



# ONWANKELBARE THEATRALE VERBEELDING

LEVEN EN WERK VAN TONE BRULIN

Hoe in enkele pagina's een portret te maken van een man wiens engagement met het theater over zeventig jaar en over vier werelddelen verspreid ligt? Het is niet velen gegeven, maar Tone Brulin (artiestennaam van Antoon van den Eynde) wordt in 2016 negentig. Bij een jonge generatie doet zijn naam waarschijnlijk nauwelijks een belle-tje rinkelen. Een oudere generatie herinnert zich hem wellicht vooral als een theatermaker die veel in het buitenland heeft gewerkt. Het Vlaamse theatergeheugen is erg kort en een degelijke Vlaamse theatergeschiedenis bestaat nog altijd niet. En dat is jammer, want Tone Brulin is een van de fascinerendste en veelzijdigste Vlaamse theatermakers van na de Tweede Wereldoorlog. Hij was regisseur, acteur, schrijver en scenograaf. Zijn theater is een tocht geweest op de zenuwen van een nerveuze tijd in een steeds verder globaliserende wereld. Het draagt de zichtbare sporen van de belangrijkste maatschappelijke en artistieke ontwikkelingen sinds 1945, niet alleen nationaal, maar ook en vooral internationaal.

Hoe kijkt Brulin zelf op zijn loopbaan als theatermaker terug? Zijn laatste essay *Onwankelbare theatrale verbeelding* (2015) geeft daar misschien het begin van een antwoord op. Wat onmiddellijk opvalt, is dat het grootste deel van het essay niet over theatermakers gaat en dat de tweede helft ervan zelfs niet meer naar theater verwijst. Toch beschouwt Tone Brulin deze tekst als zijn geestelijk testament, als “het resultaat van een ‘passage from maturity to old age’. Ieder nieuw onderdeel betekent een overgang, een nieuwe fase in een rijper wordende poging tot begrip.” In tien hoofdstukken maakt Brulin een persoonlijke en eigenzinnige synthese van een aantal spirituele denkers van de twintigste eeuw. De tekst spant een netwerk van verwantschappen tussen

#### ERWIN JANS

werd in 1963 geboren in Hasselt. Hij studeerde Germaanse Filologie en Theaterwetenschap aan de KU Leuven. Hij werkte als dramaturg bij de KVS (Brussel) en het Ro Theater (Rotterdam). Nu is hij dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Hij doceert over theater en drama aan de Artesis Hogeschool Antwerpen en aan het KASK in Gent. Hij publiceert over theater, literatuur en cultuur in o.a. *Eutopia*, *Etcetera*, *rekto:verso*, *De Wereld Morgen*, *DW B*, *De Reactor* en *nY*. Hij schreef monografieën over Wim Vandekeybus, Franz Marijnen, Arne Sierens en Dora

Van der Groen. In 2006 verscheen zijn essay *Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschild*. Samen met Dirk van Bastelaere en Patrick Peeters maakte hij de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. Zestig jaar Vlaamse poëzie 1945-2005* (2008). Met Eric Clemens schreef hij *De democratie onder vragen* (2010) en met Eric Corijn, Ivo Janssens en Nico Carpentier *Kunst in deze wereld* (2011).

Contact: [erwin.jans@toneelhuis.be](mailto:erwin.jans@toneelhuis.be)

---

uiteenlopende en onverwachte figuren, zoals de visionaire theatermaker Antonin Artaud (1896-1948), de theaterpedagoog Jerzy Grotowski (1933-1999), de Grieks-Armeense filosoof en mysticus Georg Gurdieff (1866-1949), de Franse filosoof, theoloog en islamkenner Henri Corbin (1903-1978), de Guyaanse schrijver Wilson Harris (1921), de Canadese antropoloog en schrijver Jeremy Narby (1959), de Oostenrijks-Amerikaanse psychiater en psychoanalyticus Wilhelm Reich (1897-1957) en de Vlaamse toneelschrijver Georges van Vrekhem (1936-2012), die zich vanaf 1970 toelegde op het mystieke denken van Sri Aurobindo en Mira Alfasa (*De Moeder*).

Naarmate zijn tekst vordert, komt Brulin steeds minder zelf aan het woord en citeert hij steeds uitvoeriger teksten van anderen. Een teken van vermoeidheid van een man in zijn levensavond? Of een teken van diepe wijsheid van een man die boven zijn ego is uitgegroeid en de spreekbuis is geworden van iets anders en groters? Het is van belang om de tekst op zijn juiste waarde te schatten: het is de spirituele wijsheid van de ouderdom en het verinnerlijkte eindpunt van een lang en grillig parcours, van een levenslange zoektocht naar de essentie van de theatrale communicatie, gedragen door het geloof in een dialoog over de nationale en culturele grenzen heen.

#### ARTAUD EN TEIRLINCK

De theaterloopbaan van Brulin wordt bepaald door ontmoetingen (met mensen, landen, culturen, tradities,...) en door breuken. Hij is rusteloos en nieuwsgierig, vaak geïrriteerd door de bekrompenheid die hij ervaart in zijn eigen land en meer dan eens bereid om alles achter zich te laten en elders opnieuw te beginnen. Richtinggevend is



Ongedateerde foto van Tone Brulin, collectie AMVC-Letterenhuis, Antwerpen.

de ontmoeting met de geschriften van Antonin Artaud over “het theater van de wreedheid”. Brulin introduceert de ideeën van Artaud over een fysiek en ritueel theater in Vlaanderen rond 1950 met een essay in het literaire tijdschrift *Tijd en Mens*. Brulin maakt deel uit van een artistieke generatie – de Vijftigers – die naar nieuwe expressiemiddelen op zoek is en daarvoor over de landsgrenzen heen kijkt. Voor Brulin is Artaud meer dan een theatermaker, hij is een visionair. Brulins verwerking van Artauds radicale inzichten in zijn eigen theaterwerk gebeurt niet onmiddellijk, maar Artaud blijft voor hem zeven decennia lang – zo blijkt uit *Onwankelbare theatrale verbeelding* – de absolute referentie, de spiegel waarin hij zichzelf en zijn eigen ontwikkeling bekijkt en afweegt: het ideaal van theater als een aliteraire en rituele gebeurtenis die gemeenschapsstichtend is. Brulin vond de combinatie van theatermaker en visionair al enkele jaren eerder in de figuur Herman Teirlinck en diens ideeën over een monumentaal theater. Van hem leert Brulin dat theater meer is dan een verzameling materiële technieken en intens verbonden is met een visionair en utopisch idee over de toekomst van de mensheid.

Teirlinck, met zijn grote eruditie, zijn charisma en zijn droom van een humanistisch-monumentaal theater, maakt indruk op Brulin en andere leerlingen van zijn generatie; maar snel wordt duidelijk dat er van een omzetting van Teirlincks hooggestemde ideeën in de concrete theaterpraktijk weinig of geen sprake is. Het repertoire en de speelstijl in de grote schouwburgen – op dat ogenblik zowat de enige plekken waar professioneel theater gemaakt wordt – verandert niet. In 1953 richt Brulin samen met Jan van den Broeck het Nederlands Kamertoneel op. Het is in die kleine theaters

dat het naoorlogse Vlaamse theater een eerste nieuwe impuls vindt. Ze worden de laboratoria voor een nieuwe generatie van schrijvers, acteurs en regisseurs. De acteerstijl blijft overwegend realistisch, maar de winst van de kamertheaters ligt in een sobere, uitgezuiverde vormgeving en vooral in de introductie van een nieuw, in hoofdzaak absurdistisch en existentialistisch repertoire (Sarte, Camus, Beckett). De jonge schrijver Brulin zoekt zich een eigen weg in een veelheid van dramatische vormen. Hij experimenteert expliciet met een absurdistische en surrealistische dramaturgie in stukken als *Mikroben* (1950), *Het Stallokind* (1954), *Horizontaal* (1955) en *Vertikaal* (1955). Brulin regisseert deze experimentele stukken meestal zelf in de context van het kamertoneel. Daarnaast schrijft hij ook stukken die vormelijk minder abstract zijn en expliciet verwijzen naar de traumatische oorlogservaring, zoals *Adem van Czenstochowa* (1950) en *Schimmen* (1953). Een meer klassieke dramaturgie vinden we eveneens terug in *Vincent van Gogh* (1950), *De zaak Pee Jee* (1955) en *Deze stenen hebben een ziel* (1955).

Met het lugubere en absurde stuk *2 is te weinig 3 is te veel...* (1953) breekt Brulin nationaal en in Nederland door. Vanaf dan wordt hij ook door de grote schouwburgen gevraagd als schrijver, acteur en regisseur. Met het stuk *Nu het dorp niet meer bestaat* (1955), over een dorp in het voormalige Tsjechoslovakije dat volledig werd uitgeroeid als vergelding voor de moord op een Duitse officier, keert Brulin zich expliciet tot een klassieke, sociaal-realistische dramaturgie die rechtstreeks verwijst naar de politieke actualiteit. Brulin staat hier ogenschijnlijk erg ver van het aliteraire toneel dat hij in navolging van Artaud nastreeft, maar blijkbaar moest hij eerst de mogelijkheden van de taal en het maatschappelijke engagement onderzoeken, alvorens het lichaam en zijn autonome expressie te exploreren.

### **FASCINATIE VOOR AFRIKA**

Het bewustzijn van die maatschappelijke betrokkenheid wordt nog groter in 1958 bij de regie van *Terug naar de bron*, een Congodrama van de koloniaal Edmond Janssens en zijn broer, de populaire schrijver Jos Janssens. De voorstelling wordt voortijdig afgevoerd, maar heeft Brulin in contact gebracht met een folkloristische Congolese groep uit Brussel die veel indruk op hem maakt met een andere, meer fysieke aanwezigheid op het toneel. De Expo in Brussel en een Congoreis met de KVS, beide in 1958, versterken Brulins besef van de onrechtvaardigheid van het koloniale systeem. Zijn fascinatie voor Afrika en zijn keuze voor een uitgesproken engagement komen in een stroomversnelling wanneer hij uitgenodigd wordt om in Pretoria (Zuid-Afrika) te gaan werken. Toch duurt dit avontuur maar één seizoen, niet in de laatste plaats omdat Brulins wens om ook met zwarte acteurs te werken niet wordt ingewilligd. Na zijn confrontatie met Teirlinck en met (het werk van) Artaud, is de ontmoeting in Zuid-Afrika met de sociaal geëngageerde blanke schrijver Athol Fugard voor Brulin van groot

belang. Brulin schrijft zijn eigen ervaringen met het kolonialisme en de apartheid neer in stukken als *Potopot* (1958), *De Honden* (1960) – wellicht Brulins bekendste en meest gespeelde stuk – en *Schildknaap van een vechtjas* (1963). In de jaren zestig laat Brulin zich verder beïnvloeden door het politieke en documentaire theater uit Duitsland: stukken als *Haasje over in West-Berlijn* (1963) en *Tractor Dimitri* (1964) bekritisieren de vrijheidsberovende doctrine van het Oostblok, en met *In aanwezigheid van de minister* (1965) zet hij zich af tegen de corruptie, de bureaucratie en het domme nationalisme in eigen land.

Even belangrijk als zijn ontmoeting met het geëngageerde theater van Athol Fugard is zijn confrontatie in 1963 met het rituele theater van de Pool Jerzy Grotowski. Voor Brulin is dit een aansluiting met zijn eigen fascinatie voor Artaud, maar het zal nog tot het einde van de jaren zestig duren voordat Brulin concreet met Grotowski aan de slag gaat. Tot 1967 is Brulin regisseur bij de toenmalige BRT. Hij ensceneert er een vijftigtal buitenlandse en Vlaamse drama's voor de televisie. Ondertussen blijft hij stukken schrijven en regisseren. Hij gaat de televisie en het officiële theater steeds meer als een beperkende en sturende omgeving ervaren en besluit zichzelf te herbronnen als docent aan het RITCS, waar hij zijn interesse voor Grotowski deelt met studenten als Franz Marijnen en Jan Decorte. Brulin is eind jaren zestig zowel in Vlaanderen als in Franstalig België (samen met Franz Marijnen) betrokken bij een aantal theaterexperimenten gebaseerd op de inzichten en technieken van Grotowski. Die experimenten hebben meer succes in het buitenland dan in eigen land, en sterken Brulin in zijn overtuiging dat Vlaanderen niet geïnteresseerd is in het moderne theater. Brulin wil weg uit België en besluit naar de VS te gaan. Hij kan aan de slag in Antioch College, Ohio. Aanvankelijk werkt hij verder in de lijn van zijn neorealistische, maatschappijkritische theater van de jaren vijftig en zestig, maar na enige tijd kan hij ook zijn ervaringen met het rituele theater in zijn workshops inzetten. Uit zijn contacten met de internationale studenten ontstaat de Otrabanda Company. Geïnspireerd door Grotowski en door Brulins ritualistisch theater maakt het gezelschap sterk fysieke voorstellingen. Langzaam ontstaat de behoefte om uit het elitaire avant-gardecircuit te breken en een breder en niet-geschoold publiek aan te spreken. In de eerste helft van de jaren zeventig verschuift Brulins interesse daarom van een experimenteel laboratoriumtheater naar een volkstheater dat zich laat inspireren door antropologische inzichten en door de interculturele dialoog. Brulin volgt daarmee veeleer het parcours van Eugenio Barba en Peter Brook dan dat van Grotowski.

## EEN OSMOSE VAN CULTUREN

Brulin gaat op zoek naar nieuwe verhalen – niet langer de existentialistische, absurdistische of documentair-realistische verhalen van de voorbije decennia (al verdwijnen

die niet volledig), maar volkse, op mythes gebaseerde verhalen uit Afrika en Azië. Hij gaat steeds meer het “feestelijke” karakter van theater onderstrepen. In de eerste helft van de jaren zeventig is Brulin werkzaam in Curaçao en in Maleisië. Samen met zijn vrouw, de Maleisische actrice en danseres Siti Fauziah, werkt hij aan een naïef en universeel volkstheater, waarbij woord, object en lichaam in een ritualistisch en fantasierijk geheel opgenomen worden. Brulin herontdekt opnieuw zijn grote leermeester Artaud en diens aandacht voor het oosterse theater: “De verworvenheden van het westerse theater, de kracht van de Afrikanen, de discipline van de Aziaten... samen vormt dat een fantastische variëteit aan expressiemiddelen. Wie met theater bezig wil zijn, heeft die Aziatische en Afrikaanse invloeden nodig. Ik pleit voor een osmose van culturen. Geen eigen volk eerst. We kunnen niet anders dan samenleven.” Steeds opnieuw blijkt dat theater voor Brulin niet enkel een esthetiek is, maar ook een ethiek.

Terug in België richt Brulin zijn interculturele groep Tiedrie (1975-1986) op. Tiedrie staat voor Theater van de Derde Wereld. De derde wereld heeft voor Brulin niet in de eerste plaats een geografische betekenis, maar verwijst naar groepen in de samenleving die worden gemarginaliseerd of doodgezwegen. Ook hier is Artaud een referentie: “De dichter Artaud zei, dat men alle bibliotheken kon verbranden zonder dat daardoor de echte cultuur van de mens wordt aangetast. Alles is immers uit de mens-zelf ontstaan en kan herontdekt worden. De zigeuner die nu autowrakken sloopt draagt de melodieën die geslachten voor hem zongen, diep in zich. Het slaapt in het bed van de ‘derde’ wereld.” De derde wereld is de niet-officiële cultuur, de vergeten, verdrongen en verzwegen marge van de burgerlijke Cultuur (met hoofdletter). Het interculturele theater van Peter Brook fungeert als een gids: “Een beroemd regisseur trok eens met zijn gezelschap naar de Sahara, op zoek naar zijn ‘zoveelste’ wereld. Via de ervaring van de ontmoeting vond hij ze. Ze lag in het zwijgende contact tussen de waterdrager en de dorstige. Op de splitsing waar de wegen van een verburgerlijkt idee van theater en het drama van de ‘derde’ wereld uit elkaar gaan.” Belangrijke voorstellingen van Tiedrie zijn *A Tale of the Mah-Meri* (1975), *Kapai-Kapai* (1979), *Ba Anansi* (1981), *Charkawa* (1982) en *Gilgamesh* (1982).

Wat Brulin met Tiedrie nastreeft, is een volkstheater dat tegelijk ook een wereldtheater is. Het is zijn versie van Grotowski’s “arm theater”, ontdaan van alle overbodige theatraliteit, op zoek naar een authenticiteit die zich voorbij de “professionaliteit” en de “artistieke kwaliteit” bevond, een soort van art brut. Hij streeft een vorm van “kneedbaar” theater na, een theater van de *objets trouvés* en het toeval: “Het is een kunst die door onhandigheid bekoort, beoefend door de eenvoudige man, de boer, de gehandicapte, de gepensioneerde, de werkloze, het kind. Het is voor zeer lange tijd een uitgangspunt en een streven gebleven om geschoolde en niet-geschoolde spelers in het kader van naïeve theaterexpressies voor een evenwicht te laten ijveren. Een gok, een



Tone Brulin tijdens een interview voor de Amerikaanse televisie, 1955, archief van Tone Brulin, collectie AMVC-Letterenhuis, Antwerpen.

avontuur, waarvan de resultaten nooit te voorspellen waren. Maar het was een bewuste keuze. De enige mogelijkheid.”

Ook na Tiedrie is Brulin blijven regisseren, acteren en schrijven. Bijzonder is de monoloog *De nacht van de brandende apen*, het schokkende en aangrijpende verhaal van Zwarte Jef, een Congolees die in de Antwerpse Zoo als curiosum werd tentoongesteld en nadien opzichter werd. Het is geen toeval dat Brulin voor het perspectief van de buitenstaander kiest. Hetzelfde doet hij in *De staart van de Mandarijn*, over een landgenoot die mandarijn werd in China. Brulin regisseert *De nacht van de brandende apen* in 1995 in Johannesburg. In juni 2007 wordt zijn stuk *This is not Eugene* gecreëerd in Kaapstad. In 2005 verschijnt hij als acteur in de dansvoorstelling *Puur* van Wim Vandekybus. Hij herschrijft zijn Congo-drama *Potopot* tot *The Teeth of Lumumba*. Het zijn slechts enkele voorbeelden van een creativiteit die onuitputtelijk lijkt.

#### **NIEUWSGIERIGHEID EN INNERLIJKE ONRUST**

“Identiteit is een gevolg van wat je doet, meer dan van wat je bent en wat je maakt. Voor mij is de beleving, de ervaring van het maken belangrijker dan het kunstwerk zelf.” Deze formulering is typisch voor Brulin omdat ze van de ene op de andere zin organisch overstapt van leven naar werk. Leven en werk worden gedragen door dezelfde

existentiële dynamiek. Brulin heeft zich laten beïnvloeden door alle belangrijke theaterontwikkelingen van na de Tweede Wereldoorlog, maar heeft er zich nooit of maar heel kort mee geïdentificeerd. Hij maakte er telkens een tijdelijk kamp van dat hij achterliet wanneer nieuwsgierigheid of innerlijke onrust hem daartoe dreeven. Voor die onrust heeft hij een prijs betaald. Doordat zijn theater zich in veel richtingen bewoog en voor een belangrijk deel in het buitenland tot stand kwam, dreigt hij met zijn werk ten prooi te vallen aan de vergetelheid. Meer dan eens had hij de mogelijkheid om zich te settelen in de officiële cultuur en zelfs in de avant-garde, maar telkens koos hij er voor om de marge op te zoeken, met alle financiële en praktische ellende van dien én met het risico niet begrepen of vergeten te worden.

Brulin was geen theatervernieuwer in de enge zin van het woord. Zijn kosmopolitisme bracht hem in contact met de verschillende fases van naoorlogse theateravant-garde. Hij introduceerde nieuwe inzichten, nieuwe namen, nieuwe thema's en nieuwe theatervormen in het Vlaamse theater. Zo was hij de eerste die wees op het belang van Artaud en Grotowski voor het ontwikkelen van een nieuwe acteertaal. Hij was een van de eerste theaterauteurs die expliciet schreven over kolonialisme en racisme. Lang voordat de termen gangbaar waren en de inhoud ervan onderhevig aan decretale bepalingen en verplichtingen, onderzocht hij de mogelijkheden van het "interculturele" en het "sociaal-artistieke" theater.

Zijn theater staat in het teken van een diepe verbondenheid: met mensen, met culturen, met (theater)tradities, met de natuur, met objecten: "Acteurs moeten meer respect hebben voor een tafel, want ze zijn er één mee", zegt hij ergens in een interview. Is het dan verwonderlijk dat hij in zijn levensavond ook een diepe spirituele band vermoedt tussen de mens en de kosmos en in zijn laatste essay de mogelijkheden overdenkt van de transformatie van een materieel lichaam in een spiritueel lichaam dat zich voedt met de krachten uit het universum? Brulins kosmopolitisme opent zich nu op de gehele kosmos. Zijn esthetiek en zijn ethiek vloeien uit in een soort mystiek.

#### LITERATUUR

- GEERT OPSOMER, *Tone Brulin*, Kritisch Theater Lexicon, Vlaams Theater Instituut, 1997.
- PAUL DE BRUYNE, "Tone Brulins wondere wereld", in: *Etcetera*, 1991-12, jaargang 9, nummer 36, pp. 16-18, [http://theater.uantwerpen.be/etc/page.py?f=1997-06\\_jg15\\_nr60\\_14-17.xml](http://theater.uantwerpen.be/etc/page.py?f=1997-06_jg15_nr60_14-17.xml)
- MARIANNE VAN KERKHOVEN, "Een sculptuur van sneeuw", in: *Etcetera*, 1997-06, jaargang 15, nummer 60, pp. 14-17, [http://theater.uantwerpen.be/etc/page.py?f=1991-12\\_jg9\\_nr36\\_16-18.xml](http://theater.uantwerpen.be/etc/page.py?f=1991-12_jg9_nr36_16-18.xml)