

## “Uiteindelijk doe je het met zijn allen”

### Het theatrale proces van Annemarie Slotboom, Karina Kroft en Michel Sluysmans

Het maken van een voorstelling is, anders dan bij bijvoorbeeld beeldende kunst, een proces waarin verschillende autonome kunstenaars op verschillende momenten een bijdrage leveren. Vanaf het moment dat de toneelschrijver voor de eerste keer zijn laptop aanzet tot de laatste buiging van de acteurs. Hoe staan de verschillende kunstenaars in het proces? Hoe geven ze het stokje aan elkaar over? Toneelschrijfster Annemarie Slotboom, regisseuse Karina Kroft en acteur Michel Sluysmans werkten welliswaar nooit aan dezelfde productie, toch zijn zij allen dagelijks bezig met het proces van het theatermaken.

Annemarie Slotboom studeerde in 2003 af aan de schrijversopleiding van de Utrechtse Hogeschool voor de Kunsten en schreef toneelteksten voor onder andere theaterwerkplaats Het Gasthuis, Huis van Bourgondië en Generale Oost. Haar toneelteksten lijken bedrieglijk simpel in taal en plot en gaan vaak over personages die hun keurig geplande leventje in duigen zien vallen dankzij een weerspannige buitenwereld. Zo ging haar toneeltekst *Poema* over drie mannen in crisis die in per ongeluk in een snackbar in een klein Veluws dorp stranden en daar met zichzelf en met elkaar in het reine moeten zien te komen. In *Vorbij het tuinhek* gijzelt een man de conciërge van een buurthuis, uit frustratie dat zijn vrouw buurtagente is geworden. Zij bekeurt schuin overstekende schoonmoeders en wil in het buurthuis een klachtencentrum openen dat aanwijzingen voor terrorisme en andere verdachte handelingen moet verzamelen. Slotboom: ‘Wat bij mij steeds terugkomt is een televisieachtige manier van de wereld benaderen. Die strakke vorm, in contrast met de realiteit. In het normale leven is er immers ruis en op televisie poetsen ze dat weg. Ik begin altijd heel netjes en dan verdwaalt het stuk vervolgens door allerlei mensen die iets anders willen dan de hoofdpersoon.’

Waar een acteur en regisseur met elkaar en met andere acteurs werken, werkt Slotboom als schrijfster voor het grootste deel van de tijd alleen. Toch begint het traject van het schrijven in overleg met een regisseur. Slotboom: 'Ik ga met een vaag, abstract idee naar een regisseur toe. Pas als de regisseur de voorstelling wil gaan maken, ga ik vormgeven aan dat idee. In overleg, zodat ik weet dat de regisseur ook iets met het onderwerp heeft. Anders is het alleen maar mijn ding. Soms worden er praktische afspraken gemaakt, zoals over het aantal personages. Dan pas ga ik schrijven. Ik werk heel intuïtief, het is niet zo dat ik een opzet heb. Dat pretendeer ik wel te hebben, maar het gaat eigenlijk zijn eigen weg. Ik begin met een idee over de vorm of hoe ik zou moeten schrijven. En met een enorm enthousiasme: dit wordt het beste stuk ooit. Het stuk wordt meestal heel anders dan ik bedacht had, maar dat ik blijf ik heel lang ontkennen.'

'Op een gegeven moment heb ik het gevoel dat er niets meer van klopt. Omdat ik iets anders wil lezen dan er staat. Het stuk gaat er eigenlijk met mij vandoor. Ik denk toch dat dat in mijn geval een goede zaak is. Het is een goed teken dat een stuk zichzelf schrijft. Toch is er bij mij tegen het einde van het schrijfproces totale paniek. "Dit is een verschrikkelijke tekst, waarom willen ze het eigenlijk spelen? Waar gaat het in godsnaam over?" In sommige fases moet je gewoon heel onzeker zijn. Daar drijf ik ook op. Ik kom weer tot rust door gewoon door te werken. Je moet proberen er weer structuur in te krijgen. Op een gegeven moment denk ik dan: dit is het. Een stuk is af als alles wat je er nog aan doet tegen je gaat werken. Wanneer je schrijft zit je heel erg in een verhaal. Je bent heel erg bezig met wat er gezegd zou moeten worden of dat het iets anders zegt dan wat er staat. Wanneer een tekst af is en je werkt er toch aan door, dan ben je niet meer met de tekst zelf bezig, maar met jouw idee van wat de tekst eigenlijk had moeten zijn.'

Uiteindelijk gaat de tekst naar de regisseur. Die gaat er vervolgens, samen met de acteurs, mee aan de slag. Soms wordt er nog het één en ander herschreven en soms komt Slotboom bij de repetities kijken. Maar liever bemoeit ze zich niet meer met het proces. 'Dat is soms heel moeilijk.

Dan ben je als schrijver klaar en gaat zo 'n regisseur, die nog in het beginstadium zit, je constant bellen. Hij moet dat hele gevecht nog leveren.'

Nu heeft Karina Kroft meestal niemand om te bellen. Sinds zij in 2002 aan de regieopleiding in Amsterdam afstudeerde, maakte zij voornamelijk ensceneringen van klassieke teksten. Zo passeerden *Julius Caesar*, *Iphigeneia*, *De getemde feeks*, *Elkerlyck* en een bewerking van Miltons *Paradise Lost* de revue. Daarnaast maakte ze twee voorstellingen met teksten van de modern-klassieke Peter Handke. Haar ensceneringen kenmerken zich door een duidelijk zichtbare liefde voor de tekst, maar ook door een zekere recalitrantie ten opzichte van datzelfde materiaal. Daarbij zoekt ze altijd naar manieren om de toeschouwer te manipuleren waar hij bij staat. 'De reden om voor die klassiekers te kiezen is vanwege de grootte die ze met zich meebrengen. Een klassieker gaat altijd over *de* wereld, *de* mens. Als regisseur moet je je ergens toe verhouden, omdat het wel altijd gaat over een wereldbeeld dat niet meer van nu is. Maar wat betekent dat dan voor ons? Het is mijn uitgangspunt om met die klassieken mijn eigen ding te doen. En ik ben heel rigoureuus. Ik ben totaal respectloos en maak er gewoon mijn eigen ding van.'

Kroft's schrijvers kunnen niet meer aanwezig zijn om haar bewerking van hun stukken te bekijken. Slotboom zit de eerste opvoering van haar stuk wel in de zaal. 'En dat is heel leuk als je het eens bent met wat de regisseur heeft gedaan. Als je het er niet mee eens bent, is het een verschrikking. Een regisseur kiest bij het opvoeren van mijn tekst een bepaalde stijl. En de ene stijl ligt je beter dan de andere. Dat is ook heel persoonlijk. Het is verschrikkelijk als mensen die met een tekst moeten werken niet van de tekst houden. Het is hetzelfde wanneer een acteur een bepaalde rol niet leuk vindt en die toch gaat doen. Dat commentaar blijft altijd door die rol heen schemeren, hoe professioneel een acteur ook is.'

Kroft laat het begin van haar deel van het proces, net als Slotboom, deels afhangen van praktische overwegingen: 'Ik begin meestal niet met een idee. Ik heb wel een lijstje met stukken die ik graag wil doen. Als ik ergens iets ga maken, dan ga ik eerst dat lijstje langs. En ik bedenk wat voor de

context het beste is. Zo zal ik bij De Toneelschuur met een heel ander voorstel komen dan bij Joop van den Ende of Oerol. Ik denk heel erg vanuit de plek. De ruimte. Wat voor een soort theater, theatergroep of werkplaats het is. Daar begint het. Dan pas komt het stuk.'

'Mijn enthousiasme voor een stuk begint eigenlijk bij het feit of er een zin in het stuk zit waar ik opgewonden of juist bang van word. Waar ik beelden bij krijg. Mijn hart moet er letterlijk sneller van gaan kloppen. Daarna ga ik nadenken wat het stuk voor mij betekent. Wat het voor Nederland nu betekent. Naar die link ben ik, zoals gezegd, altijd op zoek. Dat kan ook niet anders. Een voorstelling kan voor mij nooit een losgeslagen, op zichzelf staand kunstwerk zijn. Daar is theater het medium niet voor. De actualiteit is meestal niet mijn beginpunt, maar het komt wel voor.

*Iphigeneia*, een voorstelling die ik op Oerol maakte, gaat over een meisje dat aan de goden geofferd wordt om een periode van windstilte te doorbreken. Zodat de Grieken naar Troje kunnen zeilen. Het denken over die voorstelling begon bij de zelfmoordaanslagen in Londen. En met het feit dat ik op Terschelling tegen de wind in had gefietst. Ik dacht aan de wind en aan die aanslagen en aan het feit dat ik echt niet begreep waarom die jongens zo iets hadden gedaan. Ik vond het zo volkomen abstract dat je kiest voor een zekere dood. Daaruit kwam *Iphigeneia* voort.'

Tijdens het repetitieproces dat volgt, heeft Kroft nauwelijks grote twijfels. Al heeft ze wel haar zogenaamde 'norse periode'. 'Dat is een periode waarin ik volstrekt onuitstaanbaar ben. In de derde of vierde week van de repetities ben ik niet meer communicatief. Dan word ik nors, bozig, afstandelijk. Die periode is misschien wel een valkuil. Ik weet ook niet of hij te voorkomen is. Misschien heb ik hem wel nodig, maar het zou handig zijn als ik hem wat beter naar mijn acteurs zou weten te communiceren. Ik heb natuurlijk altijd wel een moment dat ik het niet meer weet. Toch weet ik, zelfs als het concept niet blijkt te kloppen of als iets niet lukt, een heldere vertelling neer te zetten. Dat klinkt misschien arrogant, maar ik heb altijd iets om op terug te vallen. Als mijn grote ambitieuze plan dreigt te mislukken zijn er altijd nog het materiaal: de acteurs en het stuk. Die zijn van een

zodanige kwaliteit dat de voorstelling staande blijft. Al ben ik zelf buitengewoon ontevreden over dat soort voorstellingen.'

Voor Kroft is de norske periode, hoe lastig ook, een scherp breekpunt in haar werkproces. Bij het begin van de repetities is ze heel open. 'Ik heb gedefinieerd waar de voorstelling over moet gaan en ik heb min of meer bedacht hoe het er uit moet gaan zien. Ik heb een aantal kernbeelden in mijn hoofd. In *Het temmen van de feeks* was dat bijvoorbeeld het moment waarop Petruchio zijn feeks Catharina langdurig en liefdevol wast. Ik heb aan het begin ook gekozen wie er gaan spelen. Dat is voor mij heel belangrijk, omdat casten de belangrijkste inhoudelijke keuze is die er aan een proces vast zit. Mijn acteurs zijn niet inwisselbaar. Hun rol is hen op het lijf geschreven, maar niet *getypecast*. Acteurs zijn tot op zekere hoogte medemakers, omdat ze zelf hun rol vormgeven. Maar daar is wel een grens aan. Op een gegeven moment wil ik zelf beslissen. In de derde week veranderen de acteurs van medemakers naar materiaal.' Dat moment is het breekpunt. Na de overgangperiode is het werkproces dan ook een andere. 'Na die periode ben ik de baas. Het zoeken met de acteurs is gestopt en ben ik op de zoek naar de antwoorden. Wat de uiteindelijke voorstelling wordt. Dat kan ik blijkbaar niet zo goed delen.'

Michel Sluysmans, acteur bij het Nationale Toneel en bij zijn eigen gezelschap Annette Speelt, is het niet met Kroft eens. Ze zal als regisseuse wel degelijk met haar acteurs moeten delen. 'Dat is dan een probleem van haar, denk ik. Ik bied als acteur immers de antwoorden aan. Ik laat me niet alleen in een mise-en-scène zetten. Ik zeg: "Karina, wat als ik nou hier ga staan? Help me!". Je blijft samen maken tot aan de première toe.'

'Anders dan Michel suggereert', reageert Kroft 'is het niet zo dat ik in de laatste periode volslagen oncommunicatief ben. Integendeel, ik communiceer dan heel veel. Natuurlijk blijf je samen maken, alleen bepaal ik uiteindelijk hoe de voorstelling eruit komt te zien. En niet de acteurs.' In de laatste periode van de repetities monteert Kroft niet alleen haar materiaal, maar draagt ze ook langzaam de voorstelling over aan haar acteurs. 'Eigenlijk ben ik klaar zo rond de generale repetitie. De voorstelling is dan af

en hij is dan van de acteurs. Dat gevoel moeten ze ook hebben. Ik ben na de première eigenlijk niet meer zo geïnteresseerd in de voorstelling. Ik kom wel af en toe kijken, maar dan controleer ik of de dingen die ik belangrijk vind, blijven werken en wat de reactie van het publiek is.' Die reactie en het onderzoeken hoe die te manipuleren is, is voor Kroft heel belangrijk. 'Ik zit dan tussen het publiek en ik voel wat er tijdens een voorstelling met ze gebeurd. Dat is te gek. Daarom vind ik die grote zaal zo fijn. Zo 'n grote bak mensen die je een bepaalde richting in kunt dirigeren. Het gaat om de ervaring. Die wil ik zo veel mogelijk organiseren.'

Michel Sluysmans is van de kunstenaars degene wiens taak het is om die ervaring direct op het publiek over te brengen. Naast acteur is hij, samen met collega acteur Thijs Römer, artistiek leider van het Haagse gezelschap Annette Speelt. In tegenstelling tot Kroft en Slotboom is hij, las acteur uiteindelijk zijn eigen materiaal. 'Dat is lastig, omdat je nooit kunt zien hoe je het zelf doet. Het is een beetje als wanneer je jezelf terughoort op een bandje. Dat je je eigen stem niet herkent. Daarom is het belangrijk dat je de regisseur met wie je werkt vertrouwt.' Dat vertrouwen is er tussen Sluysmans en regisseur Johan Doesburg in wiens encenering van *Othello* hij op dit moment Jago speelt. 'Johan zegt nu al een week dat ik meer tempo moet maken tijdens het spelen. Terwijl ik het idee heb dat ik al ontzettend snel praat. Maar daar moet ik Johan dan in vertrouwen, ook al gaat dat tegen mijn eigen rijroute in.'

Bij repetities wordt altijd veel gepraat en gelezen over achtergronden en associaties. 'Waar gaat het stuk over? Herken ik de gevoelens die Jago heeft? Voel ik bijvoorbeeld jaloezie als een ander een rol krijgt, die ik niet krijg? Ja, die gevoelens ken ik wel.' Zo pratend leggen alle acteurs een hoop achtergrondinformatie op tafel. 'Die informatie sla je op in je achterhoofd. Die valt ook niet te spelen, maar het helpt je wel de thema's uit een stuk voelbaar en concreet te maken.' Naast deze inhoudelijke gesprekken wordt er 'technisch' gewerkt. Nadat de tekst geleerd is, wordt er met de regisseur geschuurd en bijgeschaafd. Het personage wordt met grove kleuren neergezet. 'En al repeterende en improviserende verzin je dan dingen die je

van te voren niet had kunnen bedenken. "Thijs gaat op de grond liggen. Dat had ik niet verwacht. Hoe ga ik dat oplossen?". Sommige dingen vind ik lastig om te spelen. Ik ben echt een tekstacteur. Ik vind het daarom moeilijk om emotioneel doorwrocht te spelen. Ik speel vanuit een afstand, een zekere ironie. Dat is mijn kwaliteit. En als het goed is vraagt een regisseur mij ook om mijn kwaliteiten en niet om wat ik niet kan. Ik vraag wel eens aan regisseurs waarmee ik vaker werk om mij een kant op te duwen die ze nog niet van me hebben gezien. Ik vind dat de regisseur ook een belangrijke taak heeft in het helpen van zijn acteurs bij hun ontwikkeling. Maar ik vind ook dat acteurs die taak ook onderling hebben.'

Toch komt het voor dat een acteur er soms niet uitkomt. Dat hij moeite heeft met zijn rol. Kroft: 'Als ze niet begrijpen wat je wilt, dan moet je daar een vorm voor vinden. Dat de rol duidelijk maakt wat het moet zijn, in plaats van dat hij het er zelf inlegt. Je kunt ook gewoon wachten en hopen dat het nog komt. Het gebeurt vrij vaak dat later pas het kwartje valt. Misschien zelfs in de speelperiode. Een acteur die het niet begrijpt is vreselijk. Maar ook als een acteur geen zin heeft, of een scène niet aandurft, dan zal ik daar toch iets mee moeten. Dat is mijn probleem en ik moet dat oplossen.'

Verschillende weken repeteren leiden uiteindelijk naar de dag van de première. Op een uitzondering na zal een voorstelling na die eerste speeldag niet meer rigoureuus veranderen, merkt Sluysmans op. Ook al is de voorstelling nu van de acteurs. 'Gek genoeg voelt de première als een afsluiting. Daar heb je met elkaar naartoe gewerkt. Maar in feite begint het dan pas. Je hebt een voorstelling in de periode daarvoor goed leren kennen en van begin tot einde bevochten. Ze is van ons geworden. Na de première daalt ze in, wordt ze genuanceerder en krijgt ze vaak meer humor. Het kost minder moeite om te spelen. Daar moet je aan wennen, omdat je daar tot de première wel veel moeite voor moest doen. Daarna gaat je dat makkelijker af, maar je lichaam denkt dat het nog steeds moeite kost. Het gevaar bestaat dan dat je groter gaat spelen, omdat je die moeite terug wilt hebben. Dan is het goed als de regisseur weer eens langskomt. Het is niet mijn doel

om na de première mijn eigen stempel op de voorstelling te gaan drukken of hem lekker anders te gaan maken. Die stempel is er al lang. Als het goed is, is er genoeg ruimte voor interactie met de andere acteurs. Je merkt het bijvoorbeeld als iemand op de automatische piloot gaat spelen. Dan ga je elkaar uitdagen. Op die manier spelen is ook het leukste wat er is. Elkaar binnen de lijnen van de voorstelling op scherp stellen. Een pauze laten vallen waar die niet hoort. Of een zin een keer niet zeggen. Iedereen is dan ineens weer alert en de voorstelling weer als nieuw.'

Dat werken en spelen met anderen is wat Sluysmans aanspreekt aan theater. 'Ik moet mensen om me heen hebben. Ik moet ook reflectie van die anderen hebben. Het is alleen maar leuk als je het met anderen doet. Ik hoef ook niet zonnig iets te maken wat alleen van mij is. Bovendien *zijn* die voorstellingen ook van mij. Die eigen ik mij toe. Het is van ons en ik ben een heel gelukkig onderdeel van dat "ons". Wat Annemarie doet lijkt me daarom ook lastig. Die eenzaamheid.'

Kroft sluit zich daarbij aan: 'Op de vloer repeteren vind ik geweldig. Je combineert dingen met elkaar, het is een *gesamntarbeit*. Dat is een groot verschil met beeldende kunst. Of schrijven. Dat is een stuk eenzamer. Al is regisseren vaak ook eenzaam. Stukken lezen. Nadenken. Door Artis lopen in de hoop een idee te krijgen. Maar uiteindelijk doe je het toch met zijn allen.'

Slotboom ziet schrijven echter niet als iets eenzaam. 'Behalve wanneer ik ga twijfelen aan mijn eigen kunnen. Onzekerheid kan heel makkelijk opkomen als je in je eentje bent.' Aan de andere kant zou Slotboom er niet aan moeten denken om te regisseren. 'Ik zou gek worden. Het is een andere manier van denken en ook met ander materiaal. Ik zou me tijdens repetities ook steeds afvragen: "Wat vindt hij ervan, wat bedoelt zij daarmee, heeft hij daar het wel naar zijn zin..."'

De keuze voor het kunstenaarschap is voor Slotboom en Sluysmans min of meer toevallig ontstaan. Omdat ze iets leuk vonden om te doen. Slotboom om te schrijven, Sluysmans om even tijdelijk iemand anders te kunnen zijn, die stoerder was dan hij zelf. Alleen Kroft wist al lang dat ze kunstenaar wilde worden, al vielen balletdanseres en fotografe af.



Uiteindelijk koos ze voor theater. Zo bezien is het kunstenaarschap dan ook geen roeping, zoals het romantische cliché luidt, maar een vak waar alledrie de kunstenaars hun karaktereigenschappen in kwijt kunnen. Dat wil overigens niet zeggen dat ze niets willen zeggen met hun werk. Slotboom: 'Ik heb een bepaalde visie op de wereld en die wil ik delen. Als je net iets anders naar de werkelijkheid kijkt, blijkt het immers een hele rare wereld. Eigenlijk is wat ik doe een soort verslaggeven.' Kroft: 'Ik wil niet dat mensen na *Iphigeneia* vinden dat ik een mooi statement heb gemaakt over moslimterrorisme. Ik wil dat teruglopend door de duinen met elkaar in gesprek raken en als vanzelf op dat onderwerp terecht komen. Dat zou het allerbeste zijn.'

### *Biografie Makers*

Annemarie Slotboom (1978) studeerde dramaschrijven aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht. Ze schreef teksten voor onder andere Het Gasthuis, Generale Oost, Huis aan de Werf en het Syndicaat. Daar werden ze geregisseerd door bijvoorbeeld Giselle Vegter, Ernst Braches, Mechtled Prins en Daniëlle Wagenaar. Verder geeft Annemarie schrijfworkshops en is ze bezig met het schrijven van een roman.

Karina Kroft (1974) studeerde eerst voor docent drama en volgde daarna de Regieopleiding aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. In 2002 studeerde ze daar af met de voorstelling *Elckerlyc*. Daarna regisseerde ze onder andere *De getemde feeks* bij het Noord Nederlands Toneel, *Zelfbeschuldiging* van Peter Handke bij De Toneelschuur en *De Zondeval* (naar Milton) en *Iphigeneia* op Oerol.

Michel Sluysmans studeerde in 2002 af aan de acteursopleiding van de Amsterdamse Theaterschool. Na zijn afstuderen richtte hij met vriend en collegaacteur Thijs Römer zijn eigen groep Annette Speelt op. Bij Annette Speelt speelde hij onder andere in *De Perzen*, *Richard III* en *Lucifer*.

Daarnaast speelde hij ook bij Orkater en bij het Nationale Toneel en in verschillende films en series.

Robbert van Heuven, 2006