

Een sculptuur van sneeuw

Tone Brulins werkterrein is de wereld: zijn theater was al multicultureel lang vóór die term werd uitgevonden. Marianne Van Kerkhoven sprak met hem.

Tone Brulin: ‘Van Teirlincks droom blijft niets over’

Tone Brulin (1926) heeft in zijn rijk gevulde leven geregisseerd, geacteerd, stukken geschreven, lesgegeven en is daar nog steeds mee bezig. Zijn werkterrein – en dus zijn oeuvre – ligt verspreid over de hele wereld: van Vlaanderen zwerfde hij uit naar de Verenigde Staten, over (Zuid-)Afrika tot in Maleisië, overal sporen achterlatend, overal met zijn enthousiasme mensen aanstekend die op hun beurt theater gingen maken. Wie voor een dergelijk parcours kiest, heeft het moeilijk om ‘sant in eigen land’ te worden. En toch heeft het oeuvre van Brulin nog steeds impact op het Vlaamse theater, waarin het een heel eigen plaats bekleedt; de vanzelfsprekende ‘multiculturaliteit’ van zijn werk krijgt in de huidige politieke en artistieke context bovendien een uitgesproken actuele waarde.

Jeugd

Tone Brulin (pseudoniem van Antoon Van den Eynde) bracht zijn jeugd door in Antwerpen. Zijn vader was een verdienstelijk amateurtoneelspeler en goed op de hoogte van de Vlaamse theatergeschiedenis. Zijn eerste stappen op het toneel zette Brulin als kind in de socialistische toneelkring *Recht voor Allen* uit Hoboken. Later kwam hij in contact met een aantal linkse kunstenaars – zoals Mathieu De Heyder en Lon Landau – die erg in de toenmalige artistieke avant-garde geïnteresseerd waren. Brulin: ‘Zij droomden van hoe het theater er later bij ons zou moeten uitzien.’ Zij leerden hem het Russische theater van Meyerhold en Tairov kennen, en ook dat van Brecht en Piscator. ‘Dat waren diegenen in wiens spoor ik meende te moeten gaan.’

Opleiding

Brulin begon aan een onderwijzersopleiding aan de Normaalschool van Lier, maar hield het daar na een jaar voor bekeken. Naast zijn

interesse voor theater had hij ook een uitgesproken aanleg voor tekenen: in 1943 schreef hij zich in aan de Nationale Hogeschool voor Bouw- en Sierkunsten in Ter Kameren (Brussel), gesticht door Henry van de Velde en waarvan Herman Teirlinck op dat moment directeur was. Dit was de stap om op een bewuste en professionele manier met kunst bezig te zijn; Brulin wou van theater een bevrijd instrument maken dat naar de toekomst kijkt: de grote droom van een ‘ander theater’ die hij ook vandaag nog steeds koestert kreeg in die jaren vorm.

In Ter Kameren beleefde Brulin een begeesterde tijd; in deze ‘beroemde’ school werd hard en geïnspireerd gewerkt. ‘We voelden ons kinderen van Bauhaus.’ Hij ontmoette er Roger Somville, Olivier Strebelle, Pierre Alechinsky, Joris Minne en kreeg er zijn eerste lessen van Herman Teirlinck. Brulin: ‘Teirlinck was een enorme persoonlijkheid, een universele geest die je verstand opentrok; een groot verteller ook: je hing aan zijn lippen.’ In het Nieuw Vlaams Tijdschrift (nr 52) beschreef hij Teirlinck als een aristocraat in vervoering in een land van pummels.

Teirlinck sprak zijn studenten o.a. over het theater van Edward Gordon Craig; samen met Craig behoorde Teirlinck tot ‘die dromers die intuïtief voelen dat er iets gaat veranderen.’ Brulin werkte in die periode aan zijn *Theater van de Vliegende Vis*, ‘met spelers ontlast van de ketens van de zwaartekracht: ieder die aan toneel wil gaan heeft het verlangen te vliegen.’

In Ter Kameren deed Brulin ervaring op

met decor, kostuums, licht en architectuur van het theater: hij was van oordeel dat je als theaterregisseur of -auteur kennis moest hebben van alle vakken die met het ‘theaterambacht’ te maken hebben.

Het laatste jaar van de oorlog volgde Brulin les aan het Hoger Instituut voor Toneel en Regie te Antwerpen, de eerste school met een meer uitgebreid curriculum dan het Conservatorium en in zekere zin een voorloper van de Studio die Herman Teirlinck zou oprichten.

Studio Herman Teirlinck

Toen Teirlinck na de oorlog met zijn Studio van start ging deed Brulin er meteen ingangsexamen. Brulin: ‘Teirlinck was voor mij dé grote figuur en dat is hij nog steeds. Spijtig genoeg heeft men zijn hele werk zo behandeld en omgevormd dat het vandaag tot niets heeft geleid. Ik las de toneeltheorieën van Teirlinck reeds toen ik nog heel jong was. Het ging vaak om heel simpele dingen waarvan ik vandaag soms vaststel dat ik de enige ben die ze weet. Theoretisch vertoonden Teirlincks ideeën veel verwantschap met die van Craig, maar wat de praktijk betreft was de Franse theatermaker Copeau voor hem richtinggevend. Copeau heeft het theater verlaten en is de mystiek in gegaan. Een neef van hem, Michel Saint-Denis, heeft de fakkel overgenomen. In de oorlog kwam Saint-Denis in Engeland terecht, waar hij de directeur werd van de Old Vic-school, verbonden met het Old Vic-gezelschap, het Nationaal Theater van Engeland. Het is het programma van die school dat door Teirlinck werd overgenomen. Op het moment dat Teirlinck de Studio oprichtte, was ik van plan om naar die Old Vic-school te gaan, een mogelijkheid die mij geboden werd door een beurs van de British Council. Teirlinck wist dat; de drukwerken over het programma van die school heeft Teirlinck

via mij in handen gekregen. Later heb ik Michel Saint-Denis zelf ontmoet op het ITI-congres in Polen waarop Grotowski zagezegd "ontdekt" is geworden.'

'Net als Saint-Denis, vertrok Teirlinck van de idee om een school en een gezelschap met elkaar te verbinden. De Studio zou vier stukken per jaar spelen en zo stilaan het ensemble vormen dat de voedingsbodem zou worden voor het Nationaal Toneel van België. Teirlinck droomde van een poel van acteurs die zou ontstaan uit de samenwerking van de bestaande gezelschappen en die school. De Studio was het begin van alles. Maar zijn ideeën zijn heel gauw herleid tot conservatoriumsystemen; van zijn droom bleef niets over.'

'Teirlinck was de 60 al voorbij toen hij aan de Studio begon; hij kon dat project niet meer "trekken" en zocht mensen die die taak van hem konden overnemen. Die eerste jaren van de Studio waren echt een gesukkel. Niemand van het Antwerpse theaterbestel geloofde in Teirlinck: zijn naam werd uitgespuwd, niet alleen vanuit een soort misplaatst chauvinisme maar ook vanwege de ideeën die hij verkondigde. Teirlinck werd gebrandmerkt als een amateur, als iemand die niks van theater kende; men was op een bevooroordeelde manier "tegen" hem.'

'Die eerste jaren wist men zelfs niet waar men de leerlingen van de Studio moest onderbrengen; ons eerste eigen lokaal was in het oude conservatorium aan de Sint-Jacobsmarkt: daar werden we gedoogd. Lon Landau was decorontwerper, een van de beste leerlingen van Teirlinck; hij was jood en communist en kwam in de oorlog in het concentratiekamp terecht, waar hij ook stierf. Maar indien hij was blijven leven was hij zeker de eerste directeur van de Studio geworden en hadden we niet zo gesukkeld in het begin. Later is dan Fred Engelen gekomen; eigenlijk wist die ook niet zo goed wat hij moest doen; hij ging in Beersel bij Teirlinck zijn instructies halen. Wat Teirlinck niet beseftte is dat Engelen de Studio slechts gebruikte om als regisseur in de KNS binnen te geraken. Vanaf de komst van Fred was het voor mij eigenlijk gedaan met de Studio. Dat kwam zo: Teirlinck had – o.a. door mijn werk in Ter Kameren – in mij altijd een decorontwerper gezien. Hij kwam te laat bij het eerste ingangsexamen van de Studio en de jury aanvaardde mij zonder dat Teirlinck dat wist. Achteraf kon hij mijn toelating als acteur niet meer ongedaan maken; ik kreeg dat eerste jaar bij de Studio dan ook goede en mooie rollen te spelen. Toen Fred Engelen binnenkwam heeft Teirlinck hem in het oor gefluisterd dat ik geen acteur was: van dat moment af mocht ik alleen nog brieven opbrengen en werd de Studio voor mij een ondraaglijke hel.'

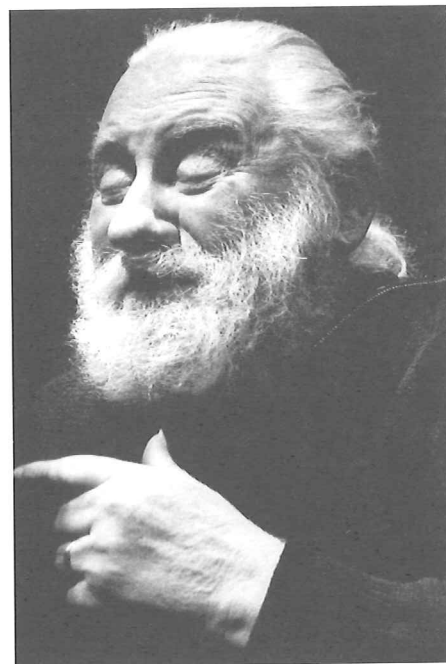
De eerste jaren

'Toen ik uit de Studio kwam, heb ik vijf jaar lang geen vast werk gehad. Ik was de enige afgestudeerde die geen job had toen hij buiten kwam. Men wist niet wat men met mij moest doen. Ik heb wat gestempeld, wat poppenkast gespeeld, ben met een Schmiere-groep op welfaretournee naar Duitsland getrokken, heb een paar opdrachten gedaan in het Cyrano-cabaret van Anton Peters. In 1953 hebben we het Nederlands Kamertoneel opgericht. Dat was een zeer bewuste stap in mijn leven: daar zaten zeer veel gedachten achter. Eigenlijk was het heel eenvoudig; het toneellandschap vertoonde op dat ogenblik de aanblik van een woestijn: je had de KNS in Antwerpen en in Gent, de KVS in Brussel en het KJT. De vraag werd geopperd of we geen klein theatertje konden opzetten met diegenen die in de bestaande structuren niet aan bod kwamen. Als je zo iets toen uitsprak, werd je vierkant uitgelachen. Maar op een paar jaar tijd maakten wij een klein theater dat de KNS zelfs concurrentie aandeed, omdat de voorstellingen er beter verzorgd waren. Er ging een intense energie van uit.'

De eerste teksten, de eerste reizen

Begin jaren '50 schrijft Brulin ook zijn eerste theaterteksten: 'Mijn eerste stuk ging over Van Gogh. Teirlinck heeft me toen geholpen door het te laten publiceren in het Nieuw Vlaams Tijdschrift. In 1953 schreef ik een eenakter voor de Nederlandse Boekenweek die daar met drie andere korte stukken in de prijzen viel. Bij die gelegenheid werd er een foto gemaakt waarop de Nederlandse koningin mij de hand drukt: dat plaatje verscheen in alle kranten, ook in België. Dat werkte als een bom: plots wist men dat ik bestond. Daardoor kon ik een reeks luisterspelen schrijven, o.a. voor Radio Antwerpen. Ik was in die tijd ook opgenomen in het tijdschrift *Tijd en Mens* en later in *Gard Sivik*.'

In de jaren '50 begint Brulin ook grote reizen te maken: 'Rondreizen is de sporen volgen van je vorige levens.' Hij trekt een eerste keer naar de USA, hij ontdekt Kongo en Zuid-Afrika en ervaart er het onrecht van rassenscheiding en onderdrukking. Hij keert terug naar België om er zijn contract als regisseur bij de KVS in Brussel af te maken. 'Ik werkte twee jaar in de KVS bij Vic De Ruyter die daar het hele theater reorganiseerde. De stap die hij zette – na de periode van Gust Maes en Louis De Bruyn – was enorm. Tot dan toe was de KVS een soort buurtschouwburg geweest, gesteund door de commerçanten van de Lakenestraat; de acteurs die er speelden waren eigenlijk slechts goeie amateurs. Bij Gust Maes had ik wel in de klas gezeten: ik had een grote bewondering voor zijn spreektechniek. We



Tone Brulin

hebben allemaal de neiging om "in de keel" te praten; Maes had zijn stemcontrole zodanig ontwikkeld dat hij alles "naar de lippen" toe kon brengen. Dat was fantastisch. Maes heeft ook met Teirlinck samengewerkt.'

Het seizoen 1957-1958 brengt Brulin opnieuw in Zuid-Afrika door, bij het Nationale Theater. Hij krijgt de opdracht er een soort Nederlands Kamertoneel uit de grond te stampen: een klein theater met een eigentijds repertoire. Hij realiseert er een eerste seizoen met op het programma *Een Bruid in de Morgen* van Hugo Claus, *Voorlopig Vonnis* van Jozef van Hoeck, *Nonkel en de juke-box* van Brulin zelf, *Wachten op Godot* van Beckett en ten slotte Achards *Voulez-vous jouer avec moi*. In Zuid-Afrika raakt hij o.a. bevriend met theaterauteur en -regisseur Athol Fugard, de man die het Zuid-Afrikaanse theater openbrak naar de zwarte gemeenschap. Op zijn terugweg uit Zuid-Afrika, stopt Brulin in Kongo. In het toenmalige Leopoldstad schrijft hij *De Honden*, een 'reportagestuk' waarin hij aan de hand van echt gebeurde feiten de Zuid-Afrikaanse apartheid aan de kaak stelt. Met dit stuk realiseert hij zijn internationale doorbraak als theaterauteur: het wordt o.a. gespeeld in Frankrijk en in verschillende Oostbloklanden. In eigen land stuit het vanwege zijn inhoud op grote weerstand: de Zuid-Afrikaanse ambassade oefent druk uit om de opvoering te verbieden, maar het wordt uiteindelijk toch gespeeld door de KNS en in het Théâtre du Parc.

In het bestel en erbuiten

Tussen 1958 en 1968 werkt Brulin als regisseur bij de BRT-televisie – o.a. op de afdeling

drama, waar hij zo'n 45 stukken regisseert – en geeft hij les aan het RITCS dat in 1963 werd opgericht. Brulin: 'Ik heb dus wel in "het bestel" gezeten, maar eigenlijk leef ik buiten de gevestigde structuren, ze laten mij ten dele onverschillig; ik wil niet laten knagen aan mijn deeglijkheid. Tegelijkertijd had ik toen een zekere angst om buiten het beroepstoneel geschopt te worden. Eigenlijk moet je met één been in het bestel zitten en met één been erbuiten blijven staan. Je moet aan het werk blijven, maar dat waar je eigenlijk van droomt kan je in dat bestel niet realiseren. Ook later, in de groep Tiedrie, heb ik slechts een minimale fractie kunnen ontwikkelen van wat ik eigenlijk wil. Ik heb steeds in mezelf de splitsing gevoeld tussen een "ik" dat in het theater bleef en verder werkte en een ander "ik" dat erbuiten bleef staan en droomde van een theater dat nooit gerealiseerd kon worden. Je moet blijven voortdoen, want misschien komt het nog; er is altijd hoop.'

Noord-Amerika, Zuid-Amerika, Azië

'In 1968 – hoe oud was ik toen? – heb ik verlof zonder wedde genomen. Dat had niks

met de politieke context te maken, maar gewoon met bepaalde mogelijkheden die "opgebruikt" waren. In de televisie had ik alles gedaan wat ik kon doen en de kracht die ik tussen 1963 en 1968 in het onderwijs had gestoken was verdwenen. Ik heb alles losgelaten, een ticket gekocht en zonder te weten waar ik zou terechtkomen ben ik naar de Verenigde Staten gegaan. Ik heb daar werk gevonden aan verschillende universiteiten en later is daar dan twee jaar op de Nederlandse Antillen en drie jaar in Maleisië bijgekomen. Zo'n stap zet je veel bewuster dan je op dat ogenblik zelf wil erkennen. Eigenlijk wil je dat dan voor jezelf niet weten.'

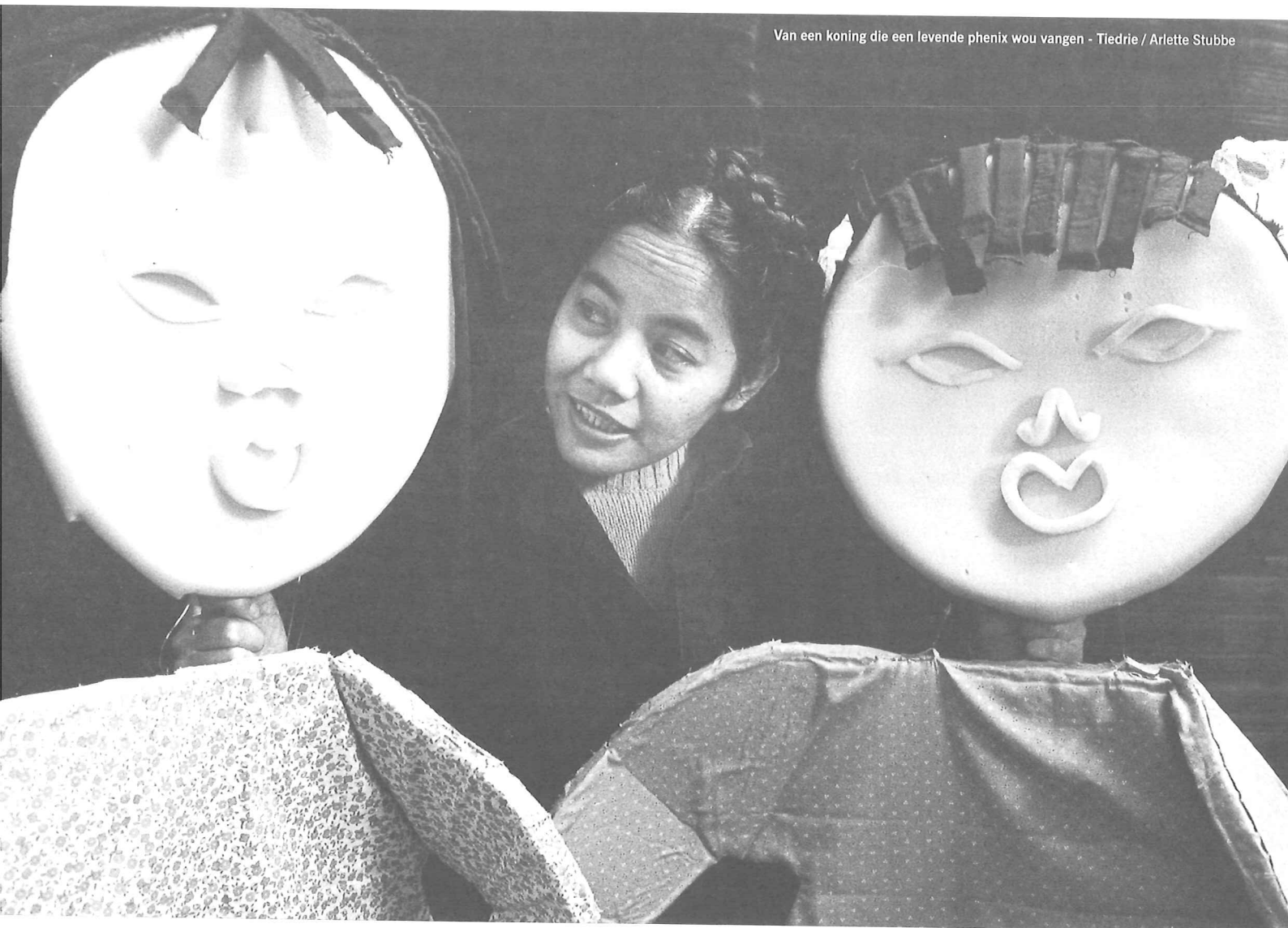
De geschiedenis van het theaterwerk dat Brulin buiten onze grenzen realiseerde, moet nog geschreven worden. Wat weten wij van zijn voorstellingen in Willemstad op Curaçao, waarvan hij zelf *Les Nègres* van Genet vermeldt als 'de mooiste opvoering van mijn carrière'? Welk beeld blijft er in het theatergeheugen hangen van de Otrabanda Company, een groep oorspronkelijk bestaande uit theaterstudenten die Brulin in Ohio ontmoette, die hem volgden naar de Antillen en Maleisië om het geza-

menlijke werk verder te zetten en die zelfs voorstellingen in België kwamen spelen? Hoe zullen we ooit de invloed kunnen meten die het Balinese theater op Brulins oeuvre uitoefende?

Tiedrie

Als Brulin in het midden van de jaren '70 vanuit Azië naar huis terugkeert, begint hij les te geven aan de Toneelacademie van Maastricht. In België richt hij het gezelschap Tiedrie op. Na een jaar met de voorstelling *Kapai-Kapai* op eigen middelen te hebben gedraaid, verwerft de groep subsidies. Brulin blijft met Tiedrie een tiental jaar aan de slag, waarna de structuur en het werk door Eugène Bervoets worden overgenomen.

De opties die Brulin met Tiedrie wilde realiseren waren duidelijk: hij wou met een klein gezelschap stukken spelen uit de derdewereldlanden, die elders niet aan bod komen; vaak bewerkingen van mythes of fabels. Het reservoir waaruit hij kon putten is enorm: hij speelde werk uit Suriname, Marokko, Mongolië, Turkije, enz. Deze voorstellingen hadden meestal een sprookjesachtige sfeer en verrieden Brulins interesse voor ruw en naïef mate-



Van een koning die een levende phenix wou vangen - Tiedrie / Arlette Stubbe

riaal. Als spelers koos hij spontane, authentieke performers; in *Charkawa* b.v. integreerde hij vier Berber straatmuzikanten. Brulin: 'Ik heb veel met amateurs gewerkt en ook met studenten. Het is nooit in mij opgekomen daarover na te denken of mij daar vragen bij te stellen. Ik zoek mensen die bereid zijn om iets te doen en vraag dan niet of ze amateur zijn of professioneel. Dat is een opdeling in vakjes waarmee ik eigenlijk geen zaken heb.'

'Voor mij is de beleving, de ervaring van het maken belangrijker dan het kunstwerk zelf. Eigenlijk is theater zoets als het maken van een sculptuur in ijs of in sneeuw. Het bestaat even en dan verdwijnt het. Ik speel natuurlijk liever voor een volle zaal dan voor een lege, maar toch ben ik het meest geïnteresseerd in het "maakproces": ik wil vooral plezier hebben in het werk. Ik heb ook de grootst mogelijke moeite om vooraf aan iemand te zeggen wat ik ga doen. Op voorhand weet ik nooit wat het resultaat zal zijn van het werk. Dat is toch precies waarom je het doet: nl. omdat je het resultaat niet kent.'

Hoewel hij niet meer in een vaste structuur werkt, is Brulin vandaag nog steeds aan de slag. Recent was hij als acteur te zien in *Onder het melkwoud* van Dylan Thomas bij Theater Zuidpool en realiseerde hij zijn eigen project *Hamerman* op basis van het boek *My traitor's heart* van de Afrikaanse journalist Rian Malan. Brulin: 'Ik ben niet uitgeblust. Het is je droom en die droom gaat verder...'

Theaterideeën

Wat zijn levensfilosofie en zijn theaterideeën betreft, voedde Brulin zich aan diverse bronnen. In zijn studententijd en bij het begin van zijn professionele carrière ondergaat hij naast Teirlincks invloed ook zeker die van het existentialisme. In zijn eerste theaterteksten is zowel het 'voorbeeld Beckett' als het 'voorbeeld Sartre' voelbaar. Brulin: 'Je volgt de trends van dat moment; je bent echter nooit een "volgeling jusqu'au bout"; je combineert steeds dingen. Maar als ik vandaag Heidegger lees, stemmen een aantal van zijn gedachten toch overeen met wat ik nog steeds voel. Sartre had in die tijd een reeks waarheden geformuleerd, nl. dat je eerst existeert vooraleer je bent: "l'existence précède l'essence". De dingen die je doet, voeren je naar binnen in je eigen wezen: dat is de gang van het "ik" naar het "zelf". Hoe meer je daarbinnen doordringt, hoe meer werelden er aan bod komen die in het onderbewuste leven. Wij trokken indertijd naar Parijs om ons te voeden met die sfeer van het existentialisme.'

De theaterauteur

'De stukken die ik in die periode schreef

dragen de stempel van dat existentialisme. *Nu het dorp niet meer bestaat* is echt Sartrians te noemen. Zoets zou ik nu hoegenaamd niet meer schrijven, maar die noodzaak, die drang tot bestaan is mij altijd bijgebleven. Hoeveel er voor de oprichting van het Kamertoneel ook "gedacht" is geworden, toch ben ik altijd iemand geweest – en gebleven – die eerst dingen doet en er daarna over nadenkt. Nu is die tocht bijna ten einde en zit ik heel diep in mezelf, veel dichterbij die onaangeroerde, "surrealistische" – ik bedoel daarmee onbewuste – dingen. *Nu het dorp niet meer bestaat* had wel een politiek onderwerp, maar was toch een heel existentieel stuk waarin de schuldvraag centraal stond.'

'Twee lijnen zijn in mijn werk als schrijver steeds parallel blijven lopen; in mijn stukken is zeker een sociaal bewustzijn aanwezig; nochtans ben ik geen "sociaal mens"; ik heb wel een sociaal gevoel: ik zie dat het verkeerd gaat in de wereld. Je beseft dat je naaste gekwetst wordt en om dat te beseffen moet je "meevoelen" met hem. Maar aan de andere kant heb ik ook dat antagonistische gevoel dat je daar niks aan kunt doen en dat er ook een irrealiteit, een droomwereld bestaat. De onrechtvaardige sociale samenleving kan niet apart van die droomwereld gezien worden. Er gebeuren voortdurend ongeziene, ondergrondse zaken, die de mensen niet verstaan, die als een "droom" overkomen. Waar begint de realiteit en waar de fantasie? Die twee vragen lopen naast mekaar door heel mijn werk.'

Artaud, Grotowski, wereldcultuur

Brulin mag ook beschouwd worden als diegene die bij ons het theater(denken) van Artaud en later van Grotowski introduceerde. Over Artaud schreef hij reeds artikelen in Jan Walravens' tijdschrift *Tijd en Mens*. Brulin: 'Eigenlijk wist ik al intuïtief wat ik daarna bij Artaud neergeschreven vond. Hij formuleert het alleen heel juist en Grotowski bracht een aantal van die ideeën in de praktijk: toen ik naar aanleiding van dat Poolse ITI-congres in Opole Grotowski's Theater van de 16 Stoelen zag, was dat voor mij een schok zoals die van de confrontatie met het Living Theater. Artaud wist waar de fouten in onze samenleving zitten. De cultuur waarin we leven is een artificiële cultuur; ze steunt op een kunstmatig gestructureerde geschiedenis; een geschiedenis als een gevang; daar sta ik buiten. Artaud breekt dat soort cultuur af: hij wil iets anders maken. Klassieke stukken horen voor mij tot die gevangencultuur; als je die wil bewerken, moet je daar enorm veel energie in steken en dan nog kan je ze nooit in het juiste perspectief plaatsen. Ik wil dingen maken die niet be-

kend zijn; iets uit het niets opbouwen. Als je met dat soort materiaal werkt heb je natuurlijk geen publiek: ook dat moet je dan maken.'

'Je leeft echter niet in de cultuur van één land, maar in een wereldcultuur; er zijn geen grenzen tussen de mensen. Ook het multiculturele wordt vandaag in een vakje geplaatst. In Nederland krijg je zelfs speciale subsidies als je je tot het allochtone bekennt.'

'Bij het werken in Maleisië met mensen van verschillende culturele oorsprongen – Chinezen, Maleisiërs, Indiërs... – beseft ik opnieuw de waarde van Artaud. 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 wil bezig 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.'

De schrijvende speler

Zijn er breuken of evoluties in Brulins werk waar te nemen? Tussen zijn aanvankelijke belangstelling voor het theater van Meyerhold of Brecht en zijn latere interesse voor Artaud of Grotowski ziet hij geen tegenspraak. Brulin: 'Misschien is de literaire tekst voor mij iets minder belangrijk geworden en heb ik meer kennis opgedaan m.b.t. de kracht van andere expressiemiddelen zoals muziek en dans. Het is zoeken naar een evenwicht. Misschien moet je het woord wel elimineren, waar het gebaar zijn taak kan overnemen. Als ik vandaag schrijf, doe ik dat steeds in functie van het product dat we gaan maken; het gaat meer om een script dan om een tekst; de literaire kwaliteiten komen pas op de tweede plaats.'

'Ik heb in mijn leven wellicht meer geregisseerd en geschreven dan gespeeld, maar toch voel ik mij voor alles een acteur. Ik heb al schrijvend gespeeld en al spelend geschreven. Over dat samengaan van spelen en schrijven heeft Teirlinck het in de inleiding tot zijn *Dramatisch Peripatetikon*. De speler en de schrijver, zegt hij, betwisten elkaar de verantwoordelijkheid voor het spel. Maar, vervolgt hij, 'wanneer de oplossing kan worden toevertrouwd aan een speler-die-schrijft (Molière) of aan een schrijver-die-speelt (Shakespeare) is alle dispuut verder uitgesloten.'

In deze tekst werd materiaal verwerkt van een interview met Tone Brulin op 25 maart 1997, alsook van de radio-gesprekken die Pol Arias met hem voerde in de zomer van 1995.