

maatschappij. Toen ik heel jong was, was dat de Vlaming, later de Zwarte Jef op de markt, maar partijlid ben ik nooit geworden. Ik ben als een paling overal langs gegleden. Ik kan trouwens niet tegen groepen. In het kleine theater Paljas waar *Gilgamesj* loopt, kan ik eigenlijk zelfs niet tegen het publiek."

Is je samenwerking met de Nieuwe Scène voor *De Herkuls* een moment geweest waarop je politieke interesse bovenkwam?

"De Nieuwe Scène heeft in mij een stukje jeugd wakker gemaakt. In *De Herkuls* wilden zij de wereld van de dokken beschrijven en mijn familie komt uit de dokken. De ontmoeting met de Nieuwe Scène was goed maar kon toch niet verder groeien. Zij hebben een eenzijdige materialistische

band met de gewone mens. Ik zit niet op dat eenzijdige materialistische vlak te boren. Mijn politieke gevoeligheid is meer die van Bread and Puppet."

Het verschil tussen Campesino en Bread & Puppet op Vlaams niveau?

"Misschien. Campesino komt voort uit een arbeidersbeweging. Waar komt de Nieuwe Scène uit voort? Uit één productie."

In de zomer van 82 maak je de politieke keuze om naar Nicaragua te gaan.

"Ik wou het elan van de revolutie meemaken, het elan van de nieuwe mens, de nieuwe organisaties van mensen die honderden jaren plat hebben gelegen en uitgezogen zijn. Dat is niet gebeurd. In Bluefields, waar wij werkten, stond je niet aan de kant waar de impulsen gegeven wor-

den. Wij ploeterden tussen mensen die de impuls nodig hadden. In feite wist ik dat bij voorbaat. Het is gewoon niet voor mij weggelegd om die impulsgevendende golf mee te maken. Ik moet daar niet blijven naar zoeken, maar ik geef toe dat mijn hoop omtrent Nicaragua groot was. Ik hoopte een lijn te trekken van de Nieuwe Scène over Nicaragua en dan verder. Maar het is geworden Nieuwe Scène, Nicaragua en Niets."

Met Tiedrie kan je geen politieke lijn ontwikkelen?

"Ze willen niet. Ik heb het idee geopperd om met de grote bom uit *Gilgamesh* door de stad te trekken en iets te doen, maar ze willen niet. Ik kan die bom toch niet alleen dragen?"

## Brulin 1982: Van Londen via N

Het kan nauwelijks een verrassing heten dat Tone Brulins toneeljaar 1982 in januari begint. De eerste twee maanden regisseert hij in Amsterdam *Powema di Rutu* van de Surinaamse schrijver Edgar Cairo. "Cairo had me gevraagd de regie te doen maar hij had alles al bedacht. Stelde ik een of andere beweging voor, zei Cairo, 'dat doe ik niet, dat is tegen mijn neger zijn'. (Lacht). Op zich vond ik dat niet erg, maar alle mensen uit die productie, de twee muzikanten en de twee acteurs, hadden zo'n groot ego dat zij onderling ruzie maakten. Al vlug kwam de vraag wie de echte neger was en verwijten als 'jij bent geen neger, jij bent helemaal wit van binnen'. Ik kon die toestand helemaal niet de baas. Eigenlijk heb ik dus niets gedaan."

Ondanks de ruzies en de non-activiteit van de regisseur was *Powema di Rutu* een indringend tropisch spektakel, een warme adem in Amsterdam Hartje Winter.

Vanaf april start een nieuw project voor Tone Brulin, en Siti Fauziah doet dit keer ook mee. De kern van Tiedrie is door John Fox, artistiek leider van de Engelse fringe-groep Welfare State International, uitgenodigd om mee te werken aan de voorbereiding van *Doomsday Colouring Book*, het grote zomerproject van de groep.

Voor Tone is Welfare State de Europese Bread & Puppet. Welfare State werkt met straattoneel, processies, rituelen en gigantische shows (voor 10.000 en meer mensen), met de klemtoon op het scheppen van een voor het hedendaagse Groot-Brittannië relevante iconografie. Brulin is vooral geïnteresseerd in de beeldende kwaliteiten van de groep. John Fox, die Tone in zijn Maleise periode heeft ontmoet, wil een regisseur bij de groep omdat het zomerproject ook een cyclus van twaalf korte toneelstukken omvat.

### Tussen twee Stoelen

De samenwerking tussen Brulin en Welfare State verloopt niet makkelijk. De performers van de Engelse groep zijn duidelijk geen acteurs maar mensen met vooral beeldende interesse. Zij zien toneelspele als het uitwerken van een eigen act binnen een voorstelling. Bovendien zit er een geweldige tijdsdruk op het werk. Na drie weken werk is al een groot feest met optredens voorzien in Darlington. Welfare State staat niet alleen in voor de shows maar voor de hele encenering van het feest waarbij moet samengewerkt worden met zestien lokale verenigingen (amateurgesellschaften, dierenvrienden, working men's clubs).

De voorbereidingstijd valt uiteen in het voorbereiden van theaterinventies, die variëren van een monoloog tot een 'dans' met grote poppen, het componeren van muziek voor een grote amateurgroep en de stukken waar Tone aan werkt. Slechts een paar uur per dag oefent Brulin met een groepje aan twee van de twaalf stukken van het *Doomsday Colouring Book*. De keuze viel op *Bellevue*, over de sluiting van een zoo, waarbij alle beesten worden afgeslacht en *The Parrot and the Queen*, over macht, puberteit en corruptie. Het werk lijdt onder de ziekte en de mentale afwezigheid van Brulin en onder de tussenkomsten van Fox die af en toe komt binnenwaaien om te insisteren op 'Grote Beelden' in de shows.

De voorstellingen in Darlington vallen dan ook tussen de twee stoelen van Brulins speltruks en van de spelvertragende beelden in de Welfare State-traditie. Beide elementen lijken moeilijk te combineren hoewel er momenten zijn van grote originaliteit en sterkte.

### Evenement

In de tweede repetitieperiode valt *The Parrot* definitief van zijn stokje en uit het programma. *Bellevue* krijgt een nieuwe beurt. Maar prioriteit gaat nu naar *King Real*, een door Basil Howarth geschreven mummer's (gemaskerde, pantomimische) versie van *King Lear*.

De groep raakt het erover eens dat *King Real* zowel een binnen- als buitenspektakel moet kunnen zijn en dat alle attributen in één kist op wielen moeten kunnen, net zoals bij de vroegere nummers.

Na twee weken werk staat er een duidelijke voorstelling van Brulin. De show is snel, vol nauwgezette clues, met enkele multifunctionele attributen, met een klare afcheiding tussen verschillende atmosferen en met een logische verhaelopbouw.

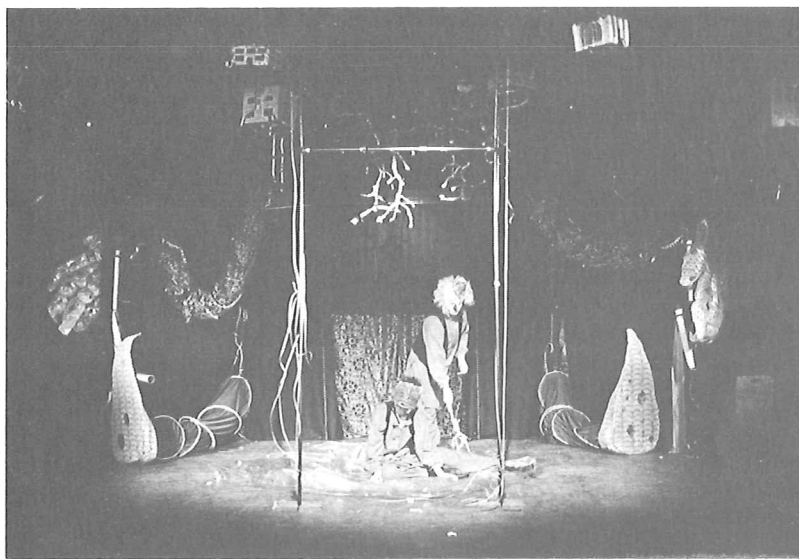
Na een try-out beslist John Fox — waarschijnlijk niet ten onrechte — dat de show ongeschikt is voor Gala-omstandigheden, een soort Vlaamse Breugelfeesten op zijn Engels. Dus in plaats van fanfares, bier, volksdans en catch krijg je ruitertij, hondenshow, brassbands en ... Welfare State. Brulin werkt verder aan *King Real*. Enkele realistische scènes leggen het loodje voor grote beelden en lichte truks als het gebruik van junk-materiaal moeten plaats ruimen voor het grovere geschut van vuurwerk. In *Bellevue* worden soortgelijke alternatieven ontwikkeld. Visuele elementen vervangen herhalende stukken. Brulin helpt de veranderingen mee in te voeren en vertrekt dan, vlak voor de echte zomertoernee begint.

Tijdens de toernee past het collectief de toneelstukken nog aan de plaatselijke opvoeringsomstandigheden aan. *King Real* krijgt opvoering op een met fakkels verlicht tenniseveld in Birmingham, op een dansavond in een park in Northwich, op

Charhawa  
(Tiedrie)

Foto Benjamin Keith





## Beweging

Bread & Puppet is een groep die activistisch én diep religieus is. Is dat ook jouw ideaal van het theater?

“Ik droom inderdaad van een religieus toneel, maar dan één met een duidelijke band met de maatschappij. Ik heb altijd de nood gevoeld het actuele met het religieuze te verbinden. Overigens is mijn ‘ideaal’ theater nu niet te maken. De kollektieve wil in de maatschappij die vraagt naar dat toneel ontbreekt.”

Hoe ziet dat ideaal theater eruit?

“Het heeft altijd te maken met het in beeld zetten van een toekomstvisie, een ideaal zijn, een ideaal bestaan. Het theater dat ik nu maak, is niet zo, kan zo niet zijn.”

Het levensgevoel van Tone Brulin

## Nicaragua naar Antwerpen

een bergflank in Japan, op een massasppektakel nabij Londen. Het stuk is een echt succes. Van de laatste voorstelling maakt de BBC een televisieopname en in Japan werd het spektakel waarvan *King Real* deel uitmaakte door een leidend theatertijdschrift uitgeroepen tot ‘evenement van het jaar’.

Het is een beetje onzin om de individuele verdiensten van Tone Brulin in het Welfare State-werk van 1982 te willen afzonderen. Zeker is dat de groep voor het eerst aandacht schonk aan logische verhaalconstructie in plaats van louter associatieve beelden. En ook de gedetailleerde timing en echte repetities die Tone invoerde waren gewoontedoorbrekend in een groep die aaneenhangt van individuele prestaties zonder tot in de details vastgelegde partituren.

### Niemandslaan

In augustus '82 vliegen Tone Brulin en Siti Fauziah naar Nicaragua. In het voorjaar hebben zij Alan Bolt ontmoet, een leidend Nicaraguaans theatermaker en hun gesprekken leidden vlug tot de afspraak om samen te werken in Nicaragua. Het is het doel van Brulin ginder een stuk te monteren om dan in Europa een toernee op te zetten.

Wanneer Brulin en Fauziah in Managua aankomen is Bolt niet in het land. In New York zoekt hij fondsen ter ondersteuning van de culturele ontwikkelingen in zijn land. Ons duo valt daarmee in een soort niemandslaan. Zij worden niet echt verwacht.

Na een bezoek van één week aan een workshop van acteurs in Matagalpa, in het noorden van het land, varen Tone en Siti naar Bluefields aan de oostkust van Nicaragua. Bluefields is de Achillespees van de revolutie. De stad van 23.000 inwoners is hoofdzakelijk bevolkt door Engelssprekende

negers en door de Indianenvolkeren Miskito's en Rama's. De stad is over de weg niet te bereiken vanuit Managua en de revolutie heeft er nauwelijks wortels. In het Volkscentrum voor Cultuur monterden Tone en Siti het stuk *La historia de Frederica y la vaca basuca*, samen met het plaatselijk theatercollectief.

De werk- en leefomstandigheden in Bluefields zijn heel slecht. Het collectief heeft geen enkele discipline en ook geen theaterervaring. Toch ontstaat *La vaca basuca*. Het is een prettig stukje agitprop-toneel dat in de eenvoud van taal en in de aanpak van attributen aan *Kon-Tiki* doet denken.

Na vier weken werken vertrekken Brulin en Fauziah naar Managua. Moe en ongelukkig. Op zoek naar Alan Bolt. Wanneer ze die niet vinden, keren ze uitgeput terug.

### Miniatuur

Het productieproces van het epos *Koning Gilgamesh* verloopt bijzonder Brulesk. De meester lijkt oud en versleten. Hij valt in slaap tijdens repetities, roept bij elke lamp die het begeeft dat hij stopt met Tiedrie en kijkt wilder dan ooit met zijn diepe blauwe ogen en spierwitte, warrige haar de vijandige wereld in.

Het ‘mechanisme van het toeval’, de werkopvatting van Brulin dat samenwerking gebeurt op basis van toevallige ontmoetingen en de hoop dat ‘het’ klikken zal, blijkt erg slecht te functioneren. Een hele reeks poppenmakers komt en gaat, vaak met het achterlaten van half-afgewerkte produkten. Het Flup en Ju Bedrijf (NL) en twee Welfare State-medewerkers krijgen snel de wind van voren. Ook op de samenwerking met de Iraanse regisseur Mahmood Karini willen de goden niet welwillend neerzien.

Toch komt *Koning Gilgamesh* er. De produktie is zelfs een stap vooruit in de ontwikkeling van het werk van Brulin. Vroegere stades van Siti Fauziah bij het Bread & Puppet Theatre en ontmoetingen met Maleise volkspoppenkunst vloeien sterker dan ooit samen. De kracht van *Koning Gilgamesh* zit in de eenduidige verbeelding van klare situaties. De verteller, Brulin zelf op de band, verhaalt rustig in twintig tafereelen de ontwikkeling van het epos. De muziek verklaart en illustreert de vertelling. De acteurs zijn bouwers van een poppen- en objectenwereld. Het is net spel van kinderen. ‘Nu speel jij de aanval op het fort’. En in een mum van tijd verbeelden blikken soep het fort, en de speelkameraden spelen én commentariëren een wereld van indianen en yankee-bezitters.

Toch blijven een heleboel beelden uit *Koning Gilgamesh* niet hangen. Dat komt omdat de sfeerverschillen tussen de twintig situaties te klein zijn. De voorstelling is veel te druk, het lijkt een geforceerde poging vooral geen pijnlijke stiltes te laten vallen. Gevoelige momenten of flitsen van bezinning krijgen geen nadruk zodat ze blauwblauw blijven en een sfeer van geweld en schreeuwerigheid overheerst. Ook krijgen de objecten vaak geen voldoende aandacht. Het publiek heeft bijvoorbeeld nauwelijks de tijd om een schitterende slang te observeren die een hele stad op haar tong draagt. Het beest schuift te snel uit de picture om alle schoonheid ervan te kunnen zien.

In *Koning Gilgamesh* gaat Brulin verder dan ooit in de miniaturisering van het toneel zonder het uitzicht op de totaliteit van het bestaan te verliezen. Het is de verbeelding van de wereld in een vuistvol theater.

Luk Mishalle/Paul De Bruyne