

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 regieseur 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

