

Tone Brulins wondere wereld

Een theatermaker tussen woord en beeld

Het Theaterfestival besteedde extra aandacht aan de figuur en het werk van theatermaker Tone Brulin. Op dit ogenblik is hij bezig aan een groot grafisch werk voor het Anderlechtse metrostation Bizet.

Etcetera publiceert de eerste foto's. Een beschouwing van Paul De Bruyne.

Foto Herman Sorgeloos

Onlangs zei Tone Brulin over zichzelf: "Ik heb geacteerd, decors gemaakt, geregisseerd, groepen opgericht en weer ontbonden... allemaal om een beter toneelschrijver te kunnen worden." Misschien gebruikte hij niet helemaal die woorden. Maar iets van die strekking was het toch. Het lijkt een wat gekke uitspraak voor wie de carrière van de man kan overzien. Maar er zit toch ook wel een zekere logica in de opmerking.

De voorbije jaren is Brulin - als hij al met toneel bezig was - alleen maar actief geweest als schrijver. Met name Rufus Collins van de multi-culturele groep De Nieuw Amsterdam heeft er voor gezorgd dat Brulin actief is gebleven. In 1987 schreef Brulin voor die groep *Clover Fields*, in 1989 het hierbij afgedrukte *De Nacht van de Brandende Apen*, en voor 1992 is een stuk over

Columbus' aanvaring met Amerika in voorbereiding. Het stuk zal *Kawa'i* (opstand) heten en in Paramaribo gespeeld worden door de Indiaanse groep Epakadono in een regie van Rufus Collins.

Op dit moment is Brulin een toneelschrijver. Dat staat buiten kijf. Een toneelschrijver die zich - met wisselend succes - tracht te verweren tegen de als aanmatigend ervaren houding van de regisseurs van dienst, ook binnen het gezelschap De Nieuw Amsterdam (DNA).

Dat Brulin zijn schrijverschap met enig aplomb affirmeert zal ook wel te maken hebben met iets als ijdelheid. Een schrijver staat nu eenmaal hoger op de maatschappelijke hitparade dan de andere functies binnen de theaterwereld.

Toch doet Brulin zichzelf onrecht aan als hij zijn hele theaterarbeid ondergeschikt maakt aan zijn auteurschap. Brulin de scenograaf en Brulin de theaterpedagoog zijn minstens even belangrijk als Brulin de schrijver. Misschien zelfs belangrijker.

Een theaterpedagoog

De Vlaamse theatergeschiedenis kent niet veel pedagogen met enige *renommée*. Twee namen komen automatisch naar voren: Teirlinck en van der Groen. Zou het nu echt toeval zijn dat Brulin zo dicht bij die twee heeft gestaan? Wat er ook van zij, Brulin hoort in dat lijstje thuis. Met dat niet onbelangrijke verschil, dat zijn invloed zich vooral buiten de grenzen manifesteert.

In de literatuur over Brulin wordt nogal eens, ook door de man zelf, uitgepakt met het feit dat hij internationale theaterpedagogen in Vlaanderen heeft geïntroduceerd: Craig, Artaud, Grotowski. Om er een paar te noemen. Het zijn geen leugens. Maar feit blijft dat de invloed op het Vlaamse theater van die namen zo goed als nihil is. Het blijft wel aardig dat er iemand was die de moeite nam de internationale ontwikkelingen op de voet te volgen en genoeg missionarisbloed bezat om die kennis ook te willen verspreiden.

De invloed van Brulin als pedagoog is groter geweest op al die verre plekken waar hij heeft gewerkt als theateranimator: Zuid-Afrika, Curaçao, Maleisië, Nicaragua, etc. etc. Brulin is op veel van die plekken nog altijd een begrip - soms decennia nadat hij is voorbijgewandeld. Er zijn mensen op de hele wereld die getuigen van zijn invloedrijke houding: een authentieke romantische houding. Steeds opnieuw heeft hij theatermakers gestimuleerd een eigen nationale theatercultuur te



ontwikkelen op basis van (restanten van) de volkscultuur. *Back to the roots*. De geest van de Vlaamse Beweging als exportartikel.

Neem nu Curaçao. Brulin werkte er in de jaren 70-72. Velen die iets met cultuur van doen hebben op de Antillen wijzen Brulin aan als een van de vroedvrouwen van een Caraïbisch theaterbewustzijn. Dat Brulin die rol kon spelen - zeggen de informanten - had mede te maken met het feit dat hij een Vlaming was. Binnen de door het kolonialisme vergiftigde verhoudingen tussen Nederlanders en autochtonen, kon het bijna alleen een Vlaming zijn die én genoeg een vertegenwoordiger was van de (Hollandse) high culture én genoeg een buitenstaander, om de boodschap van 'culturele eigenheid' op een geloofwaardige manier uit te dragen. Brulin kon mee op zoek gaan naar een nieuwe Caraïbische theatercultuur omdat hij de 'witte' theatercultuur als zijn broekzak kende en dus niet leed aan het gevoel van culturele imitatie dwang dat de gekoloniseerde volkeren zo kenmerkt. Hij kon de 'witte' theatercultuur relativeren, juist omdat hij er een vertegenwoordiger van was. Preciezer nog: als Vlaming begreep hij genoeg van een cultureel minderwaardigheidscomplex om dat in de gekoloniseerde gebieden ten gronde te kunnen begrijpen.

Brulin stond op Curaçao aan de wieg van de eerste Antilliaanse toneelstukken. Hij richtte er de Tayer Antiyano Pa Arte Dramatico op, en maakte vier producties in het papiaments. Daaronder een bewerking van folkloristische verhalen over *Nanzi*, de slimme spin en een stuk over *Tula*, de vrijheidsheld van de Antilliaanse slavenopstand van 1795.

Hij regisseerde er ook de eerste Antilliaanse musical, *E Lucha Final*, van Etsel Provence en Angel Salsbach.

Brulin stimuleerde de eigen Antilliaanse toneelschrijfkunst en steunde talenten als Edsel Samson om met toneel verder te gaan. Hij was in de twee jaar dat hij op Curaçao werkte een katalysator voor alles wat met de kunsten van doen had. Dat Brulin overigens niet eenzijdig op de volkscultuur-lijn zat, blijkt bijvoorbeeld uit zijn productie van Becketts *Happy Days in Willemstad*.

Het belang van Brulin als theaterpedagoog - op Curaçao en elders - zit in zijn verhouding met de maatschappe-

lijke werkelijkheid waarin hij functioneert. Die verhouding is wezenlijk emancipatorisch. Brulin staat voor traditionele waarden van individuele en collectieve zelfverwerkelijking. Van religiositeit, verbondenheid met de natuur en blablabla. Van waarden als gelijkheid en zo. Nu ik dit zo opschrijf, en mezelf overtuig - na checken en rechecken - dat er geen andere woorden voor zijn, besef ik weer hoe bijzonder dat is in deze tijd. Ver weg van de evidente bedding van die woorden en waarden: de pre-post-moderne tijden.

Brulin heeft geen acteertechniek ontwikkeld, hij heeft geen regie-methode beschreven, hij heeft geen bijzondere of uitgewerkte opvattingen over de theatercanon, over repetitieprocessen, over het publiek. Tegenover het theater als ambacht staat hij als een pragmaticus en als een eclecticus. Het ding moet gebeuren met de middelen die voorhanden zijn. Hij heeft een open blik die alle continenten, lange tijdvakken en vele stijlen omspant. Er zijn weliswaar periodes in zijn leven geweest dat hij in een specifiek theaterstraatje vastzat, maar de vier decennia van zijn theaterarbeid overschouwend moet men constateren dat vormtechnisch gesproken een zekere modieusiteit hem niet vreemd is. Brulin is met vele theatrale winden meegewaaid. Een voorbeeldje: wie zou in de auteur van *De brandende apen* de Grotowskiaan vermoeden?

Als theaterpedagoog vertoont Brulin dus een inhoudelijke constante,

geen technische. Behalve misschien de volgende: Brulin heeft altijd een meer dan gemiddelde interesse getoond voor de theaterarchitectuur.

Een scenograaf

Wanneer Brulin al zijn theateractiviteiten als een soort leerschool beschouwt voor zijn schrijverschap, loochent hij in zekere zin zijn eigen afkomst. De eerste studie die Brulin aanpakte was die van scenograaf. Hij studeerde toneeltechniek, decorontwerp en kostumering in het Brusselse Instituut voor Bouw-en Sierkunsten. Hij had er Teirlinck als mentor. Brulin volgde Teirlinck toen die de Studio stichtte. Dan pas werd hij acteur.

Brulin is in zijn hele carrière meer een scenograaf dan een regisseur bijvoorbeeld. Misschien zelfs meer dan een schrijver. Brulin sabelt met plezier en met een zekere, ietwat vermoeiende regelmaat de gemiddelde actreutel en regiesieur neer, maar hij behandelt materialen en ruimtes en beelden met zorgzaamheid en vriendelijkheid.

De generatie die het werk van Brulin heeft leren kennen via Tie 3 (1975-1986) herinnert zich voor alles beelden en ruimtes. *Kapai Kapai*, *Charkawa*, *Ba Anansi*, *Gilgamesh* leven in de herinnering voort als sculpturen verwant met Tinguely of zelfs Panamarenko. Poppen domineren de acteurs. De abstracte bewegingstaal is belangrijker dan de *naturel* acteerstijl. De kostuums zoeken de typering en de pure

Ontwerp voor
metrostation Bizet
Foto Benjamin
Keith



theatraliteit eerder dan de dagdagelijkse herkenning. De zintuiglijkheid van de taal is minstens zo belangrijk als haar referentiële waarde. Dit type theatraliteit verraadt de scenograaf. De man die ruimtes schept waarin lichamen en geluiden en kleuren en lichten de waarheid zijn en het verhaal schepent. Eerder dan dat plot en sociaal-psychologisch uitgediepte personages dat doen.

De gevoeligheid voor het beeld, wat zo kenmerkend is voor Brulins Tie3-periode is echter ook aanwezig in de periode die aan Tie3 voorafgaat, de jaren 50 en 60 waarin Brulin een twintigtal stukken schreef. Veel van die stukken zijn mij alleen van de titel bekend. In onze bibliotheken staan ze niet meer, vaak zijn ze niet eens uitgegeven, en Brulin zelf heeft ze ook niet meer in zijn kast staan. Toch kan ik in de scenario's die ik wel uit eerste hand ken, de scenograaf herkennen.

De ruimtes in de oude teksten van Brulin zijn vaak interessanter dan de gesproken tekst of de gebeurtenissen.

Dat heeft veel te maken met de voorliefde voor simultaandecors in die scripts. Die halve breuk met de naturalistische ruimtes heeft Brulin overgenomen van de Duitse expressionisten en zijn ervaringen met TV-drama heeft die tendens ongetwijfeld alleen maar versterkt. De door de scripts voorgeschreven locaties dienen op zich de logica van de gebeurtenissen en lijken daardoor vrij voor de hand liggend. Maar door die ruimtes in een

reeks te plaatsen leiden ze makkelijk tot scenische associaties.

Wie, met enig gevoel voor *bühne*-architectuur, raakt niet op dreef bij de ruimteaanwijzingen in bijvoorbeeld *Schimmen* (1953):

“de zee
de dijk
de verwoeste stad
de telefoon
de rode lantaarn
de schuilkamer
de storm
de schimmem die uit de muren komen
en er weer in verdwijnen
de plotse duisternis
het plotse licht
de donkere, vage vorm, die lijdzaam beweegt en los zweeft van de grond, als een enorme vliedende draak
het geluid dat het publiek langs verschillende zijden bereikt
de mensen die uit de zee komen en er weer in verdwijnen.”

De man die dat schrijft houdt van beelden. Dat staat als een paal boven water.

In de laatste teksten die Brulin geschreven heeft, komt dat soort aanwijzingen niet meer voor. Brulin heeft zich leren neerleggen bij de almacht van de moderne regisseur, die, per definitie, dergelijke aanwijzingen naast zich neerlegt. Zo valt het op dat als Brulin over bijvoorbeeld *De Brandende Apen* spreekt, hij een grote encensering voorschildert. Toch komt er geen ruimtebeschrijving voor in het script.

Het is bekend dat hij niet gelukkig was met de encensering van DNA, waarbij aan de verteller een tweede personage was toegevoegd die een en ander illustreerde. Brulin zelf ziet de verteller eerder in relatie tot grote beelden, zoals dat van het witte paard, vrij vroeg in het script. Hoe Brulin een en ander echt in zijn hoofd heeft valt waarschijnlijk te zien in 1993 in Johannesburg, Zuid-Afrika. Brulin regisseert daar *De Nacht van de Brandende Apen* bij de opening van de nieuwe schouwburg.

Dat Brulin misschien voor alles een man van beelden is, wordt nog eens onderstreept vanuit een heel andere hoek. Hij heeft namelijk een opdracht aanvaard om het toekomstige Brusselse (Anderlechtse) Metrostation Bizet vorm te geven.

Nu de maquette voor het Metrostation (cf. foto) klaar is, blijkt duidelijk dat Brulin ook hier zijn basishouding tegenover de wereld en de kunst trouw is gebleven.

In het metrostation zal Brulin een environment maken dat *Karakol* heet. In het station zullen twee totems gebouwd worden. De ene toont een zwarte vrouw, de andere een blanke man. Ze hebben beiden een bruin kind in hun armen.

Boven de metro-sporen is een miniaturtheatertje gebouwd, vanwaaruit de zichtlijnen vertrekken naar de wanden van het station. Van dat theatertje weg, glijdt een grote karakol.

Die slak refereert aan twee ideeën die Brulin zeer lief zijn. De traagheid als negatieve factor waar het de relatie Noord-Zuid betreft. Maar de (boeddhistische) traagheid ook als positieve factor die het geraas van de metrotreinen in vraag zal stellen.

Het Metro-station Bizet wordt zeker het visitekaartje van Brulin. En dat visitekaartje is een beeld, een *environment!* Geen tekst.

Een schrijver

Voor Brulin de schrijver, spreekt de hierbij afgedrukte tekst. Voor wie kan lezen hoeft die geen verdere introductie. Behalve misschien dit. Het is goed dat er een Vlaamse toneelschrijver is die meer dan vier decennia lang zijn blik gericht heeft op de wereld. En het is goed dat Brulin dat volhoudt zelfs als hij een Antwerps stuk maakt zoals *De Nacht van de Brandende Apen*.

Paul De Bruyne

Ontwerp voor
metrostation Bizet
Foto Benjamin
Keith

