

Nora en die Afrikaners: Gedagtes oor die impak van die eerste professionele produksie van Henrik Ibsen se *Et dukkehjem* ('n Pophuis) in Afrikaans¹

Temple Hauptfleisch en Hilda van Lill
Sentrum vir Teaternavorsing, Universiteit Stellenbosch

Abstract

Nora and the Afrikaners: Thoughts about the impact of the first professional production Henrik Ibsen's *Et dukkehjem* (*A Doll's House*) in Afrikaans

The first locally initiated professional production of an Ibsen play in South Africa was an Afrikaans version of *Et dukkehjem* (*A Doll's House* / 'n Pophuis, renamed *Geleende Geld* (*Borrowed Money*) by Paul De Groot as a sop to contemporary audiences in rural areas), translated by the amazing Mrs A.E. Carinus-Holtzhausen and produced and directed by Paul de Groot for his company in 1929, with himself, André Huguenet, Helene Botha, Rena la Roche, Henri van Wyk and Andries Coetzee. The play had 200 performances on its six-month tour through the country, playing mainly in rural towns. What the article looks at is the place and the nature of this production of Ibsen's controversial masterpiece in the formative years of the South African theatre system. Despite what was seen as a lukewarm response to the play from most audiences (by both André Huguenet and Helene Botha), what was most remarkable was the almost total lack of negative response by the conservative Afrikaans community, and the authors speculate that this may be the result of two relatively unrelated factors, namely the fact that this was a tour of one-off performances, hence there was not much opportunity for public response, and the fact that for much of the tour, De Groot utilised the notorious German "happy" ending to the play which Ibsen had written for the first German productions. Yet, despite the audiences' patent apathy towards and lack of comprehension of the play, the tour was apparently a reasonable success, and remarkably, in the long term it seems to have had a significant cultural influence on the shape and style of the future of Afrikaans, and even South African, theatre.

Opsomming

Nora en die Afrikaners: Gedagtes oor die impak van die eerste professionele produksie van Henrik Ibsen se *Et dukkehjem* ('n Pophuis) in Afrikaans.

Die eerste plaaslik-geïnisieerde professionele aanbieding van 'n Ibsen-drama in Suid-Afrika was 'n Afrikaanse weergawe van *Et dukkehjem* ('n Pophuis, deur Paul De Groot herdoop na *Geleende Geld* om plaaslike gehore nie af te skrik nie), in 'n vertaling deur die merkwaardige mev. A.E. Carinus-Holtzhausen. Dit is aangebied en geregisseer deur Paul de Groot met sy geselskap, bestaande uit homself, André Huguenet, Helene Botha, Rena la Roche, Henri van Wyk en Andries Coetzee. Die stuk het 200 aanbiedings op sy ses maand lange toer deur die land beleef, hoofsaaklik op plattelandse dorpe. Waarna die artikel kyk, is die plek en aard van die produksie van Ibsen se kontroversiële meesterstuk in die vormingsjare van die Suid-Afrikaanse teatersisteem. Alhoewel gehore louwarm voorgekom het, was dit merkwaardig dat daar 'n byna totale afwesigheid van negatiewe publieke reaksie by die konserwatiewe Afrikaanse gemeenskap was. Die skrywers skryf dit toe aan twee redelik onverwante sake: eerstens die feit dat die toer bestaan het uit enkele optredes op die verskillende dorpe, wat sou maak dat daar nie veel geleentheid was vir publieke terugvoer nie; en tweedens die feit dat De Groot vir 'n groot deel van die toer gebruik gemaak het van die gewraakte "gelukkige" einde wat Ibsen vir die eerste Duitse opvoerings geskryf het. En tog, ten spyte van die gehore se skynbare apatie en onvermoë om die stuk te begryp (volgens beide André Huguenet en Helene Botha), was die toer skynbaar tog 'n redelike sukses en het dit – merkwaardig genoeg – op die lang duur 'n deurslaggewende kulturele invloed op die vorm en styl van die toekomstige Afrikaanse, en selfs Suid-Afrikaanse, teater uitgeoefen.

Ibsen in Suid-Afrika

Dit is interessant om daarop te let dat die werke van Henrik Ibsen (20 Maart 1828 tot 23 Mei 1906) blykbaar nie baie gewild in Suid-Afrika was nie (veral nie vergeleke met dié van Anton Tsjechov nie). In 'n bondige oorsig van die standaard-teatergeskiedenis in Suid-Afrika vind ons voor 1990 nie meer as agtien bevestigde opvoerings nie (sien die Bylae), en interessant genoeg is dit slegs van Ibsen se naturalistiese stukke! Ons kon 'n paar misgekyk het, en as 'n mens die baie ongedokumenteerde studente-opvoerings en die klompie amateurgevalle by tel, kan die getal selfs verdubbel word. Nietemin is selfs 'n stuk of dertig opvoerings van teaterdisse soos *Samfundets Støtter* (bekend as *Pillars of Society* in Engels, 1877), *Et dukkehjem* (*A Doll's House*, 'n Pophuis², 1879), *Gengangere* (*Spoke*, 1881), *Vildanden* (*Die Wilde Eend*, 1884), *Rosmersholm* (1886), *Hedda Gabler* (1890), en *Bygmester Solness* (*Boumeester Sollness of The Master Builder* in Engels, 1892) in die loop van ongeveer 'n eeu nie juis indrukwekkend nie. Ons was regtig verbaas, want in akademiese kringe is die naam van Ibsen en die name van die vernaamste naturalistiese stukke baie bekend – en dit was nog altyd die geval.

Sover ons uit die beskikbare dokumentasie kon vasstel,³ is die eerste Suid-Afrikaanse opvoerings van Ibsen se werk gedoen deur Stephanus Maré in Pretoria (sy eie Afrikaanse vertaling van *Samfundets Støtter* as *Steunpilare*), êrens tussen 1912 en 1918, toe hy die sleutelfiguur in die invloedryke Afrikaans-Hollandse Toneelvereniging was. Die eerste Engelse opvoering van 'n Ibsen-toneelstuk

waarvan ons weet, is blykbaar deur die Universiteit Stellenbosch se Debatsvereniging gedoen onder leiding van die merkwaardige dr. C.G.S. ("Con") de Villiers.⁴ Omstreeks 1925 het hy moontlik die eerste opvoering van *A Doll's House* gedoen, met 'n onderwysstudent, Helene Botha in die rol van Nora (Binge 1960:147). (Ons loop haar weer later in hierdie verhaal raak.) Dit word in 1926 deur *The Master Builder* gevolg, met die jong Anna Pohl en ander studentespeleers. De Villiers het ook self Ibsen en Pirandello in Afrikaans vertaal, waaronder byvoorbeeld *Boumeester Sollness* in 1932, 'n vertaling wat later 'n paar maal deur ander geselskappe gebruik is.



Die spelers in die Unie Debatsvereniging se 1925-produksie van *A Doll's House* te Stellenbosch. Die regisseur, dr. C.G.S. ("Con") de Villiers, sit in die middel, met Helene Botha (Nora) aan sy linkerhand. (Foto uit die Con de Villiers-versameling, gebruik met toestemming van die Dokumente Versameling J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch)

Die eerste bevestigde *professionele* produksie van 'n Ibsen-stuk was *Spoken* (*Gengangere*) wat deur die Nederlandse toergeselskap van Mignon Sorel en Louis de Vriendt gedoen is (Botha 2006). Dit is nogal 'n verrassende keuse vir 'n geselskap wat hoofsaaklik vir hul opvoerings van gewilde Nederlandse stukke bekend was, en veral sogenaamde "transformasiestukke", waarin die talentvolle egpaar veelvuldige rolle vertolk het. In 'n persverklaring het Sorel egter beweer dat sy van Poolse oorsprong was, en dat sy op 'n stadium Nora in *Et dukkehjem* in Europa vertolk het. Hulle het vroeg in 1927 aangeland, en *Spoken* is in Maart van daardie jaar opgevoer. Maar dit was skynbaar 'n eenmalige gebeurtenis, want daarna het hulle hulle weer tot ligte en melodramatiese stukke gewend, en tot die laat 1930's met soortgelyke materiaal deur die land getoer (Binge 1960).

Die eerste aangetekende professionele opvoering deur 'n *plaaslike* toneelgeselskap was in 1929, en weer eens het die keuse geval op *Et dukkehjem* – maar hierdie keer is dit in Afrikaans opgevoer. Dit is hoofsaaklik op hierdie besondere opvoering dat ons vir die res van hierdie artikel sal fokus.

Dit wil voorkom dat daar, afgesien van studentewerk, oor die jare heen eintlik slegs 'n paar formeel opgetekende professionele opvoerings van *Et dukkehjem* in

Suid-Afrika was. Dit sluit die een in wat ons gaan ondersoek, 'n semiprofessionele Afrikaanse opvoering deur die Bloemfonteinse Teatergroep, die enkele opvoering deur van die Streeksrade (1962–90), en 'n Engelse opvoering in 1990 onder regie van Clare Stopford, Upstairs at the Market Theatre in Johannesburg.

Dit is nogmaals 'n verbasende toedrag van sake, veral as die kontroversiële dog betekenisvolle rol wat hierdie stuk en sy skrywer in die teatergeskiedenis en in die ontplooiende emansipasiebeweging gespeel het, in ag geneem word, soos byvoorbeeld gesien kan word uit die onlangse biografieë deur Ferguson (1996) en Meyer (2004). Mens kan bloot maar spekuleer daaroor, en daar is wat ons betref minstens vier moontlike argumente aan te voer, wat almal dalk verder ondersoek sou kon word.

'n Voor die hand liggende eerste verklaring sou kon wees dat die meeste geselskappe wat na die Suid-Afrika gekom het – of selfs hier ontstaan het – ter wille van die geld gewerk het en dat hulle skynbaar oortuig was dat die plaaslike gehore "ongekunsteld" was en derhalwe slegs in pret en plesier belang gestel het, eerder as in "literatuur" of swaarwigtige drama. Dis 'n siening wat mens nogal gereeld oor die loop van die vorige eeu by praktisyns in die land teëkom, vanaf André Huguenet in sy outobiografie (1950) tot by Marthinus Basson en ander kommentators oor ons hedendaagse feeskultuur (sien byvoorbeeld Binge 1960 en Hauptfleisch 2007). Dié siening verklaar egter nie waarom die werke van Tsjechof soveel meer opgevoer is oor die jare nie – veral dan ook in Afrikaans. Dit kan kennelik nie wees omdat Ibsen se tekste moeiliker of minder toeganklik is as die komplekse, maar gestroopte, "komedies" van die Russiese dramaturg nie.

'n Tweede moontlike rede wat ons sou kon opper, is dat die teaterstelsel in Suid-Afrika hoofsaaklik na sy Britse ouers aard, waar die *temas* van Ibsen se naturalistiese stukke tot goed in die twintigste eeu as buitengewoon kontroversieel beskou is. Hierdie argument word gesteun deur die feit dat die plaaslike toneelwêreld in die vroeë deel van die eeu deurdrenk was van Shaw se werk; met ander woorde, die ietwat uitgesproke Ibsen-temas is skynbaar gefiltreer deur Shaw se meer aanvaarbare formaat en styl. Tog is dit weer 'n vreemde verskynsel dat die meeste van die Ibsen-stukke wat wél in Suid-Afrika opgevoer is, deur Nederlandse of Afrikaanse geselskappe gedoen is – dus presies deur en vir daardie deel van die bevolking (die meer behoudende Calvinistiese, plattelandse, Afrikaanssprekende gemeenskap) wat veronderstel sou kon wees om die grootste beswaar te maak teen die temas en kwessies wat daarin voorkom.

'n Derde moontlike rede sou dalk kon wees dat die temas van die stukke nie werklik tot die gehore in Suid-Afrika spreek nie, of ten minste nie tot die openlike dramatisering van sulke kwessies soos die Ibsense "nuwe vrou" nie. Inderdaad, André Huguenet berig in sy outobiografie dat "(D)ie publiek ... in stilte die spel gevolg [het], maar dit was 'n stilte van 'nie-begryp'" en dat die slot veral verbaas het. Hy spekuleer dan ook: "[D]ie tyd was waarskynlik nog nie in Suid-Afrika ryp vir die verwydering van 'n paar maatskaplike bakens nie" (Huguenet 1950:69). Hoe raak Huguenet se insig was, sal mens moet ondersoek, maar gewis het die toneelmakers en hulle borge Ibsen nie as 'n veilige belegging beskou nie. Alweer 'n moontlike kwessie waarna mens dalk verder sou wou kyk.

Laastens is dit moontlik om aan te voer dat die toneelstyl nie gewild was by gehore nie: té lomp, ietwat swaarwigtig, pedanties en melodramaties, veral gemeet teen die meer subtiële en ligter aanslag van ander suksesvolle dramaturge van die tyd (soos Pinero, Wilde, Shaw, O'Neill, Synge, O'Casey en Maeterlink). Tog sou Ibsen se meer ernstige, polemiese benadering, ironies genoeg, in 'n groot mate die fundamentele toneelstyl word wat deur die oorgrote

meerderheid van die latere Suid-Afrikaanse dramaturge gevolg is – en by uitstek deur dramaturge wat ernstige werke in Afrikaans geskryf het. (Ons keer weldra na hierdie spesifieke punt terug.)

Dit is hierdie versameling oënskynlike anomalieë wat ons in hierdie artikel wil verken, met een spesifieke opvoering as ons primêre gevallestudie.

Die Suid-Afrikaanse teater in die laat 1920's

Vanaf die 1880's tot na die eeuwending was daar 'n florerende Engelse teater in die stedelike sentra van Suid-Afrika, op die Britse lees geskoei en grotendeels deur reisende geselskappe uit Brittanje en Australië gevoed. Dit is deur die meeste plaaslike (Engelse en stedelike Afrikaanse) teatergangers ondersteun en is deur die magtige Schlesinger-geldmag by wyse van sy filiaal, African Consolidated Theatres, wat die meeste belangrike teaters in die land gebou en besit het, in stand gehou en bevorder. Teater in die ander tale (Afrikaans, Xhosa, Zulu, Sotho en so meer) is egter basies aan skole, universiteite en amateurverenigings en -klubs oorgelaat, met veel minder formele ondersteuning. In die geval van Afrikaans was daar egter groeiende steun vir die kultuur- en taalstryd, wat in 1925 'n hoogtepunt bereik het met die formele erkenning van Afrikaans as 'n amptelike taal, en die aanvaarding van sy kultuurprodukte as geldig en geskik om op skool en universiteit bestudeer te word.

Die gebeure van 1925 het ook 'n groot verandering in die Afrikaanse teater teweeg gebring. Dit was in hierdie jaar dat die eerste twee volledig professionele Afrikaanse toneelgeselskappe gevorm is: die een deur 'n jong plattelandse egpaar genaamd Hendrik en Mathilda Hanekom, en die ander deur 'n besoekende Nederlandse beroepskunstenaar, Paul de Groot. In die middel-dertigerjare het Herbert Dhlomo en andere begin om ook vir die swart bevolking soortgelyke werk te doen, maar hierdie ontwikkeling sou veel langer neem.

Daar was 'n reuse-verskil tussen die eerste twee Afrikaanse geselskappe. Die innemende Hanekoms was as onderwysers opgelei, en dus was hulle geesdriftige dog ongeskoolde amateurtoneelspelers wat die geleentheid aangegryp het om iets meer blywend te doen, en die pad gevat het met ligte komiese stukke, waarvan hulle baie self geskryf het. Daarteenoor was die charismatiese akteur/bestuurder Paul de Groot 'n baie ervare beroepspeler, met formele opleiding en 'n voorliefde vir ernstiger, selfs literêre Europese werk, hoewel hy bepaald ook in ekonomiese sukses belang gestel het.

Die Paul de Groot-geselskap

De Groot, 'n Nederlandse spraakonderwyser, sanger, akteur, regisseur en entrepreneur, is in Nederlands-Oos-Indië gebore. Hy is oorspronklik as 'n leerjonge van Eduard Verkade se geselskap, De Hagespelers, aan die Teaterskool in Amsterdam opgelei. Nadat hy met verskeie stukke internasionaal getoer het, het hy weer in 1921–2 by die geselskap aangesluit, en in 1923 'n toer na Nederlands-Oos-Indië saam met Anton Verheyen meegemaak, waar hulle die teater in 'n chaotiese toestand aangetref het, met sestien toergeselskappe wat om die teatergangers meegeding het. In November 1924 kom hy na Kaapstad, en in dieselfde maand gee hy sy eerste voordrag in die Afrikaanse Koffiehuis. Nadat hy twee Nederlandse stukke (1924–5) opgevoer en na 'n paar dorpe gereis het, het hy 'n plan vir die eerste Afrikaanse professionele toneelgeselskap bedink en bekendgestel. Dié is op 2 April 1925 met 'n voordrag in Pretoria formeel van

stapel gestuur, en is op 23 April 1925 deur twee Nederlandse toneelstukke gevolg. Hiervandaan sou hy op Afrikaanse werk konsentreer, en plaaslike spelers oplei en gebruik.

De Groot se eerste Suid-Afrikaanse geselskap het noodgedwonge uit onopgeleide amateurs bestaan. Soos al die besoekende kalkligvangers en akteur-bestuurders het hy slegs homself en sy talent gebring, en die res van sy benodigdhede – spelers, kostuums, dekor, ens. – plaaslik geaas. Soos hy daarin geslaag het om 'n groot aantal talentvolle jongmense om hom te vergader, hulle op te lei en vir hulle praktiese ervaring te bied, het die professionalisme in sy geselskap met die verloop van die jare verbeter. Sy werk was so kennelik van 'n hoër gehalte as dié van sy konkurrente, dat om deur hom opgelei te word as hoogs wenslik beskou was. Wanneer 'n mens die vele outobiografieë van, en biografiese dokumente oor, die spelers van die middel van die eeu lees, is dit opmerklik dat feitlik almal na hom as "die meester" verwys, en laat blyk hoeveel hulle geleer het deur saam met hom te werk. Dit is selfs waar van die (baie) mense wat meningsverskille met die vurige Nederlander gehad het, of wat sy besigheidskonkurrente was.



Paul de Groot ('n ateljeefoto: Runge, Die Strand)

De Groot sou 'n enorme artistieke invloed op die groei van die Afrikaanse teater hê, sowel wat tegniek en gehalte as teateradministrasie betref. Hy was duidelik 'n outokratiese regisseur van die Meinings-skool en het op tekste van gehalte en doeltreffende verhoogwerk aangedring. Hy het, om die minste te sê, talle prominente teaterpersoonlikhede ontdek en opgelei, onder wie van die bekendstes André Huguenet, Lydia Lindeque, Siegfried Mynhardt en Wena Naudé is. Verder het hy die meeste van die ander spelers uit hierdie tyd beïnvloed, wat almal op hul beurt 'n enorme impak op die ontwikkeling van inheemse professionele teater sou hê, veral in Afrikaans.

Dit was een faset van sy werk; die ander was sy pogings om die Afrikaners uit die platteland op te voed deur hulle bloot te stel aan wat hy as die beter werke uit die Europese teaterkanon beskou het. Dit was alles deel van sy aangebore kultuurimperatief, sy behoefte om sy kulturele meerderwaardigheid te vertoon – en dan nog op die koop toe geld te maak. Laasgenoemde was natuurlik 'n belangrike saak, want hy was berug vir sy inhaligheid, wat oor die jare tot vele uitvalle met sy geselskap aanleiding gegee het. Sy ander swaakte was vrouens, veral jong aktrises, 'n faktor wat ook 'n impak op die sage van 'n *Pophuis* sou hê.

Sy eerste poging tot 'n volskaalse opvoering was in Pretoria in Nederlands; daarna het hy in Afrikaans begin werk, en in 1925 afgeskop met 'n oorspronklike stuk deur C. Louis Leipoldt: *Die Heks*. Dit is gevolg deur Afrikaanse weergawes van onder meer Südermann se *Heimat* (as *Huistoe*); *Scampolo* deur Dario Niccodemi (as *Oorskotjie*); Jan van Ees se *Felix, Jij en Ik* (as *As Mans Huishou*); 'n kostuumdrama gebaseer op Alexandre Dumas (snr.) se *Un mariage de convenance* (as *'nGerieflike Huwelik*); en Mirbeau se *Business is Business* (as *Besigheid is Besigheid*). In 1928 het De Groot 'n baie suksesvolle opvoering van die Nederlandse stuk *Levend Dood* deur A. den Hertzog gedoen, wat hy as *Haar Tweede Man* herdoop het.⁵ Die einde van die stuk herinner sterk aan dié van Ibsen se *'n Pophuis*, wat ironies is, gesien die gebeure wat voorlê, want dit gaan oor 'n vrou wat uiteindelik moet kies tussen haar wettige man en 'n bigamiese tweede man, en wat dan besluit om haar man en gesin te verlaat om laasgenoemde te volg. Dit blyk dat De Groot aanvanklik, weens sy vrese vir die populêre smaak van destyds, die teks herskryf het sodat die vrou verkies om eerder by die oorspronklike man te bly. Na gelang van De Groot se taksering van die publiek op 'n gegewe moment is hierdie tweede einde blykbaar byna lukraak naas die oorspronklike aangebied, 'n prosedure wat groot onsekerheid onder die spelers tot gevolg gehad het.

Teen 1929 het De Groot 'n deurwinterde professionele geselskap met betreklik ervare spelers op die planke gehad, en geld in sy sak. En dit was hiermee dat hy vir sy volgende produksie kon begin beplan.

Die keuse van 'n stuk

Die Naturalisme het De Groot reeds vir 'n geruime tyd bekoor, en na bewering het hy sy belangstelling in Ibsen dikwels geopper wanneer hy oor toekomstige projekte gesels het. Hy was oorspronklik van plan om iets vir die honderdjarige herdenking van Ibsen se geboorte te doen (1928), maar weens die welslae van sy 1928-toer met *Haar Tweede Man* het hy dit misgeloop. Die 1929-seisoen was egter op hande, en hy het 'n stuk nodig gehad. Die naklanke van Ibsen in die stuk van Den Hertzog het waarskynlik ook nie aan hierdie opportunistiese regisseur verbygegaan nie, en het sy sluimerende belangstelling in 'n Ibsen-projek laat herleef.

In die jare voordat hy sy verskyning in Suid-Afrika gemaak het, het De Groot aansienlike blootstelling aan Ibsen ervaar. So byvoorbeeld het hy in 1908 dr. Rank vertolk in die L.H. Crispijn-geselskap se aanbieding van *Het Poppenhuis*, en hierdie ervaring het ongetwyfeld tot sy besluit bygedra om hom tot dieselfde teks



'n Pamflet wat die Paul de Groot Geselskap se produksie van *Huistoe* ('n Afrikaanse weergawe van Südermann se gewilde *Heimat*) in 1925 adverteer. Die vertaler, mev Carinus-Holtzhausen, verskyn links voor. (Foto uit die Con De Villiers-versameling, gebruik met toestemming van die Dokumenten Versameling J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch)

te wend as 'n manier om Ibsen aan Afrikaanse gehore bekend te stel. Hy sou goed met die verwickeldhede van die teks vertrouwd gewees het. Daar is inderdaad al aangetoon dat wanneer hy die regie van 'n stuk waargeneem het, De Groot werklik swaar op vorige ervaring as akteur gesteun het (byvoorbeeld Binge 1969 en Huguenet 1950). So byvoorbeeld was sy regie van *Gerieflike Huwelik* in 1927 blykbaar 'n presiese weergawe van die Verkade-opvoerings van dieselfde stuk, waarin hy aanvanklik as die lakei vir die Nijmegen-aanbieding in 1909, en in 1914 as Chevalier de Valcos verskyn het (Binge 1969:145).

Nadat hy besluit het dat die Ibsen-projek in 1929 onderneem sou word, het De Groot – wat 'n verbete self-adverteerder was – begin om gedurende die toer met *Haar Tweede Man* ná die opvoering voor die gordyn te verskyn om sy nuwe projek aan die gehore bekend te stel. Hy het oor Ibsen gepraat en vir die gehore 'n lesing oor die Naturalisme en die impak daarvan op Europa gegee. Volgens André Huguenet, wat maar altyd baie krities was, het die arme plattelandse gehore nie sy argumente te mooi gevolg nie. Die lesings het egter een belangrike gevolg gehad: dit het, soos ons sal sien, vir hulle 'n hoofrolspeler besorg.

Die teks

Soos genoem, was hierdie die derde stuk deur Ibsen wat in Afrikaans vertaal is, ná Stephanus Maré se *Steunpilare* en Con de Villiers se *Boumeester Skollness*. De Groot het 'n getroue vriendin, mev. A.E. Carinus-Holtzhausen (sien foto hier bo), gevra om die vertaling van Ibsen se *'n Pophuis* te doen. Sy was 'n hartstogtelike ondersteuner van die teater, en met die meer as dertig vertalings wat sy oor die jare heen vir die louter genot daarvan gedoen het, het sy in 'n literêre adviseur en vrugbare vertaler vir die vroeë Afrikaanse teater ontwikkel.

Hoewel dit op hierdie stadium lyk asof die manuskrip van die teks nêrens meer beskikbaar is nie, suggereer verslae oor die stuk dat vertaling op die oorspronklike stuk gebaseer was (maar ongetwyfeld van 'n Nederlandse of Engelse weergawe), met die standardeinde waar Nora vir Torvald verlaat (sien Binge 1960). Dit is egter ook duidelik uit aantekeninge wat Huguenet (1950) en Helene Botha (2006) gemaak het, dat De Groot later na die hersiene en meer "gelukkige" einde oorgeskakel het – heel waarskynlik die een wat Ibsen in 1880 vir Duitse gehore geskryf het. Meer hieroor later.

Die keuse van die taamlik eendimensionele en effens onvanpaste titel *Geleende Geld* vir die meer metaforiese oorspronklike benaming was eweneens 'n kennelike poging om maar weer die gevoelens van die oorwegend plattelandse gehore voor wie hulle sou optree, in ag te neem. Die jeugdige *Wunderkind*, André Huguenet, eien vir homself die krediet toe dat hy hierdie besondere titel vir die Afrikaanse weergawe aan die hand gedoen het. Volgens hom wou De Groot die stuk óf *Nora* óf *Pophuis* genoem het, albei titels wat reeds vir geruime tyd in Europa in gebruik was. So byvoorbeeld was die Nederlandse titel eenvoudig *Poppenhuis*. Huguenet was egter oortuig dat nie een van dié name gehore sou lok nie, en dus het dit *Geleende Geld* geword. Hy het gemeen dat Afrikaanse boere en dorpenaars uit die platteland moontlik sou huiwer om na 'n toneelstuk te gaan kyk met die naam *Pophuis*, maar dat hulle gewis belang sou stel in iets wat lyk of dit dalk die werklikheid van hul ekonomiese lewens raak, veral in die beginjaar van die wêreldwye Groot Depressie (Huguenet 1950:59).

Destyds was hierdie kwessie van name van groot strategiese belang, soos blyk uit die feit dat baie stukke naamsveranderinge op toer ondergaan het in 'n poging om die gepaste lokaas vir gehore te vind. Die een wat die beste by die loket gevaar het, sou die een wees wat behoue gebly het. In sommige gevalle kon daar

natuurlik ook ander, ewe inhalige motiewe gewees het, naamlik 'n poging om die betaal van tantiemes en opvoerrechte te ontduik. In hierdie geval sou dit egter nouliks van toepassing kon gewees het, aangesien die naam van die outeur duidelik op alle dokumente gestel was, en die stuk té bekend was om voor te gee dat dit 'n nuwe Afrikaanse stuk was. Inteendeel, in sekere opsigte – gegee De Groot se ambisies vir die kulturele opheffing van die volk – was die naam Ibsen van groter belang as die naam van die stuk.

Rolverdeling in die stuk

Vir De Groot was die rol van Nora van die begin af 'n sleutelprobleem. Op daardie tydstip kon die gereelde lede van sy geselskap, ondanks hul relatiewe onervarenheid, al die rolle vul. Vir die manlike rolle was daar De Groot self, Henri van Wyk – 'n lojale maar sieklike jong akteur wat vir die vorige toer by hom aangesluit het – en die uiters talentvolle André Huguenet vir wie De Groot 'n paar jaar vantevore in Bloemfontein ontdek het toe dié nog 'n skoolseun was. Hulle het inderdaad by 'n aantal geleenthede rolle omgeruil. De Groot het ook vir Andries Coetzee, hul vragmotorbestuurder, wat blykbaar ongeletterd was, die rol van die Bediende laat speel. In die geval van die vroue het hy egter slegs een gehad - die ervare Rena la Roche, vir wie hy reeds vantevore gebruik het. Sy kon Christine speel, maar hy het niemand gehad om die sleutelrol van die kinderlike Nora te vertolk nie.

Daar was 'n nogal bisarre insident waarin De Groot – moontlik ewe veel deur sy desperaatheid as deur sy rokjagtery aangevuur – probeer het om die pragtige maar volkome onervare sestienjarige skooldogter Alida Lindeque in die rol te plaas. Van hierdie plan het egter niks gekom nie, omdat haar ouers hom beveel het om koers te vat en haar verbied het om aan die stuk deel te neem.⁶

Na hierdie terugslag het die noodlot hom uiteindelik tegemoet gekom. Na 'n opvoering van *Haar Tweede Man* in die plattelandse Jansenville het 'n jong plaaslike onderwyseres, Helene Botha, na sy gebruiklike praatjie ná die opvoering kom luister en, gefassineer daardeur, De Groot om 'n rol genader het. Sy het hom vertel dat sy in Stellenbosch 'n bietjie ervaring as 'n aktrise opgedoen het, en dat sy inderdaad 'n paar jaar vantevore Nora gespeel het in Con de Villiers se reeds genoemde Engelse opvoering in Stellenbosch (1925). Op grond van hierdie ervaring, haar uiterlike, en haar geesdrif het hulle vir haar die rol gegee, en sy het 'n jaar verlof by die skool geneem om saam met die geselskap op toer te gaan.

Oor die rolverdeling het Huguenet opgemerk:

As daar ooit 'n spel was waar Paul bloot per toeval 'n groot voorsprong gehad het deur volmaakte "tipe-verdeling", dan was dit in *Poppehuis*. Elkeen was fisies, en tot 'n mate ook geestelik, net reg vir sy of haar rol. Die gevolg was dat, behalwe in my geval, ons die absolute minimum grimering aangewend het. (Huguenet 1950: 58)

Volgens Huguenet was die oorspronklike geselskap dus soos volg:

Helene Botha - Nora Helmer
Rena la Roche - Christine Linden
Henri van Wyk - Nils Krogstadt
André Huguenet - Dr Rank
Paul de Groot - Torvald Helmer
Andries Coetzee – Bediende.

In elke nuwe dorp is die rolle van die kinders opnuut gevul, met De Groot wat oudisies met plaaslike kinders doen, en Helene Botha wat vinnige repetisies met hulle hou om hulle in te studeer. Haar ervaring as onderwyseres was hier besonder waardevol.

Gedurende die volgende paar maande sou die rolverdeling aansienlik wissel, soos uit onreëlmatighede of teenstrydighede in die dokumentasie blyk. Dit blyk dat Huguenet begin het deur die rol van dr. Rank te speel, maar dat hy en De Groot later rolle omgeruil het. Herhaaldelike siekte onder die spelers was ook vir rolveranderings verantwoordelik. So byvoorbeeld het De Groot en Huguenet Van Wyk se rol om die beurt gespeel toe laasgenoemde siek was. By 'n ander geleentheid het André Huguenet weens artistieke verskille die geselskap vir 'n wyle verlaat, en moes Van Wyk ook die rol van dr. Rank vertolk.

Dit was 'n klein, skraal toergeselskap, derhalwe het al die lede, benewens toneelspel, ook bykomstige take in die opvoering gehad. As die bestuurder van die geselskap het De Groot vir die geldsake gesorg, artistieke besluite geneem, en die regie waargeneem. Huguenet was vir bemerking en reklame verantwoordelik, Van Wyk – bygestaan deur Coetzee – het as verhoogbestuurder en toneelhelper opgetree, Helene Botha het vir die kinders gesorg en hulle afgerig en ingestudeer, en Rena la Roche het na sake soos kostumering en rekwisiete omgesien.

Repetisie van die stuk

Op Maandag 7 Januarie 1929 is daar in Caledon met repetisies begin. Dit het ses weke geduur, waartydens die geselskap 'n hele reeks probleme die hoof moes bied, en veral Helene Botha, as die nuweling-aktrise, desperaat moes probeer inpas. Dis veral in haar dagboek dat mens 'n insig in die algemene prosesse en probleme in die geselskap se werk (en sosiale aktiwiteite!) kry. Onder meer was sy nogal onthuts oor die kru maniere en taal van die res van die geselskap, en as gevolg van haar delikate gestel het sy reëlmatig floutes beleef. Dié situasie is natuurlik nie aangehelp deur De Groot se amoreuse belangstelling aan die een kant en sy veeleisende regiestyl aan die ander nie. Tog lyk dit asof die eerste repetisies oorwegend goed verloop het. Die geselskap het op 19 Januarie na die vertoonlokaal, die Caledon-stadsaal, verskuif, waar finale repetisies voortgesit is. Hier is Botha geleer om die tarantella te dans, met Huguenet wat haar op die klavier begelei.

Op toer is repetisies noodgedwonge by elke nuwe plek herhaal, veral ten einde die drie plaaslike kinders in die rolverdeling te inkorporeer. Hierdie repetisies voor elke openingsaand het ongeveer drie uur geduur, en die energie wat vir dié werkwyse nodig was, het geweldige druk op die geselskap geplaas. Helene Botha dokumenteer 'n hele aantal gevalle waar dit tot argumente met De Groot aanleiding gegee het. By 'n aantal onvergeetlike geleenthede het sy inderdaad sonder kinders moes optree wanneer De Groot hulle om die een of ander rede weggestuur het, dikwels omdat hulle na sy smaak te oud was (Botha 2006). Dit was vir Botha 'n geweldige inspanning om onder sulke omstandighede te moes improviseer.

In sy kronieke meld Huguenet dat Helene Botha aanvanklik as 'n aktrise teleurgestel het. Hierdie opmerking hou blykbaar direk verband met die feit dat sy De Groot se regiemetodes grof en aggressief, asook fisies uitputtend, gevind het. Sy het ook haar eie idees oor die rol van Nora gehad, wat waarskynlik uit haar vorige ervaring in Stellenbosch afkomstig was. Tydens 'n besoek aan

Bloemfontein het sy byvoorbeeld die stuk met 'n vriend, dr. Van Rhyn, bespreek: "Dr. is eens met my in die opvatting - dis hieroor wat ek en P. de G. so baie op Caledon gestry het! Hy laat vir Nora as 'n swak figuur verskyn, terwyl sy in werklikheid 'n monument van 'n vrou moet wees" (Botha 2006:192).

Helene Botha het ook gesukkel om met die temperamentele Huguenet te werk, en het hom 'n onbetroubare begeleier vir haar tarantella-toneel gevind – iemand wat maklik deur sy emosies beïnvloed was. Eenmaal, toe hy kwaad was oor 'n vorige insident, het hy so vinnig gespeel dat sy nie kon byhou nie; by 'n ander geleentheid het hy die geselskap onverwags verlaat, sodat Helene vir 'n rukkie sonder musiek moes dans omdat daar niemand in die geselskap was wat hom kon vervang nie. Helene vertel verder dat Van Wyk in hierdie tyd verplig was om Huguenet se rol ook te speel, wat beteken het dat sy 'n hele toneel met die kinders om die Kersboom moes improviseer ten einde vir Van Wyk die tyd te gee om van karakter te verwissel (Botha 2006).

Die dekor en kostumering

Aangesien daar geen produksiefoto's is nie, kan ons baie van die *mise en scène* slegs uit die paar beskrywings in ons biografiese bronne aflei.

Die dekor van *Geleende Geld* was blykbaar van die duurste wat De Groot ooit saamgestel het. Volgens Huguenet was dit gedoen in wat hy die "Skandinawiese styl" genoem het, met egte tapyte, kant, en opvoubare rusbanke (Huguenet 1950). Die vrypostige Huguenet sê dat hy ook daarop aangedring het dat daar vir hierdie opvoering behoorlike teaterbeligtingsapparaat gebruik moes word. De Groot het blykbaar bes gegee en 'n stel basiese beligtingsapparaat aangeskaf wat eenvoudig genoeg was om mee op reis te gaan, en maklik op verskillende plekke opgestel kon word. Die kumulatiewe gevolg van die dekor en die beligting het van hierdie 'n baie duur opvoering van die Ibsen-stuk gemaak.



Helene Botha in die Kersboomtoneel (Botha 2006)

Huguenet gee ook vir ons 'n idee van die kostuum wat hy self vir die rol van dr. Rank uitgesoek het: "... somber kleure van loshangende snit en swaar jas met pelskraag, 'n kosbare wandelstok met 'n silwer-snuifdoos waarin sy verdowingspoeiers gehou word ..." (Huguenet 1950:58).

Ons kon geen ander verwysings na kostumering vind nie, maar 'n foto van Helene Botha as Nora toon haar in 'n eenvoudige maar wasige wit rok met 'n snoer pèrels om haar nek, en haar hare in 'n tipiese styl uit die twintigerjare (Botha 2006). Huguenet se "Skandinawiese styl" verwys kennelik nie na Skandinawiese klere en ameublement nie, maar eerder na die streng realistiese *aard* van die dekor.

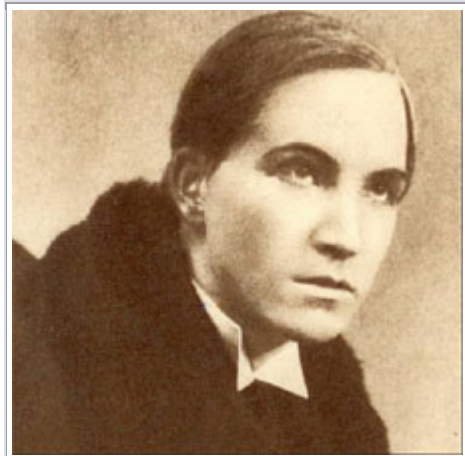
De Groot het daarop aangedring dat almal baie liggies gegrimeer word, sodat die naturalistiese styl nie vir die gehoor bederf sou word nie. Aangesien Huguenet egter 'n jong man van 23 jaar was, was dit nodig om hom vir sy rol baie swaarder te grimeer as enige van die ander lede van die rolverdeling. 'n Foto van hom as

dr. Rank toon 'n wit, maskeragtige gesig met gryserige hare glad na agter gekam.

De Groot se aandrag op eenvoudige grimering, en trouens sy hele naturalistiese benadering, was in skerp teenstelling met die meer opsigtelike en "verhoogagtige" grimering wat sy amateur-geskoeide konkurrente soos die Hanekoms of die Wena Naudé-geselskap gebruik het. Die sterk indruk daarvan het die jong Huguenet en van De Groot se ander protégés bygebly - alhoewel Helene Botha op 'n keer wel gekla het dat De Groot self hom, ten spyte van sy uitgangspunte, nie altyd by die voorskrif gehou het nie: "Vanaand het ons vinnig geleer om ons gesig op te maak. P. de G. Het my hopeloos opgemaak en ek lyk rooi met rooi oë, soos een wat 'booze'" (Botha 2006:189). Sy het dus daarna liefsvaar eie grimering oorgeneem.

Die openingsaand

Die eerste opvoering van *Geleende Geld* was op Dinsdag 5 Februarie 1929 in die dorpsaal van Caledon. Etlike joernaliste en kritici is na die opening genooi, en wel deeglik deur De Groot vir die geleentheid voorberei met inligting oor Ibsen, sy werk en sy bydrae tot die moderne toneelliteratuur – derhalwe is oorwegende goeie en ingeligte reaksie ontvang. Maar Huguenet beweer dat dit die eerste en laaste keer was dat hulle goeie en indringende persdekking ontvang het, aangesien De Groot nie op elke dorp sulke inligting kon versprei of lesings kon aanbied nie (Huguenet 1950:59).



André Huguenet as dr. Rank
gegrimeer (Huguenet 1950)

Daar was kennelik 'n mate van spanning betrokke, want om 'n ernstige en omstredende stuk van hierdie aard op te voer, het inderdaad vir elkeen op 'n eksperiment neergekom. Daar was ook volop gerugte dat hul aartskonkurrente, die Hanekom Geselskap, sou gaan kyk, en die senuwees was gespanne. Dit is veral die relatief jong en onervare lede van die rolverdeling wat senuagtig was. Soos Helene Botha meld, het sy en Rena (of Elise, soos sy haar genoem het) mekaar om die beurt drukkie gegee en gehuil (Botha 2006:189).

Die normaalweg hiperkritiese Huguenet beskrywe egter die openingsaand as 'n "enorme sukses", en die gehalte van die opvoering was bepaald deur die meeste mense wat dit gesien het, geloof. Die insiggewendste reaksie was waarskynlik dié van dr. J. Trümpelmann, 'n akademikus en Duitse geleerde. In die invloedryke Afrikaanse koerant *Die Burger* het hy na afloop van die speelvak 'n meer beredeneerde bespreking van die stuk geskryf. Hy merk op dat dit "na jare in Europa die eerste noemenswaardige opvoering is wat ek in Suid-Afrika gesien het" (Trümpelmann 1929).

Die reisplan

Dit was egter nie 'n stuk hierdie wat in die eerste plek vir die kritici opgevoer was nie, maar vir die Afrikaanssprekende publiek van die Suid-Afrikaanse platteland

en die meeste stede. Uiteindelik het die stuk nagenoeg 200 opvoerings op die Suid-Afrikaanse platteland belewe, asook al die stede behalwe Johannesburg en Durban, en is daar oor die 2 000 kilometer op gruispaaie met 'n motoraangedrewe vervoerwa afgelê, terwyl daar elke dag behalwe Sondag 'n opvoering was. Om 'n idee van die omvang te kry het ons die volgende opsomming saamgestel van slegs die eerste twee maande van die uitmergelende reis:

Skedule vir die eerste twee maande

5 Februarie 1929 – Caledon
6 Februarie 1929 – Villiersdorp
7 Februarie 1929 – Worcester
9 Februarie 1929 – Riviersonderend
14 Februarie 1929 – Malmesbury
16 Februarie 1929 – Porterville
18 Februarie 1929 – Hopefield
21 Februarie 1929 – De Doorns
25 Februarie 1929 – Fraserburg
27 Februarie 1929 – Loxton
1 Maart 1929 – Hanover
6 Maart 1929 – Bethulie
7 Maart 1929 – Springfontein
8 Maart 1929 – Edenburg
11 Maart 1929 – Luckhoff
12 Maart 1929 – Jagersfontein
15 Maart 1929 – Bloemfontein
16 Maart 1929 – Excelsior
19 Maart 1929 – Dealesville
22 Maart 1929 – Marquard
23 Maart 1929 – Winburg
25 Maart 1929 – Ventersburg
26 Maart 1929 – Odendaalsrus
29 Maart 1929 – Edenville.

'n Mens kan jou voorstel dat om so baie tyd in 'n beperkte ruimte met ander lede van die geselskap op die pad deur te bring, 'n stremming op hul persoonlike verhoudings sou geplaas het, en dat dit by tye selfs die hele onderneming sou bedreig het. Verder wou De Groot, weens die gemengde ontvangs van die stuk, die opvoering na slegs 'n maand op toer beëindig. Die volgehoue lojaliteit van die gehore het hom egter oortuig dat hy tog op die een of ander manier met die stuk tot party mense deurgedring het, en hy het ingestem om met die reisplanne voort te gaan.

Algemene reaksie op die plattelandse aanbiedings

Dit is uiters moeilik om kritiese reaksie op die stuk op die kleiner dorpe op te spoor, maar die feit is dat daar heel waarskynlik min was en van redelik beperkte omvang – en soms, volgens Huguenet (1950:59), uiters onkundig ook. Een van die sleutelredes hiervoor was heel waarskynlik dat sodanige toergroepe in min gevalle meer as een, of hoogstens twee, aanbiedings per dorp gedoen het, soos uit die bostaande toerplan gesien kan word. Dus was kommentaar bloot net as nuusberigte aangebied (iets soos “die Paul De Groot-geselskap het gisteraand in die skoolsaal opgetree”), en nie kritiek of ernstige kommentaar nie. Latere uitgawes van *Die Burger* meld byvoorbeeld opvoerings in Riversdal, maar dit was in briewe van lesers, nie in amptelike resensies nie.

Die feit is dat teater op die platteland in daardie jare in 'n mate 'n seldsaamheid was, en dat enige kultuuraktiwiteite oor die algemeen om gehore moes meeding met baie ander, en dikwels goedkoper, vorme van opheffing en vermaak. Lede van die gehoor was veel meer op hul gemak by kerkdienste, kerkbasaars, en landbouskoue met vee- en graanvendusies en die jongste implemente en toebehore vir die plaas en die huis. Hierdie landbouskoue het dikwels met rare en prikkelende byvertonings gepaard gegaan (byvoorbeeld "Die Vetste Meisie op Aarde", towenaars, e.d.m.), wat die naaste is wat hulle aan die teater sou kom. Rolprente op die groot skerm het ook begin om hulle te laat geld. Met vertonings in sale wat daarvoor aangepas is, of wat doelmatig as "bioskope" gebou is, het rolprente vir vermaak gesorg en het dit vir klein dorpie baie beteken om hulle by die buitewêreld te laat inskakel. Maar dit het ongelukkig ook negatiewe gevolge gehad, aangesien die koms van die klankrolprent teen die einde van die tweede dekade van die twintigste eeu gedreig het om die lewende teater te vervang met die aanbiedinge van Pinewood Studios en Hollywood (sien Stopforth 1955).

Daar was ook in die latere jare veral sterk konkurrensie van ander reisgeselskappe, wat ook die welslae van die opvoerings van Ibsen se stuk kon geaffekteer het. Louis de Vriendt en die Hanekoms was juis ook op daardie tydstip besig om in dieselfde streke te reis en gehore te probeer lok, maar die stukke wat hulle opgevoer het, was veel meer vermaaklik en ligter van toonaard (Binge 1960).

In hierdie konteks kan die toer nie as 'n groot sukses beskou word nie. By nabetraging kan 'n mens natuurlik die verandering sien wat die besondere aanbieding in die teatergeskiedenis teweeggebring het, maar destyds was die welslae daarvan eenvoudig geskat op grond van gehoorreaksie en loketinkomste – wat nie sleg was nie, maar ook nie so goed dat dit De Groot aangespoor het om met die eksperiment voort te gaan, of selfs om nog 'n Ibsen-werk te probeer nie. Dit was aan latere geslagte oorgelaat, insonderheid aan sy meer hartstogtelike en uiteindelik meer gevierde protégé, André Huguenet.

Die gehore self was nie stadsbewoners wat aan meer geykte stedelike teaterkonvensies gewoond was nie, sodat hul reaksies in 'n sekere sin onvoorspelbaar was – baie soos die geval vandag met van ons feesgohore.⁷ In sommige van die meer afgeleë areas kon gehore rusteloos en selfs effens lawaaierig word, deels miskien oor hulle nie die tekste verstaan het nie, soos ons kan aflei uit Huguenet se berig daarvan. (Sien byvoorbeeld die stukkie aangehaal in die inleidende afdeling van die artikel.) Daar was by meer as een geleentheid werklike beroeringe in die gehoor, sodat De Groot vir 'n oomblik uit sy karakter moes tree en dreig om die skuldiges uit die teater te gooi. Dit het onvermydelik 'n uitwerking op die aard van hul ervaring by die aanskou van die stuk gehad, en selfs op hul begrip daarvan. Dit het natuurlik ook 'n merkbare uitwerking op die spelers se werk, en op hul interaksies op die verhoog gehad.

Gehoorlede wat nie met Ibsen vertrou was nie, was na bewering erg ontevrede met die oorspronklike einde van *Geleende Geld*, en was kennelik ongeneë om die uitbeelding te aanvaar van 'n vrou wat bereid is om haar man en kinders te verlaat eerder as haar persoonlikheid prysgee – of, volgens Huguenet, meermale juis ontevrede met die *man* wat so swak is dat hy die vrou toelaat om hom te verlaat (Huguenet 1950:59-60). Dit was nogal ironies in die tyd, aangesien – soos Huguenet (p 59) dan ook uitwys – skeisake nie meer 'n ongekende gebeurtenis was nie, en die emansipasiebeweging reeds vir meer as drie dekades baie bedrywig in die land was, en dat stemreg vir vroue uiteindelik die volgende jaar ingevoer sou word. In die teater spreek die loket egter altyd die laaste woord, en Helene Botha kon aantekene dat hulle binne 'n afsienbare tyd die einde

van die stuk verander het, sodat Nora oorreed word om te bly, en Torvald haar aan sy boesem vasdruk. Volgens Binge (1969:147-8) het hulle hiervoor die berugte tweede weergawe gebruik wat Ibsen in Maart 1880 verplig was om vir die Duitse gehore te skryf, waarin Torvald Nora dwing om na haar slapende kinders te kyk, en waarin sy nie in staat is om hulle te verlaat nie en op die grond neersyg. Dit wil voorkom dat De Groot selfs verder gegaan het om die sentimente van Ibsen se eie aanpassing te "verbeter" en homself van gehore te verseker.⁸

Dit het bepaald nie almal in die gehoor bevredig nie, veral nie die meer oordeelkundige teaterkritici nie. Trümpelmann, om maar een te noem, lewer met ontsteltenis kommentaar op hierdie einde – hoewel hy ook verbasende onkunde aan die dag lê oor die lotgevalle van die stuk in Europa:

Hoe verder die stuk gevorder het, hoe meer geïnteresseerd het ek geraak in wat in dié toneel aan die gang was, tot by die ontknoping. Hier het die stuk 'n ongekende en onverwagte wending geneem wat wesenlik van die oorspronklike drama van Ibsen verskil het. Die einde het geen konflik getoon nie, maar 'n versoening wat volkome teenstrydig was met die betekenis van Henrik Ibsen se dramakuns. Hier moet ek die vraag stel: Kan 'n mens die werk van die een of ander digter na willekeur verander? (Trümpelmann 1929)

Hy gaan voort met 'n bespreking van moontlike redes waarom De Groot so 'n besluit geneem het – die voor die hand liggende een synde die noodigheid om nie gehore aanstoot te gee nie.

Benewens die radikale aanpassing van die slot noem Helene Botha ook ander vorme van (self)sensuur, gegrond op die regisseur se taksering van sy potensieële gehore. So is sy byvoorbeeld op sekere dorpe aangesê om die kragterm "verdomp" uit die teks te sny uit vrees dat die gehoor aanstoot sou neem.

Maar hierdie negatiewe beoordelings van die stuk het nie bywoning nadelig beïnvloed nie, want hulle was waarskynlik nie wyd gelees nie. Die goeie reputasie wat Paul de Groot weens sy vroeëre, meer sentimentele opvoerings opgebou het, en die opwinding waarmee mense na sy werk uitgesien het, het verseker dat daar altyd groot gehore was. Dit was slegs nadat hulle reeds in die saal was dat die gehoorlede sou ontdek dat die werk ingrypend verskil van wat hulle verwag het, dat dit nie 'n eenvoudige, logiese en vermaaklike "storie" is nie, maar 'n meer intense psigologiese drama - en dat dit nie juis in hul smaak val nie. Dan het hulle moontlik gemor, maar dit was te laat. Helene Botha beskryf in dié verband egter 'n soort verdwaasde respons van gehore en identifiseer oor die algemeen 'n gevoel van apatie teenoor die werk, of selfs van gebrek aan belangstelling, eerder as 'n gevoel van weersin in die stuk of die opvoering. Op 18 Februarie besoek die geselskap Hopefield, en skryf Botha in haar dagboek:

Die mense hier het nie ons vertoning geniet nie, dit was te diep vir hulle ... niemand het my na die tyd kom sien nie, dit was 'n onbekende wêreld. Hulle het net vir die dans applous gegee. (Botha 2006:191)

Hier is sy dit eens met Huguenet wat, soos ons reeds gesien het, sterk gevoel het dat die stuk te moeilik was vir die gehore, en effens neergesien het op die "nugtere, verstandelike lome" Afrikaanse gehore van die tyd (Huguenet 1950:60).

Slotsom: Die impak van De Groot se eksperiment

Die lang toer het in Oktober geëindig, en Huguenet skryf:

Almal was moeg en 'n bietjie ontgogel ... Ons stuk was nie gewild nie en ons het struwelinge gehad ... 'n Onbepaalde vakansie was die aangewese uitweg vir almal, en in hierdie gees is ons dan ook uitmekaar. (Huguenet 1950:64)

Op 8 Oktober 1929, byna vyf jaar nadat hy die eerste keer in Suid-Afrika aangeland het, is Paul De Groot terug na Europa, en hy het eers sowat ses maande later teruggekeer om 'n nuwe toer met 'n nuwe stuk te onderneem. Helene Botha is terug na die onderwys, en het haar studies voortgesit. André Huguenet het vir 'n ruk as joernalis by die Pretoria-koerant *Die Vaderland* gewerk onder die redaksie van Gustav Preller voordat hy sy eerste groot rol as die titelkarakter in die dramatisering van die ikoniese Afrikaanse roman *Ampie* opgeneem het. Henri van Wyk en Rena la Roche het voortgegaan om vir ander geselskappe te werk. Ná sy terugkeer sou al drie weer vir De Groot werk.

Ons hipotese by die aanvang van hierdie studie was dat dié sensasionele toneelstuk hoogs waarskynlik op sy dag 'n opvallende reaksie by die publiek en kritici sou ontlok. Daar is werklik geen steun vir hierdie hipotese gevind nie, benewens enkele opmerkings van Huguenet en Botha, want daar was skynbaar min opgetekende publieke debat of direkte reaksie op die werk beskikbaar. Soos ons in die inleidende afdeling aangetoon het, lê die redes hiervoor waarskynlik in 'n sameloop van verskeie omstandighede. Eerstens was die weergawe van die stuk wat oorwegend op toer gebruik is, die aangepaste en berugte Duitse een, met die niekontroversiële einde. Tweedens het die stuk as 'n reeks een-aand-vertonings op toer gegaan, sodat daar selde kritiese reaksie oor die vertoning gepubliseer sou gewees het. Nogtans het De Groot blykbaar in latere jare versigtiger geword met sy keuse van stukke, en soos André Huguenet meld, het hy meer toeganklike en gewilde stukke opgevoer. Maar na die mening van Huguenet self was die opvoering van Ibsen se naturalistiese stuk onder die enigste behoorlike artistieke werk wat Paul De Groot gedoen het – al was dit 'n verkeerde keuse vir die gehore vir wie hulle sou speel (Huguenet 1950:50-60).

Hierdie besondere en gewaagde produksie het op daardie tydstip blykbaar nie 'n direkte en onmiddellike en positiewe uitwerking op die toneelbedryf gehad nie, maar het miskien eerder 'n negatiewe invloed uitgeoefen, aangesien dit De Groot, en selfs die voorbarige Huguenet, tot versigtigheid gestem het en vir eers teruggedwing het na "mindere" werke vir hulle toere – gewilde internasionale stukke wat aanklank sou vind by 'n nog-ontwikkelende toneelpubliek.

Desnieteenstaande sou die eksperiment uiteindelik tóg op lang termyn 'n wesenlike impak op die Suid-Afrikaanse teater hê – ondanks die feit dat dit nie 'n finansiële sukses was nie en die oorblufte reaksies van gehore hulle gefrustreer het. 'n Aantal deurslaggewende prosesse is in werking gestel deur De Groot se ambisieuse poging om die omstrede Europese stuk na die plattelandse Afrikanergemeenskappe te bring.

Die eerste impak was gewis op die idee van professionele uitnemendheid, onder die spelers self, sowel as die gehore vir wie hulle gespeel het. Die opvoering (en ander wat sou volg onder De Groot se vaandel) het, ten spyte van die gevoel oor die inhoud van die stuk, hoë lof ingeoes, en veral De Groot se opvatting van naturalisme op die verhoog het die aandag getrek van sy medespelers, sy konkurrente en die kritici. So byvoorbeeld word melding gemaak van die gehoor se applous by die eerste aanblik van die dekor, 'n reaksie op die gehalte van die

ontwerp wat voorheen op plattelandse toere nagenoeg ongehoord was. So is 'n nuwe standaard van professionaliteit (d.w.s. deeglike voorbereiding en spelleiding, goed-gerepeteerde aanbiedings, beplande en goed-afgewerkte dekor en kostuums, e.d.m.) vir ander toneelgeselskappe gestel, veral in kontras met die menige splintergroepe wat in later jare die platteland sou deurkruis met prulwerk (sien Binge 1960:177–9).

Die tweede aspek was De Groot se vakleerlingskap wat hy vir opkomende toneelspelers gebied het. Al die spelers wat oor die jare heen onder sy hande deurgeloopt het, het die tipe indiensopleiding wat hier bo gemeld is, meegemaak, en meer nog aan die hande van 'n outokratiese regisseur van die Meiningen-skool en die tegnieke en uitgangspunte van die Europese Naturalisme. In 'n land waar daar voor die middel van die dertigerjare geen formele opleiding in toneelkuns bestaan het nie, was dit van onskatbare waarde. Die name van sy “leerlinge” lees soos 'n ererol van die vroeë teater in die land, insluitend Wena Naudé, Lydia Lindeque, André Huguenet en Siegfried Mynhardt. En dis deur hierdie volgelinge dat hy 'n langtermyn-invloed sou uitoefen op die nasionale toneelbewegings – Nasionale Teaterorganisasie (NTO), die dramaskole en die Streekstrate vir die Uitvoerende Kunste.

Sy mees direkte en langtermyn-invloed was waarskynlik sy ontdekking en artistieke vorming van die Bloemfonteinse skoolseun Gert Borstlap in 1925. Hy het die jong man opgeneem in sy geselskap en omskep in die legendariese persona André Huguenet, 'n teaterpersoonlikheid en -kunstenaar wat sy meester nie slegs sou nadoen nie, maar hom uiteindelik ook op byna elke gebied sou oortref.⁹ Oor die jare heen sou Huguenet party van die mees gedenkwaardige opvoerings van Ibsen aanbied, in die besonder 'n uitstaande 1947-weergawe van *Spoke*, wat nie slegs (tesame met die Afrikaanse *Hamlet* uit dieselfde jaar) vir vol sale in Johannesburg gespeel het nie, maar ook direk aanleiding gegee het tot die stigting van die NTO, die eerste staatsbefondste teater in die Britse Gemenebes (Binge 1960 en Hauptfleisch 1985).

Die sleutel tot Huguenet se welslae was sy toegewyde missie-ingesteldheid, sy begeerte om kultuur na die Afrikaanssprekende massas te bring, sy liefde vir realisme en naturalisme, en sy byna obsessiewe aandag aan besonderhede in produksies – alles erfgoed uit sy vroeë blootstelling aan De Groot en aan Ibsen, en uit sy latere besoeke aan Europa, in die besonder aan Rusland. En dit het hy, soos sy leermeester, aan die volgende geslag regisseurs en teatermakers geïnspireer en geleer. (Mens dink onwillekeurig aan regisseurs soos Robert Mohr, Truida Louw, en Francois Swart.) Dit was 'n inspirerende loopbaan wat byna veertig jaar geduur het, en wat die Afrikaanse teater vir minstens dertig van daardie veertig jaar oorheers en help vorm het.

Minder tasbaar, maar nogtans die moeite werd om na te gaan, is die mate waarin dié welslae, en veral De Groot en Huguenet se geneigdheid tot realisme en naturalisme op die verhoog, uiteindelik dalk daartoe gelei het dat sterk klem op beide die aanbieding en die skryf van sosiaal-realistiese toneelstukke in Afrikaans, en selfs in sommige gevalle in Engels, geplaas is. Van die beste werke van Leipoldt, De Waal, Grosskopf, De Klerk en Beukes val in 'n groot mate in hierdie kategorie van die “burgerlike realisme”, werke waarin sosiale kwessies deur middel van 'n sterk naturalistiese aanslag ontleed en bespreek word. Die benadering het, na ons oordeel, inderwaarheid een van die hoofparadigmas geword vir toneelskryfwerk in Afrikaans tot die begin sestigerjare, toe daar vir 'n wyle met die versdrama geëksperimenteer is (byvoorbeeld deur Dirk Opperman, N.P. Van Wyk Lou en Adam Smal), en met die absurdisme geflankeer is deur Bartho Smit, Brink, Louw, Barnard, en ander eksponente van wat André P. Brink (1984) sou noem die “nuwe drama”.

'n Ander vraag is natuurlik die mate waarin dié fokus op die maatskaplike realisme en analitiese naturalisme as 'n tegniek ook sedertdien 'n rol speel in sommige van die werke van Afrikaanse skrywers soos P.G. du Plessis, Pieter Fourie, Reza de Wet, Deon Opperman, Charles Fourie en Saartjie Botha, asook die Engelse werk van Athol Fugard en Paul Slabolepszy, en op die mense wat hulle werk vandag aanbied.

Onmoontlik soos dit is om empiries te bewys, wil dit tog vir ons voorkom of al hierdie skrywers en hulle interpreteerders - direk of indirek – veel verskuldig is aan die Ibsen-inval van vroeg in die twintigste eeu, en aan Nora se eerste flankering met emansipasie op Caledon in 1929.

Bylae

Sleutel-aanbiedings van Ibsen werke in Suid-Afrika

1915? *Steunpilare* ('n Afrikaanse weergawe van *Samfundets Støtter*). Vertaal en afgerig deur Stephanus Maré met die Afrikaans Hollandse Toneelvereniging, Pretoria.

1925? *The Doll's House* (Engelse weergawe van *Et dukkehjem*). Geregisseer deur C.G.S. (Con) de Villiers met die Unie Debatsvereniging, Universiteit van Stellenbosch.

1926 *The Master Builder* (Engelse weergawe van *Bygmeester Solness*). Geregisseer deur C.G.S. (Con) de Villiers met die Unie Debatsvereniging, Universiteit van Stellenbosch (12 Augustus).

1927 *Spoken* (Nederlandse weergawe van *Gengangere*). Aangebied deur Mignon Sorel en Louis de Vriendt.

1929 *Geleende Geld* (Engelse weergawe van *Et dukkehjem*). Geregisseer deur mev A.E. Carinus-Holtzhausen. Regie deur Paul de Groot (beide dié met die oorspronklike einde en die latere, "gelukkige" einde).

1932 *Boumeester Solness* (Afrikaanse weergawe van *Bygmeester Solness*). Vertaal en geregisseer deur C.G.S. de Villiers, Unie Debatsvereniging, Universiteit van Stellenbosch.

1934 *Rosmersholm* (in Afrikaans). Vertaal deur C.G.S. de Villiers, aangebied deur die Krugersdorpse Munisipale Vereniging vir Drama en Opera op 7 Desember.

1935 *Boumeester Solness* (Afrikaanse weergawe van *Bygmeester Solness*). Vertaal deur C.G.S. de Villiers. Die eerste opvoering van Ons Teatertjie-teatergroep in die Pretoriase Stadsaal, op 30 September, vir 'n genooide gehoor.

1945 *Ghosts* (Engelse weergawe van *Gengangere*). Regie deur Joyce Burch met die Vriende van die Eoan, Little Theatre / Kleintheater, Kaapstad, in Julie.

1947 *Poppehuis* (Afrikaans weergawe van *Et dukkehjem*). Vertaal deur mev A.E. Carinus-Holtzhausen (?). Aangebied deur die Bloemfonteinse Teatergroep.

1947 *Spoke* (Afrikaanse weergawe van *Gengangere*). Vertaal deur Olivier Burgers, regie deur André Huguenet. 'n Professionele opvoering deur die André Huguenet Geselskap.

1948 *The Wild Duck* (Engelse weergawe van *Vildanden*). Regie deur Rosalie van der Gucht met die studente van die Departement Spraak en Drama, Universiteit van Kaapstad, in September.

1955 *Die Wit Perde van Rosmersholm* (Herdoopte Afrikaanse weergawe van *Rosmersholm*). Vertaal deur C.G.S. de Villiers. Regie deur André Huguenet vir Nasionale Toneelorganisasie (NTO).

1957 *The Master Builder* (Engelse weergawe van *Bygmeester Solness*). Regie deur André Huguenet (?) / Leontine Sagan (?) vir NTO.

1963 *Hedda Gabler* (in Afrikaans). Kaaplandse Raad vir die Uitvoerende Kunste (KRUIK).

1968 *Ghosts* (Engelse weergawe van *Gengangere*.) Regie Frank Shelley vir die Natalse Raad vir die Uitvoerende Kunste (NARUK), Durban.

1974 *Hedda Gabler* (in Afrikaans). Vertaal deur André P. Brink. Regie deur Francois Swart, TRUK

1979 *Ibchek* ('n Eksperimentele toneelwerk gebaseer op werke van Ibsen en Tsjechof). Geskryf en met regie deur Donald Howarth vir die Markteater.

1990 *A Doll's House* (Engelse weergawe van *Et dukkehjem*). Geregisseer deur Clare Stopforth, Upstairs at the Market.

2006 *Hedda Gabler* (Engelse weergawe van *Et dukkehjem*). Vertaal en geregisseer deur André Stoltz, Klein Karoo Nasionale Kunstefees.

Bibliografie

Binge, L.W.B. 1960. *Ontwikkeling van die Afrikaanse Toneelkuns (1832- 1950)*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Binge, L.W.B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse Toneel (1832- 1950)*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Bosman, F.C.L. 1928. *Drama en Toneel in Suid-Afrika*, Deel I: 1652-1855. Amsterdam/Pretoria: J.H. de Bussy.

—. 1951. *The Dutch and English Theatre in South Africa 1800 till today, and the Afrikaans Drama*. Pretoria: J.H. de Bussy.

—. 1969. *Drama en Toneel in Suid-Afrika*, Deel II: 1800-1962. Pretoria: J.L. van Schaik.

Botha, Danie. 2006. *Voetligte en Applous!* Pretoria: Protea Boekhuis.

Brink, André P. 1986. *Aspekte van die Nuwe Drama*. Pretoria: Academica.

Du Toit, P.J. 1988. *Amateurtoneel in Suid-Afrika*. Pretoria: Academica.

Ferguson, Robert. 1996. *Henrik Ibsen: A New Biography*. Londen: Richard Cohen Books.

Fletcher, Jill. 1994. *The Story of South African Theatre 1780–1930*. Kaapstad: Vlaeberg Uitgewers.

Hauptfleisch, Temple (Red.) 1985. *Die Breytie Boek: 'n Versameling Artikels oor die Suid-Afrikaanse Teater / The Breytie Book: A Collection of Articles on South African Theatre*. Johannesburg: The Limelight Press.

—. 2007. In Search of the Rainbow: The Little Karoo National Arts Festival and the Search for Cultural Identity in South Africa. In Hauptfleisch, Lev-Aladgem, Martin, Sauter en Schoenmakers (reds.) 2007.

Hauptfleisch, Temple, Shulamith Lev-Aladgem, Jacqueline Martin, Willmar Sauter en Henri Schoenmakers (reds.) 2007. *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam: Rodopi.

Horne, J. (Hannes). 1970. *Anna Neethling-Pohl se bydrae tot die Afrikaanse Verhoogkuns*. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.

Huguenet, André. 1950. *Applous! Die Kronieke van 'n Toneelspeler*. Kaapstad: HAUM.

Kruger, Loren. 1999. *The Drama of South Africa. Plays, pageants and publics since 1910*. Londen: Routledge.

Meyer, Michael. 2004. *Ibsen*. Stroud: History Press Ltd.

Racster, Olga. 1951. *Curtain Up! The Story of Cape Theatre*. Kaapstad: Juta en Kie.

Schach, Leonard. 1996. *The Flag is Flying: A Very Personal History of Theatre in the Old South Africa*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Schwartz, Pat. 1988. *The Best of Company. The Story of Johannesburg's Market Theatre*. Johannesburg: Ad Donker.

Stopforth, L.D.M. 1955. *Drama in South Africa, 1925–1955*. Ongepubliseerde tesis. Potchefstroom: Potchefstroom Universiteit.

Trümpelmann, J. 1929. "Geleende Geld" op Riversdal. *Die Burger*, 12 Junie 1929.

Tucker, Percy. 1997. *Just the Ticket. My 50 Years in Show Business*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Eindnotas

¹ Hierdie artikel is oorspronklik in 2006 geskryf as 'n bydrae tot internasionale vieringe ter herinnering aan Ibsen se dood in 1906. Die geleentheid was 'n internasionale seminaar oor die tema: *Global Ibsen: Performing Ibsen all over the world* wat vanaf 28 September tot 1 Oktober 2006 in Berlyn deur die Institute for Theatre Studies en die Collaborative Research Centre: Performing Culture by die Freie Universität Berlyn asook die Academy of the Arts in Berlyn en die Ibsen Sentrum in Oslo gereël is, onder leiding van Erica Fischer-Lichte. Die bydraes sal glo teen die einde van 2009 in boekvorm onder Fischer-Lichte se redaksie verskyn.

² Daar is redelike variasie in die Afrikaanse titels vir die stuk oor die jare, soos ook gesien sal word in hierdie artikel. Vir die doeleindes van die bespreking sal in die algemeen na die teks verwys word as 'n *Pophuis*, 'n direkte vertaling van die Noorweegs, behalwe waar van spesifieke vertalings of opvoerings gepraat word.

³ Daar is baie min op rekord oor baie van die opvoerings wat bespreek word, en veral die opvoering waarop die artikel fokus, want 'n toergeselskap wat slegs een aand op 'n plek speel, kry selde resensies in toeganklike koerante. Tensy daar natuurlik die een of ander openbare beroering of protes is – wat, vreemd genoeg, blykbaar nie met hierdie opvoering die geval was nie. Die bronne wat geraadpleeg is, word in die Bibliografie gemeld, maar veral met betrekking tot daardie opvoerings wat deur kolleges en universiteite aangebied is, kan dit natuurlik nie as volledig beskou word nie. Gelukkig het ons egter die getuienis wat deur twee spelers verskaf word, naamlik die omvattende lewensbeskrywing van André Huguenet in sy boek uit 1950, *Applous*, en die meer persoonlike en ongepubliseerde dagboek van Helene Botha, wat uitgebreid deur Danie Botha in sy boek uit 2005, *Voetligte & Applous*, aangehaal word. Ons wil ook graag dank betuig aan die personeel van die Spesiale Dokumenteverzameling van die Universiteit van Stellenbosch se J.S. Gericke Biblioteek wat ons gehelp het om van die seldsame dokumente en foto's in hul versameling op te spoor.

⁴ Prof. "Doktor Con" De Villiers was, en is nog steeds vir die meeste mense van Stellenbosch, 'n ikoniese figuur, 'n gewilde skrywer, 'n mentor, en vir die eerste helfte van die twintigste eeu 'n geweldig invloedryke Soölogie-professor aan die Universiteit. Benewens sy bekende stories oor die Overbergstreek, was hy ook 'n regisseur en vertaler van toneelstukke, veral die werke van Ibsen en Pirandello. Êrens rondom 1925 het hy *The Doll's House* in Engels opgevoer (met Helene Botha as Nora), en dit opgevolg met *The Master Builder* (12 Augustus 1926) vir die Unie Debatsvereniging met onder meer Anna Pohl (later beter bekend as die *grande dame* van die Afrikaanse toneel, Anna Neethling-Pohl) en Neep van der Merwe. Hy het ook Afrikaanse vertalings van *Rosmersholm* en *Boumeester Solness* ('n Afrikaanse weergawe van *The Master Builder*) vir die vereniging gedoen. Die vertalings is deur verskeie groepe oor die jare heen opgevoer.

⁵ Die teaterhistorikus Ludwig Binge (1960, 1969) het 'n ander weergawe van die storie, want hy gebruik die titel *Haar Twede Man* (met 'n ouer Nederlandse spelling vir *tweede*). Hy skryf die stuk aan Paul Géraldy toe en nie aan Den Hertzog nie, maar ongelukkig word feitlik geen verdere besonderhede verskaf nie.

⁶ Alida Lindeque – 'n pragtige maar vrypostige jong meisie van 16 – het vir hom vanaf haar kosskool in Ficksburg op die Vrystaatse platteland geskryf, en 'n klein foto ingesluit. Hoewel hy dit aanvanklik geïgnoreer het, het hy haar en haar moeder later ná 'n vertoning ontmoet en 'n oudisie met haar gedoen. Toe die verwagte "kontrak" egter opdaag, het dit nie 'n kontrak bevat nie, maar 'n huweliksaansoek (Botha 2006: 312-3)! Die meisie se ouers het natuurlik die geld en die ongetekende kontrak teruggestuur, en Alida Lindeque is verbied om dit naby die verhoog te waag. Blykbaar het die korrespondensie tussen die twee egter vir 'n tyd lank voortgeduur, en uiteindelik het hy haar in sy toneelgeselskap opgeneem – met 'n naamsverandering na Lydia – en sy sou later ontwikkel tot een van die groot aktrises van die Afrikaanse verhoog.

⁷ Daar is al baie op kongresse en seminare en in dagblaie en tydskrifte bespiegel en geskryf oor die "kermis"-mentaliteit van feesgehoere by die Afrikaanse feeste. Mens hoef byvoorbeeld net te kyk na die polemieke wat rondom stukke soos Breytenbach se *Boklied* en *Die Toneelstuk* ontstaan het om te besef: die mense wat die strate van die feeste vul, is nie noodwendig jou gemiddelde en ervare stedelike toneelganger nie; hulle kom van alle oorde, uit alle dele van die

gemeenskap, en om 'n enorme spektrum van persoonlike redes na die feesdorpe. Hulle verwagtings is dus heel anders as dié van die gereelde stedelike teaterganger van vroeër, en hulle kennis van die konvensies van die formele teater is by tye skraps. Maar dit is natuurlik wie hulle is, en dit is *hulle* wat die kaartjies koop en die sale moet help volmaak. En die teatermaker moet by hulle aanpas. Die feit is, ons is terug by die ou dae van die toergeselskappe, wat – soos De Groot, Huguenet en die Hanekoms - om oorlewingsonthalwe 'n balans moet probeer handhaaf tussen kuns en populêre smaak. (Sien verder byvoorbeeld Hauptfleisch 2007.)

⁸ Huguenet spreek hom reeds in sy bespreking van *Haar Twede Man* (1950:49) skerp sarkasties uit teen De Groot se “popularisering” van die stuk se einde, omdat die regisseur by sommige opvoerings die vrou laat terugkeer het na haar wettige man in plaas daarvan om alles te los om die nuwe man te volg. Maar vreemd genoeg meld hy nie eers die alternatiewe einde wat aan die Ibsen-stuk toegevoeg is in die latere maande van die toer nie. Met al sy kritiek van De Groot se persoonlike foute en tegniese vergrype, was hy altyd vol lof en ondersteuning vir De Groot se kulturele sending: die opheffing van die Afrikaanse teaterganger. Miskien vandaar die blindheid oor die saak in hierdie geval.

⁹ 'n Aanduiding van Huguenet se enorme reputasie en sy uniek eksentrieke persoonlikheid is die feit dat daar oor die afgelope dekade of wat vier toneelstukke oor hom (of stukke waarin hy, of iemand soos hy, voorkom) geskryf is: *Mirakel* deur Reza de Wet (1994), *André Huguenet – Meneer!* deur Jill Fletcher (2000), *Elke duim 'n koning* deur Pieter Fourie (2001), en *Exitsand Entrances* deur Athol Fugard (2004).