3086/9609)

Dorsman, R. s.a. Riana Scheepers: *Dochters van Afrika*. *LitNet*.
<https://oulitnet.co.za/vholland/rscheepers.asp> Toegangsdatum: 26 oktober 2021.

DStv. 2015. Silwerskermfees-kortflick: almon, henry. <https://www.dstv.com/kyknet/af-za/nuus/silwerskermfees-kortflick-almon-henry> Toegangsdatum: 14 Junie 2023.

DStv. 2018. Help Nataniël om kinders te help. <https://www.dstv.com/kyknet/af-za/nuus/help-nataniel-om-kinders-te-help> Toegangsdatum: 20 Desember 2022.

Du Plessis, A.S. 2020. *Kyk na my* – Nataniël. <https://www.amandaskrywer.com/kyk-na-my-nataniel/>
Toegangsdatum: 27 November 2022.

Du Plessis, P.G. 1994. *Ligvoets: vyftig humoristiese verhale*. Kaapstad: Tafelberg.

Du Toit, D. 2021. Nataniël en Amore sê: ‘Nee! Dít vra jy nooit’. *Sarie*, September/Okttober [Netwerk24, 27 Aug.] <https://www.netwerk24.com/sarie/myself/ons-lewe/hieroor-praat-mense/nee-dit-vra-jy-nooit-vrae-1-4-20210827> Toegangsdatum: 31 Augustus 2022.

Duca, L. 2016. The ‘Gay Best Friend’ Effect: A friendly takedown of benevolent stereotyping. *Huffington Post*, 31 July. https://www.huffpost.com/entry/the-gay-best-friend-effect-a-friendly-takedown-of-benevolent-stereotyping_b_3677329 Date of access: 13 December 2022.

Dyer, R. 2006. *Heavenly bodies: Film stars and society*. London: Routledge.

Emperors Palace. 2015. Press release: Entertainment powerhouse, Nataniël presents new stage sensation. <https://emperorspalace.com/release-nataniel/> Date of access: 15 January 2021.

Engelbrecht, M. 2010. *Rondomtalie: stories deur Afrikaanse kunstenaars*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Engelbrecht, T. 1995. Vonke spat oor Nataniël-video. *Die Volksblad*, 25 Julie, p.5.

England, F. 2013. Imposing Eliot: On translating *Agaat* by Marlene van Niekerk. *Journal for Literary Studies / Tydskrif vir Literêre Wetenskap*, 29(1). doi: [10.1080/02564718.2013.774173](https://doi.org/10.1080/02564718.2013.774173)

Erasmus-Alt, J. 2019. *Die bydrae van nie-artistieke praktyke tot die literêre sukses van eksemplariese Afrikaanse tekste. 'n Ondersoek na beeldvorming*. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat. (Proefskrif – PhD).

Erasmus-Alt, J. & Viljoen, M. 2021. “Kyk na my”: die beeldvorming van Nataniël. *LitNet Akademies*, 18(1):52-86.

Erasmus-Alt, J. & Van Coller, H. 2022. Geheime van blitsverkopers in Afrikaans. *LitNet*, 16 Maart. <https://www.litnet.co.za/geheime-van-blitsverkopers-in-afrikaans/> Toegangsdatum: 28 Oktober 2023.

Esterhuizen, J. 1993. Dancing with John deur Nataniël. *South-African Theatre Journal*, 7(2):134-135.

FHM. 2016. Nataniel se Gym Dagboek.

<https://jaracal.com/viewtopic.php?t=52120&sid=38b85493add0da0990490d2c38a81d6d>

Toegangsdatum: 23 September 2021.

FinGlobal. 2020. Famous South African Chefs. <https://www.finglobal.com/2020/11/27/top-chefs-in-south-africa/> Date of access: 27 November 2022.

Fourie, C. 1994. Casino in Staatsteater 'n 'briljante gedagte', sê Mimi. *Beeld*, 18 Oktober, p. 2.

Gaum, F. 2009. Die storie van Nataniël, Kerkbode en die kaartjie. *Die Kerkbode*, 21 Augustus, p. 17.

Gaum, F. 2012. 10 vrae aan Nataniël. *Kerkblad*, 16 November, p. 18.

Gilbert, J.R. 2004. *Performing Marginality: Humor, gender, and cultural critique*. Detroit: Wayne State University Press.

Goodwin, A. 1992. *Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Green, R. 1989. Sideways shift by SABC raises Nataniël's ire. *The Argus*, 3 July, p. 1.

Green, P. 2009. 5 Boekminute met Nataniël. *Sarie*, 3 November [Netwerk24, 14 September 2017]. <https://www.netwerk24.com/sarie/argief/5-boekminute-met-nataniel-20170914>

Toegangsdatum: 31 Augustus 2022.

Green, P. 2021. Graffiti aanlynkuier met Nataniël [YouTube-video]

<https://www.youtube.com/watch?v=VREjtF-rPNQ> Toegangsdatum: 6 September 2022.

Greyling, B. 1991. *'n Ondersoek na die aard en samestelling van die volksboek met toespitsing op Komas uit 'n bamboesstok van D.J. Opperman*. Potchefstroom: PU vir CHO. (Tesis – MA).

Grobbelaar, P.W. 1981. *Die volksvertelling as kultuuruiting met besondere verwysing na Afrikaans*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Tesis – PhD).

Grobler, R. 2017. *Zip! – Nataniël* (Human & Rousseau). *Taalgenoot*, somer, p. 9.

Grosskopf, E.B. 1951. 'n Teenstrydige mens wat jy moes liefhê. In: Nienaber, P.J., samest. *Langenhoven, die volkskrywer*. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel. pp. 1-10. (Letterkundige biblioteek, 8).

Ham, L.J. 2015. *Door Prometheus geboeid: de autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*. Utrecht: Universiteit Utrecht. (Proefschrift – PhD).

Hambidge, J. 2013. Abraham H. de Vries (Samest.) – *Die Afrikaanse kortverhaalboek* (2004).

<https://joanhambidge.blogspot.com/2013/03/abraham-h-de-vries-samest-die.html> Toegangsdatum: 22 Desember 2021.

Harris, A. 2020. On the return of the (media) author: Michel Houellebecq, *écrivain médiatique*. *French Cultural Studies*, 31(1):32-45. doi: <https://doi.org/10.1177/0957155819893582>

Hay, M. 2018. Nataniël vertel die waarheid kaalkop. *Netwerk24*, 2 Mei.

<https://www.netwerk24.com/Netwerk24/nataniel-vertel-die-waarheid-kaalkop-20180430-2>

Toegangsdatum: 15 Augustus 2023.

HenkBrazos. 2006. Etiket deur Nataniël.

<https://www.4x4community.co.za/forum/showthread.php/5456-Etiket-deur-Nataniel>

Toegangsdatum: 13 Maart 2022. [Gearchiveer deur die Wayback Machine:

<https://web.archive.org/web/20160624134038/https://www.4x4community.co.za/forum/showthread.php/5456-Etiket-deur-Nataniel>]

Herald Live. 2014. Nataniël turns tables on notorious British chef. *Herald Live*, 25 January.
<https://www.heraldlive.co.za/weekend-post/your-weekend/2014-01-25-natanil-turns-tables-on-notorious-british-chef/> Date of access: 27 November 2022.

HolisticCircus. 2011. Nataniel Checkers Boerewors TV Ad [YouTube video].
<https://www.youtube.com/watch?v=QgEUqKJj7rg> Date of access: 8 December 2022.

Huisgenoot. 2017. Nataniël-aanhangers kan hulle nou eindeloos vergryp aan sy kwinkslae – en kry sommer ’n paar van sy resepte hier! *Huisgenoot* [Netwerk24, 28 Julie].
<https://www.netwerk24.com/huisgenoot/promosies/nataniel-aanhangers-kan-hulle-nou-eindeloos-vergryp-aan-sy-kwinkslae-en-kry-sommer-n-paar-van-sy-resepte-hier-20170726-3>
Toegangsdatum: 31 Augustus 2022.

HuisgenootTV. 2013a. Bravo! met Huisgenoot Skouspel 2013 [YouTube-video].
https://www.youtube.com/watch?v=gcg9k9z_4vI Toegangsdatum: 4 November 2022.

HuisgenootTV. 2013b. Skouspel: Agter die skerms met Nataniël [YouTube-video].
<https://www.youtube.com/watch?v=ECQIJsW2cWA> Toegangsdatum: 17 Oktober 2022.

Hulk. 2009. Nataniel oor vroulike bestuurders
<https://www.4x4community.co.za/forum/showthread.php/37966-Nataniel-oor-vroulike-bestuurders>
Toegangsdatum: 13 Maart 2022.

Human, T. 2004. “Mnr. Y, mnr. Y, mnr. Y”: Oor die voortgesette “gesprek” wat die tekste van Ingrid Winterbach met dié van Etienne Leroux voer. *Stilet*, 16(1):32-49.

iCaprat. 2011. Nataniel by die gym. <https://icaprat.blogspot.com/2011/04/nataniel-by-die-gym.html>
Toegangsdatum: 8 Oktober 2016.

Igual, R. 2019. Queer Books | Nataniël’s bio and two collections of stories. *Mamba Online*, 9 November. <https://www.mambaonline.com/2019/11/09/mamba-queer-books-nataniels-bio-and-two-collections-of-stories/> Date of access: 28 November 2022.

Ilić, B.V. 2017. Engaged literature as art, prerogative, and obligation. In: Babić, Z., Bijelić, T. & Penda, P., eds. *Rethinking tradition in English language and literary studies*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. pp. 252-265.

IOL. 2004. Walking with Wizards. *IOL*, 17 March. <https://www.iol.co.za/entertainment/whatson/walking-with-wizards-919700> Date of access: 13 August 2022.

iTickets. 2019. Nataniël: Lentekombuis. <https://itickets.co.za/events/432166>
Date of access: 11 December 2022.

Jacobs, J. 2004. Die lekkerste vir laaste: Kritiek op KKNK was nie altyd geregverdig. *Volksblad*, 12 April, p. 8.

Jacaranda FM. 2016. Rian chats to Nataniël [YouTube video].
<https://www.youtube.com/watch?v=QehQsrabDvw> Date of access: 8 March 2022.

Jackson, N. 1993. Gaum en Nataniël se geskil in die hande van die reg. *Beeld*, 8 September, p. 2.

Janik, V.K., ed. 1998. *Fools and jesters in literature, art, and history: a bio-bibliographical sourcebook*. Connecticut: Greenwood Press.

Jones, B. 2012. The art of cabaret as philosophical practice. *Philosophical Practice*, 7(2):961-972.

Joubert, E. 1993. Verhoogspel troef dié hardeband. *Die Burger*, 25 Oktober, p. 5.

Kelly, D. 2000. 'I sing my sorrow and I paint my joy'. *The Globe and Mail*, 8 June. p. 1.
https://jonimitchell.com/library/originals/jmOriginal_519.pdf Date of access: 18 June 2023.

Kemperink, M. 2014. Modellen en de *self-fashioning* van de auteur: Enkele overwegingen en het geval Mina Kruseman. *NedLet*, 19(3):277-299. doi: [10.5117/nedlet2014.3.kemp](https://doi.org/10.5117/nedlet2014.3.kemp)

Koopman, J. 2016. *David Lodge and authorial control: (Self-)Positioning and anxiety of reception in the field of biographical fiction*. Nijmegen: Radboud University. (Thesis – MA).

Korthals Altes, L. 2014. *Ethos and narrative interpretation: The negotiation of values in fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Krost, P. 1997. Loved or loathed, he'll always be noticed. *Saturday Star*, 6 December, p. 4.

Kustermans, E.C.J. 2019. *Wie haar hoort is verloren: Twintig jaar Antjie Krog in Nederland – de aspecten van haar literaire posture*. Nijmegen: Radboud Universiteit. (Scriptie – MA).

kykNET. 2020. Stof en vog – Fiëstas 2020 | kykNET.

<https://youtu.be/vf3keqMVrW8?si=kOcomwKd3GWEJ8aq> Toegangsdatum: 18 November 2023.

Lang, M. 2022. Conceptions of literary authorship in modern literary theories: history, issues, approaches. *Frontiers of narrative studies*, 8(1):78-100.

Lategan, F.V. 1959. C.J. Langenhoven: Didakties-satiries-humoristiese stylrigting. In: Beukes, G.J. & Lategan, F.V. *Skrywers en rigtings*. 3de uitg. Pretoria: J.L. van Schaik. pp. 218-229.

Lesnik-Oberstein, K. 1999. Essentials: What is children's literature? What is childhood? In: Hunt, P., ed. *Understanding children's literature: key essays from the International companion encyclopedia of children's literature*. London: Routledge. pp. 15-29.

Lig. 2006. Nataniël: Gestroop. *Lig*, 1 Junie, p. 13.

Lion-Cachet, F. 2020. 'n Doppe kan ook gay wees *Rapport* [Netwerk24, 12 Julie].

<https://www.netwerk24.com/netwerk24/stemme/aktueel/n-dopper-kan-ook-gay-wees-20200711>

Toegangsdatum: 30 Oktober 2021.

Live Like N. 2021. About us. <https://liveliken.com/about-us/> Date of access: 17 October 2021.

Loots, S. 2020. Nog 'n korrel ryke leesstof. *Rapport* [Netwerk24, 29 November].

<https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/nog-n-korrel-ryke-leesstof-20201127>

Toegangsdatum: 1 Julie 2021.

Loots, S. & Van Wyk, S., samest. 2019. *Die nuwe Afrikaanse prosaboek*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Louw, S. 2023. Familievakansies is nie kinderspeletjies nie. *Turksvy: 'n feministiese brief in Afrikaans*, 7 Mei. [Gegee: <https://turksvy.substack.com/p/familievakansies-is-nie-kinderspeletjies>]

Luther, J., Pfeiffer, F. & Gouws, R.H., reds. 2015. *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 6de uitg. Kaapstad: Pearson.

Magoulani-McGregor, N. 2014. Nataniël's table. <https://www.lecreuset.co.za/blog/nataniels-table>

Date of access: 10 December 2022.

Magwood, M. 2019a. *The Blackridge House* by Julia Martin (Jonathan Ball Publishers); *Swan Song* by Kelleigh Greenberg-Jephcott (Hutchinson) and *Look At Me* by Nataniël (Human & Rousseau). *Sunday Times*, 15 December. <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/books/news/2019-12-15-the-grand-book-tour/> Date of access: 31 July 2020.

Magwood, M. 2019b. As a child, people couldn't look at me. It broke my heart, admits Nataniël. *TimesLive*, 3 November. <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2019-11-03-as-a-child-people-couldnt-look-at-me-it-broke-my-heart-admits-nataniel/> Date of access: 20 August 2021.

Malan, M. 2008. Hennie Aucamp meen tyd is ryp vir oplewing in Afrikaanse kabaret. *Die Burger*, 6 November, p. 14.

Malherbe, P. 2016. Moet hare waai? SA bekendes sê of hulle dink lyfhare aan mans moet bly of gly. *Huisgenoot* [Netwerk24, 15 Januarie]. <https://www.netwerk24.com/huisgenoot/raad/styl/moet-hare-waai-sa-bekendes-se-of-hulle-dink-lyfhare-aan-mans-moet-bly-of-gly-20170528> Toegangsdatum: 31 Augustus 2022.

Marais, D. 2006. Wat laat Suid-Afrika lag? *Insig*, 1 November, p. 16.

McCracken, P. 2019. Exciting new reads for the new year. *Farmer's Weekly*, 10 January, pp. 62-64.

Meijer, K. 2015. Nataniël launches child protection programme. *Pretoria Rekord*, 1 March. <https://rekord.co.za/243976/nataniel-launches-child-protection-programme/> Date of access: 30 December 2022.

Meizoz, J. 2003. *Le Gueux philosophe: Jean-Jacques Rousseau*. Lausanne: Antipodes.

Meizoz, J. 2004. «Postures» d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq). *Vox-poetica: Lettres et sciences humaines*. <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> Date d'utilisation: 16 janvier 2023.

Meizoz, J. 2007. *Posture littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Érudition.

Meizoz, J. 2009. Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur. *Argumentation et Analyse du Discourse*, 3. doi: <https://doi.org/10.4000/aad.667>

Meizoz, J. 2010. Modern posterities of posture. Jean-Jacques Rousseau. In: Dorleijn, G.J., Grüttemaier, R. & Korthals Altes, L., eds. 2010. *Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters.

Meizoz, J. 2011. *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Éditions Slatkine.

Moon, J. 2009. *Selfrepresentasie, selfkonstruksie en identiteitsvorming in enkele Suid-Afrikaanse outobiografiese tekste*. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch. (Proefskrif – PhD).

Morgan, N. 1996. Lirieke is eerder 'n versameling seksuele fantasieë. *Die Volksblad*, 2 September, p. 8.

Mulder, S. 2019. Groter, beter, Nataniël: 90 minute op planeet Kaalkop. *Sarie* [Netwerk24, 20 September]. <https://www.netwerk24.com/sarie/bekendes/ons-praat-met/groter-beter-nataniel-90-minute-op-planeet-kaalkop-20190920> Toegangsdatum: 25 Junie 2020.

Murphy, B.M. 2017. *Key concepts in contemporary popular fiction*. Edinburgh: Edinburgh University.

Nataniël. 1990. *Excuse me*. Waterkloof: Uni-Gen.

Nataniël. 1992. *Dancing with John*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 1993. *Oopmond*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 1994. *Nataniël kook*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 1996a. *Rubber*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 1996b. *Die Nataniël-kombuis*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 1999. *Maria Maria*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2000. home. <http://www.nataniel.co.za/default.htm> [archived by Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/20001027192123/http://www.nataniel.co.za/default.htm>

Date of access: 8 December 2022.]

Nataniël. 2001. *Tuesday*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2002. *Food from the white house*. Cape Town: Human & Rousseau.

Nataniël. 2004. *Kaalkop*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2006. *Kaalkop Joernaal/Journaal*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2007a. history. <http://www.nataniel.co.za/history.htm> [archived by Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/20071006191558/http://www.nataniel.co.za/history.htm>

Date of access: 5 December 2022.]

Nataniël. 2007b. charities. <http://www.nataniel.co.za/charities.htm> [archived by Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/20070220012726/http://www.nataniel.co.za/charities.htm>

Date of access: 5 December 2022.]

Nataniël. 2008a. *Kaalkop*². Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2008b. *When I was*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2010. Melina sing 'n noot. In: Engelbrecht, M., samest. & Stockhall, R, illustr. *Rondomtalie: stories deur Afrikaanse kunstenaars*. Kaapstad: Human & Rousseau. pp. 41-45.

Nataniël. 2011a. *Nicky & Lou*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2011b. history. <http://nataniel.co.za/history.htm> [archived by Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/20111022013145/http://nataniel.co.za/history.htm>

Date of access: 5 December 2022.]

Nataniël. 2012a. *Kaalkop 3*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2012b. *Combat*. Produced by Nataniël House of Music & Holistic Circus. [DVD]

Nataniël. 2013. *Factory*. Produced by Nataniël House of Music. [DVD]

Nataniël. 2014a. *150 stories*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2014b. *Moodswing*. Producer: Nataniël, performed by Nataniël and company. [CD]

Nataniël. 2014c. DIS NOU GENOEG! [Facebook, 24 Desember].
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=836814239715550&id=139611776102470
Toegangsdatum: 25 Oktober 2021.

Nataniël. 2016a. *Zip!*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2016b. A note from Nataniël. <http://www.nataniel.co.za/new> Date of access: 10 August 2016.

Nataniël. 2016c. Nataniël se roerende toespraak [Facebook, 25 Julie].
https://m.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1207854399278197&id=139611776102470
Toegangsdatum: 10 Augustus 2016.

Nataniël. 2016d. *After animals*. Produced by Nataniël House of Music & Holistic Circus. [DVD]

Nataniël. 2017. *Closet: the remarkable wardrobe of Nataniël*. Cape Town: Human & Rousseau.

Nataniël. 2018. Nataniël se naam weer onwettig gebruik op sosiale media [Facebook, 25 Oktober].
<https://www.facebook.com/139611776102470/posts/2092331534163808/>
Toegangsdatum: 24 Oktober 2021.

Nataniël. 2019a. *Kyk na my: herinneringe aan 'n kindertyd*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2019b. Nataniël plays the organ in the Notre-Dame de Bon-Port, Nantes [YouTube video].
https://www.youtube.com/watch?v=ha20t3X_7HI Date of access: 14 June 2023.

Nataniël. 2020a. *Dik dun thick thin*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2020b. NAMPO VIRTUAL Dag 1 – PREMIERE: Terug Plaas toe met Nataniël [YouTube-video]. <https://www.youtube.com/watch?v=a16YNprX4zI> Toegangsdatum: 4 November 2022.

Nataniël. 2020c. Nataniël – Terug plaas toe [Facebook, 14 September].
<https://www.facebook.com/NAMPOOESDAG/videos/natani%C3%ABl-terug-plaas-toe/766584384124853/> Toegangsdatum: 8 November 2023.

Nataniël. 2021a. *107 Kaalkoppe*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2021b. *Kyk na my*. *Netwerk24*, 24 Desember.

<https://www.netwerk24.com/netwerk24/kunste/boeke/luisterboek-kyk-na-my-deur-nataniel-20211214>

Toegangsdatum: 11 Desember 2022.

Nataniël. 2022a. 'Patricia, 'n blonde om te onthou'. *Sarie*, Maart/April [*Netwerk24*, 11 Maart].

<https://www.netwerk24.com/sarie/bekendes/ons-praat-met/eksklusief-deur-nataniel-patricia-n-blonde-om-te-onthou-20220311> Toegangsdatum: 3 November 2023.

Nataniël. 2022b. History. <https://nataniel.co.za/history/> Date of access: 28 August 2022.

Nataniël. 2022c. CDs. <https://nataniel.co.za/cds/> Date of access: 5 September 2022.

Nataniël. 2022d. small coronation. <https://smallcoronation.com/> Date of access: 5 September 2022.

Nataniël. 2022e. NATANIËL OFFICIAL [YouTube video].

<https://www.youtube.com/@natanielofficial7180/videos> Date of access: 4 September 2022.

Nataniël. 2022f. Shows. <https://nataniel.co.za/shows/> Date of access: 28 August 2022.

Nataniël. 2022g. New. <https://nataniel.co.za/new/> Date of access: 11 December 2022.

Nataniël. 2023a. *Help, help*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Nataniël. 2023b. Home. <https://nataniel.co.za/> Date of access: 20 November 2023.

Nataniël, Botha, W. & Meyer, N. 2013. Borg 'n woord 2013/2014 (en kyk wat is Nataniël se gunsteling-woorde). *LitNet*, 25 Oktober. <https://www.litnet.co.za/borg-n-woord-20132014-en-kyk-wat-is-nataniel-se-gunsteling-woorde/> Toegangsdatum: 2 Januarie 2023.

Nataniël News Page. 2016. ETIKET MET NATANIËL [Facebook, 18 April].

<https://web.facebook.com/139611776102470/posts/etiket-met-nataniel-vandag-cupcakesvraag-mag-n-mens-n-cupcake-met-die-hand-eet-o/1152869388110032/> Toegangsdatum: 29 Augustus 2022.

NB. 2014. Video: Nataniël te sien in Almon, Henry – 'n kykNET Silwerskermfees kortfilm.

<http://nb.bookslive.co.za/blog/2014/08/29/video-natani%C3%ABl-te-sien-in-almon-henry-n-kyknet-silwerskermfees-kortfilm/> Toegangsdatum: 14 Junie 2023.

Oberholzer, A. 2013. Skouspel: Agter die skerm met Nataniël. *Huisgenoot* [Netwerk24, 11 Oktober]. <https://www.netwerk24.com/huisgenoot/Argief/skouspel-agter-die-skerm-met-nataniel-20170528>
Toegangsdatum: 4 November 2022.

OED Online. 2021. Cabaret, n.1. *Oxford English Dictionary*. www.oed.com/view/Entry/25710
Date of access: 25 October 2021.

Olivier, G. 1993. van die duiwel tot Nataniël. *Vrye Weekblad*, 13 Oktober, p. 43.

Olshan, J. 2010. Lesbian flings, prostitution & abuse lies: Oprah's 'hidden' life. *New York Post*, 13 April. <https://nypost.com/2010/04/13/lesbian-flings-prostitution-abuse-lies-oprahs-hidden-life/>
Date of access: 30 December 2022.

Opperman, A.J. 2020. 'n 'Outsider' wat haar tyd ver vooruit was. *Die Burger* [Netwerk24, 4 Junie]. <https://www.netwerk24.com/netwerk24/kunste/boeke/n-outsider-wat-haar-tyd-ver-vooruit-was-20200603>
Toegangsdatum: 25 Junie 2021.

OPTOG!. 2018. OPTOG! [YouTube-video]. <https://www.youtube.com/watch?v=4xFHddIhwZA>
Toegangsdatum: 30 Augustus 2022.

Ottenheijm, E. & Poorthuis, M. 2019. Introduction: Parables in changing contexts: a preliminary status questionis. In: Ottenheijm, E. & Poorthuis, M., eds. *Parables in changing contexts: Essays on the Study of Parables in Christianity, Judaism, Islam, and Buddhism*. Leiden: Brill.

Pilkington, E. 2010. The secretive world of Oprah Winfrey. *The Guardian*, 17 April. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/apr/17/secretive-world-oprah-winfrey>
Date of access: 30 December 2022.

Podbrey, M. 1998. KKNK: 'n blik van buite; Pasop vir die krag van 'n fees! *Insig*, 31 Mei, p. 26.

Potgieter, L. 1999. Nataniël maak die onwerklike werklik. *Die Burger*, 8 Desember, p. 15.

Redelinghuys, P. 2003. Die kuns van oorlewing. *Insig*, 31 Maart, p. 21.

Rhys, C. 2022. *Misfit: Stories vannie anne kant*. Kaapstad: Kwela.

Richardexpresso. 2011. SA Mega Chef Nataniel making a delicious trifle on Expresso [YouTube video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Jgjf4HEmu5E> Date of access: 27 November 2022.

Roberts, J. 2007. *The Oxford dictionary of the classical world*. <https://www-oxfordreference-com.nwulib.idm.oclc.org/view/10.1093/acref/9780192801463.001.0001/acref-9780192801463-e-2017>
Date of access: 4 February 2023.

Roberts, M. 2019. 6 vrae aan Nataniël en sy broer Erik le Roux. *Vrouekeur*, 22 Februarie.
<https://www.vrouekeur.co.za/bekendes/6-vra-aan-nataniel-en-sy-broer-erik-le-roux>
Toegangsdatum: 16 Desember 2022.

Roberts, M. 2021. *Dik Dun Thick Thin* deur Nataniël: 'n resensie. *LitNet*, 13 Januarie.
<https://www.litnet.co.za/dik-dun-thick-thin-deur-nataniel-n-resensie/> Toegangsdatum: 15 Januarie 2021.

Roberts, M. 2022. *107 kaalkoppe*: Nataniël lê op sy maag op Planeet Kaalkop en kyk na die chaos op aarde. *LitNet*, 6 April. <https://www.litnet.co.za/107-kaalkoppe-nataniel-le-op-sy-maag-op-planeet-kaalkop-en-kyk-na-die-chaos-op-aarde/> Toegangsdatum: 10 April 2022.

Robinson, M. 1993. Nie letterkunde, maar bevat wel paar Nataniël-juwele. *Beeld*, 4 Oktober, p. 6.

Roos, H. 2015. 'n Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu tot 2010. In: Van Coller, H.P., red. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis – Deel 1*. 2de uitg. Pretoria: Van Schaik. Pp. 92-271.

Rosenblatt, L. 1994. *The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work*. Carbondale: Southern Illinois University.

Rossmann, J.S. 2020. Public Thinker: Virginia Eubanks on Digital Surveillance and People Power. <https://www.publicbooks.org/public-thinker-virginia-eubanks-on-digital-surveillance-and-people-power/>
Date of access: 2 January 2023.

Roux, J.B. 2014. Stories vir een-een of handevol eet. *Netwerk24*, 27 September.
<https://www.netwerk24.com/Netwerk24/Stories-vir-een-een-of-handevol-eet-20140927>
Toegangsdatum: 22 Desember 2021.

Roux, J.B. 2020. Deur dik en dun saam met Nataniël. *Netwerk24*, 9 November.
<https://www.netwerk24.com/netwerk24/kunste/boeke/deur-dik-en-dun-saam-met-nataniel-20201108>
Toegangsdatum: 15 Desember 2020.

RSG Kunstefees. 2020. Nataniël praat oor opname vir RSG [Facebook, 29 Mei].
https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1084384955267568&id=284850988554306
Toegangsdatum: 8 Maart 2023.

Rust, R. 2012. *Nicky & Lou* 46 stories – verbeel jou jy hoor Nataniël se stem. *LitNet*, 6 Februarie.
<https://www.litnet.co.za/nicky-lou-46-storiesi-ndash-verbeel-jou-jy-hoor-natanil-se-stem/>
Toegangsdatum: 22 Julie 2016.

Rust, R. 2014. *150 stories*: Nataniël. *LitNet*, 5 November. <http://www.litnet.co.za/150-stories-nataniel/>
Toegangsdatum: 22 Julie 2016.

Salzwedel, I. 2012. Die skaam kant van Nataniël. *Rapport* [Netwerk24, 16 Desember].
<https://www.netwerk24.com/netwerk24/MyTyd/Nuus/Die-skaam-kant-van-Nataniel-20121214>
Toegangsdatum: 15 Desember 2022.

Sarie. 2013a. Die beste sê-goed van 10 September se ‘Die Nataniël Tafel’. *Sarie* [Netwerk24, 10 September]. <https://www.netwerk24.com/sarie/kos/kosdinge/die-beste-se-goed-van-10-september-se-die-nataniel-tafel-20170914> Toegangsdatum: 31 Augustus 2022.

Sarie. 2013b. Die Nataniël Tafel se kwinkslae – lees dit hier! *Sarie* [Netwerk24, 14 Augustus].
<https://www.netwerk24.com/sarie/kos/kosdinge/die-nataniel-tafel-se-kwinkslae-lees-dit-hier-20170914>
Toegangsdatum: 31 Augustus 2022.

Sarie. 2014. Nataniël se kortfilm Almon, Henry. *Sarie* [Netwerk24, 26 Augustus 2014].

Sarie. 2022. Nataniël oor ‘Afrikaans in styl’-konserte: ‘Styl is ’n uitkyk, ’n oortuiging, ’n vertrekpunt’. *Sarie* [Netwerk24, 16 Augustus]. <https://www.netwerk24.com/sarie/bekendes/ons-praat-met/nataniel-oor-afrikaans-in-styl-konserte-styl-is-n-uitkyk-n-oortuiging-n-vertrekpunt-20220816>
Toegangsdatum: 31 Augustus 2023.

Scheepers, R., samest. 1997. *Dogters van Afrika: verhale oor Suid-Afrikaanse vroue*. Kaapstad: Tafelberg.

Scrooge. 2011. Spinnekop...NIE...my vriend nie...LMGA.

<https://www.boerevryheid.co.za/forums/showthread.php?26971-Spinnekop-NIE-my-vriend-nie-LMGA>

Toegangsdatum: 8 Oktober 2016.

Seatme. 2022. Six in a boat – Nataniël. <https://www.seatme.co.za/tc-events/six-in-a-boat-nataniel-main-event-page/> Date of access: 28 August 2022.

Serfontein, H. 2022. Al dolierend deur 'n doolhof van 'dwalings'. *Vrye weekblad*, 4 Maart.

<https://www.vryeweekblad.com/mense-en-kultuur/2022-03-03-al-dolierend-deur-n-doolhof-van-dwalings/>

Toegangsdatum: 4 Maart 2022.

Smidty. s.a. Nataniël se gym dagboek. <http://www.saforums.co.za/rlt/index.php?topic=8782.0;wap2>

Toegangsdatum: 8 Oktober 2016.

Smith, J. 1995. Nataniël cries foul, my bra. *Saturday Star*, 22 July, p. 3.

Spies, J. 1979. *Pilatus tot Molshoop (Vertellings 1)*. 2de uitg. Johannesburg: Perskor.

Steinmar, D. 2004. "Real life is hartseer en skokkend" – Anoeschka von Meck in die spervuur

LitNet, 25 Mei. <https://oulitnet.co.za/heupvuur/anoeschka.asp> Toegangsdatum: 26 Oktober 2021.

Steinmar, D. 2019. Nataniël se memoires van 'n koddige kind. *Vrye weekblad*, 18 Oktober.

<https://www.vryeweekblad.com/mense-en-kultuur/2019-10-16-natanil-se-memoires-van-n-koddige-kind/>

Toegangsdatum: 30 November 2022.

Steinmar, D. 2021a. *Dik Dun Thick Thin*: Stories deur Nataniël. In: Burgess, A. BOEKBEDONNERD NR. 12 | Met Nigella op jou bedkassie en Anatolië in jou bagasie. *Vrye Weekblad*, 5 Februarie.

<https://www.vryeweekblad.com/mense-en-kultuur/2021-02-04-boekbedonnerd-nr-12-met-nigella-op-jou-bedkassie-en-anatoli-in-jou-bagasie/> Toegangsdatum: 6 Februarie 2021.

Steinmar, D. 2021b. Nataniël, *Huisgenoot* en die sin vir die absurde. *Vrye Weekblad*, 22 Januarie.

<https://www.vryeweekblad.com/mense-en-kultuur/2021-01-20-natanil-huisgenoot-en-die-sin-vir-die-absurde/> Toegangsdatum: 22 Januarie 2021.

Steyn-Bezuidenhout, C. 2023. Luister: Nataniël se musiekdroom van 40 jaar bewaarheid. *Maroela Media*, 25 Oktober. <https://maroelamedia.co.za/afrikaans/boeke/luister-nataniel-se-musiekdroom-van-40-jaar-bewaarheid/>

Toegangsdatum: 8 November 2023.

Strauss, L. 2009. House Tour: Nataniël's blank canvas. *Apartment therapy*, 21 May.
<https://www.apartmenttherapy.com/house-tour-nata-85135> Date of access: 15 November 2022.

Swanepoel, R. & Hambidge, J. 2018. Genre. In: Cloete, T.T. & Viljoen, H., eds. *Literêre terme en teorieë* [aanlyn]. <https://www.literaryterminology.com/index.php/g/54-genre>
Toegangsdatum: 6 Februarie 2021.

Šebek, J. 2022. The author in the making; ethos, posture, and self-creation. In: Kolman, V. & Murár, T., eds. *Devouring one's own tail: autopoiesis in perspective*. pp. 152-172.

Terblanche, E. 2014. Hennie Aucamp (1934–2014). *LitNet*, 14 November.
<http://www.litnet.co.za/hennie-aucamp-1934/> Toegangsdatum: 13 Oktober 2016.

Terblanche, E. 2016. Adam Small (1939-2016). *LitNet*, 13 Julie. <https://www.litnet.co.za/adam-small-1936/> Toegangsdatum: 19 Desember 2022.

Thangevelo, D. 2021. Nataniël's blast to the past in new lifestyle show, 'Terwyl ek wag'. *IOL*, 8 September. <https://www.iol.co.za/entertainment/tv/local/nataniels-blast-to-the-past-in-new-lifestyle-show-terwyl-ek-wag-67118cb3-c00b-4552-9efa-2d08a2d5db29> Date of access: 20 December 2022.

University of Pretoria. 2015. Nataniël in Concert. <https://www.up.ac.za/calendar/event-info/2169393/natanil-in-concert> Date of access: 6 February 2022.

Urban Dictionary. 2022. Gay best friend.
<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Gay%20Best%20Friend>
Date of access: 14 June 2023.

Uys, P.-D. 1995. *Funigalore: Evita's real-life adventures in wonderland*. Middlesex: Penguin.

Uys, P.-D. 2021. *One man shows: The black and white years*. Vlaeberg: Missing Ink.

Van Coller, H.P. 2001. N.P. van Wyk Louw as kanoniseerder, Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 41(1):63-72.

Van der Bijl, M. 2018. *Narrative and structural characteristics of South African one-person musicals*. Bloemfontein: University of the Free State. (Thesis – MA).

Van der Merwe, B. 2021. *Dik dun thick thin* deur Nataniël: 'n lesersindruk. *LitNet*, 4 Oktober. <https://www.litnet.co.za/dik-dun-thick-thin-deur-nataniel-n-lesersindruk/> Toegangsdatum: 8 Oktober 2021.

Van der Merwe, D. 2019. Nataniël in die ateljee met DANIE VAN DER MERWE. <https://youtu.be/J5glD1kNeEo> Toegangsdatum: 29 Augustus 2022.

Van der Merwe, L. & Nataniël. 2021. Dit smaak so lekker, want hulle kook so lekker. *Sarie Kos*, lente, pp. 16-26.

Van der Merwe, E. 2023. Twee splinternuwe boeke uit die pen van Nataniël en Rudie van Rensburg. *Huisgenoot*, 23 November [Netwerk24, 17 November]. <https://www.netwerk24.com/huisgenoot/vermaak/boeke/twee-splinternuwe-boeke-uit-die-pen-van-nataniel-en-rudie-van-rensburg-20231117> Toegangsdatum: 17 November 2023.

Van der Westhuizen, P.C. 1999. 'Maria Maria' 'n aandenking vir Nataniël se 'fans'. *Beeld*, 6 Desember, p. 13.

Van der Westhuizen, C. 2013. *Identities at the intersection of race, gender, sexuality and class in a liberalizing, democratizing South Africa: The reconstitution of 'the Afrikaner woman'*. Cape Town: University of Cape Town. (Dissertation – PhD).

Van der Westhuizen, C. 2016. Afrikaners in post-apartheid South Africa: Inward migration and enclave nationalism. *HTS Teologiese Studies / Theological Studies*, 72(1), art. 3351. doi: <http://dx.doi.org/10.4102/hts.v72i1.3351>

Van der Westhuizen, C. 2017. *Sitting pretty: white Afrikaans women in postapartheid South Africa*. Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press.

Van Eeden, M. 2022. *Randfigure as middels vir sosiale kommentaar in enkele werke van Pieter-Dirk Uys en Nataniël*. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch. (Tesis – MA).

Van Gorp, H., Ghesquiere, R., Delabastita, D. & Flamend, J. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Greunen, A. 1998. Só 'ken' ons Nataniël se gesig nie! *Rapport*, 8 Februarie, p. 1.

Van Heerden, N. 2017. *Misdaadfiksie en die literêre kanon in Afrikaans: 'n ondersoek na aanleiding van die romans van Deon Meyer*. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (Proefskrif – PhD).

Van Luxemburg, J., Bal, M. & Weststeijn, W.G. 1982. *Inleiding in die literatuurwetenskap*. Muiderberg: Dick Coutinho.

Van Niekerk, M. 1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.

Van Rensburg, C. 1998. As die dolosse praat ... KKNK: 'n blik van binne. *Insig*, 31 Mei, p. 27.

Van Rooyen, M. 2009. Wat sê Nataniël en Chris Chameleon oor rooi lippe... *Sarie* [Netwerk24, 21 September]. <https://www.netwerk24.com/sarie/skoonheid/wat-se-nataniel-en-chris-chameleon-oor-rooi-lippe-20170914> Toegangsdatum: 31 Augustus 2022.

Van Wyk, M. 1995. Veelwywery 'soos in woonwa saamslaap'. *Beeld*, 13 Mei, p. 3.

Van Wyk, S. 2008. Peek-a-boo(m!) Wa' is Nataniël? *Beeld*, 1 Oktober, p. 3.

Van Wyk, M. 2009. Die nuwe etiket met Nataniël en Emsie. *Sarie* [Netwerk24, 23 September]. <https://www.netwerk24.com/sarie/myself/ons-lewe/hieroor-praat-mense/die-nuwe-etiket-met-nataniel-en-emsie-20170914> Toegangsdatum: 31 Augustus 2022.

Van Zyl, D. 2021. Retorika. In: Cloete, T.T. & Viljoen, H.M. *Literêre terme en teorieë*. <https://www.literaryterminology.com/index.php/r/1597-retorika> Toegangsdatum: 22 Oktober 2022.

Van Zyl, D. & Aucamp, H. 2008. Gedagtes oor kabaret: Dorothea van Zyl in gesprek met Hennie Aucamp. *LitNet*, 18 Desember. <https://www.litnet.co.za/gedagtes-oor-kabaret-dorothea-van-zyl-in-gesprek-met-hennie-aucamp/> Toegangsdatum: 6 November 2022.

Van Zyl, J. 2019. Nataniël: 'Mense kyk na my'. *Netwerk24*, 20 Oktober. <https://www.netwerk24.com/Netwerk24/mense-kyk-na-my-20191019> Toegangsdatum: 15 Augustus 2023.

Venter, L.S. 2016. C.J. Langenhoven (1872-1932). In: Van Coller, H.P., red. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis – Deel 2*. 2de uitg. Pretoria: Van Schaik. pp. 616-626.

Viala, A. 1993. Eléments de sociopoétique. En: Viala, A. & Molinié, G., eds. *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris: Presses Universitaires de France.

Viala, A. 2016. Posture. En: Glinoe, A. & Saint-Amand, D., eds. *Socius: ressources sur le littéraire et le social. Lexique*. <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>

Date d'utilisation: 22 juillet 2020.

Viljoen, L. 2007. Antjie Krog en haar literêre moeders: die werking van 'n vroulike tradisie in die Afrikaanse poësie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(2):5-28.

Viljoen, L. 2019. Antjie Krog as kulturele bemiddelaar: aspekte van haar skrywerspostuur in die Lae Lande. *LitNet Akademies*, 16(2):47-78.

Viljoen, L. 2021. Boekresensie: *Dik dun thick thin*. *Maroela Media*, 11 Januarie.

<https://maroelamedia.co.za/afrikaans/boeke/boekresensie-dik-dun-thick-thin/>

Toegangsdatum: 15 Januarie 2021.

VLU. 2013. Gallery 2013. <http://vlumpumalanga.weebly.com/gallery-2013.html>

Toegangsdatum: 3 Oktober 2016.

Voertaal. 2023. Persbericht: Voorstelling Nataniël. *Voertaal/LitNet*, 9 februari.

<https://voertaal.nu/persbericht-voorstelling-nataniel/> Toegangsdatum: 10 februari 2023.

Voges, R. 2020. Skrywersonderhoud: Nataniël oor kunstenaarskap en *Kyk na my*. *LitNet*, 1 Januarie.

<https://www.litnet.co.za/skrywersonderhoud-nataniel-oor-kunstenaarskap-en-kyk-na-my/>

Toegangsdatum: 27 November 2022.

Watkykky. 2012. Die spinnekop. <http://www.watkykky.co.za/2012/05/die-spinnekop/>

Toegangsdatum: 8 Oktober 2016.

Weales, G. 1965. The big show is always about to begin. *The Hudson review*, 18(2):293-298.

Webb, J., Schirato, T. & Danaher, G. 2002. *Understanding Bourdieu*. Crows Nest: Allen & Unwin.

WeekendSpecial. 2017. Nataniël: Q & A with a star. *WeekendSpecial*, 3 April.

<https://weekendspecial.co.za/nataniel-q-star/> Date of access: 6 December 2022.

Williams, W.E. 1951. Introduction. In: Williams, W.E., ed. *A book of English essays*. New and enlarged ed. Middlesex: Penguin. pp. 11-16.

Wilson, D. 2001. A batch of delicious fairytales for our times. *Cape Argus*, 22 Oktober, p. 10.

Willeford, W. 1969. *The fool and his sceptre: a study in clowns and jesters and their audience*. London: Edward Arnold.

Wolmarans, R. 2000. Master of the dream. *Mail & Guardian*, 30 March, p. 4.

You Won. 2018. Casper De Vries en Nataniël [YouTube-video].

<https://www.youtube.com/watch?v=cxI7dgVp-z0> Toegangsdatum: 31 Januarie 2022.