

Ondertussen gingen de artistieke ontwikkelingen in het kleine circuit razendsnel. De nieuwe groepen maakten uitbundig gebruik van hun artistieke vrijheid. Omdat het de ideologie van de groepen was, maar ook omdat het kon door het kleine aantal mensen dat er werkte, voelde iedereen zich verantwoordelijk voor het geheel en dat verhoogde ieders inzet, inbreng en creativiteit. Al gauw werden de kleine groepen in de kleine theaters in artistieke zin toonaangevend en vormden zij de norm van artistieke kwaliteit. Voor de grote gezelschappen in de grote schouwburgen was dat even slikken. Natuurlijk waren er ook bij de grote gezelschappen regisseurs die een vorm van hedendaags theater in de schouwburgen voorstonden. Franz Marijnen in Rotterdam, Ger Thijs (even) in Arnhem, Hans Croiset - na een anti-revolutionair begin - in toenemende mate ook in Amsterdam, Gerardjan Rijnders in Eindhoven. Maar driekwart van de schouwburgdirecteuren raakte toen het zicht op de artistieke ontwikkelingen helemaal kwijt, constateerde alleen maar dat er steeds minder publiek kwam en was geestelijk en/of financieel niet in staat een nieuw, groot publiek voor deze nieuwe vormen van theater te winnen. Men bleef werken zoals men dat gewend was: men kocht in, verkocht abonnementen, hing affiches op, zette een advertentie en dat was het.

Bij de aankomende theatermakers waren de kleine groepen het meest populair. De nieuwe ontwikkelingen waren niet aan de opleidingen voorbijgegaan. De selectie richtte zich ook op andere kwaliteiten dan de traditionele, het toelatingsbeleid werd ruimer. Het gevolg was dat het aantal professionele beoefenaren van toneel en bewegingstheater zich in zeven jaar tijd (zo ongeveer tussen halverwege de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig) min of meer verdubbelde.

Publieks- of kunsttheater

De overheid kwam zo voor een aantal problemen te staan. Ervoor zorgen dat er belangrijk toneel werd gemaakt en dat dat overal werd gespeeld bleek niet genoeg. Want wat moesten ze als er maar zo weinig mensen naar kwamen kijken? Eerst en vooral werd de wisseling van de wacht bij de grote gezelschappen makkelijker gemaakt. Artistieke verstarring kon zo worden tegengegaan. Op advies van de zogenaamde Commissie- de Boer werden

er in 1985 op zes plaatsen in Nederland vaste productie-apparaten opgericht als een soort organisatorische huls waar zo nodig iedere drie jaar een nieuwe artistieke kogel in kon worden gezet. Drie jaar later werd al geconstateerd dat dat niet hielp en in 1988 werden de vaste ensembles in Groningen, Arnhem en Eindhoven opgeheven. Er kwam nog wel een artistiek leider, maar die moest op ad hoc-basis regisseurs en acteurs aantrekken. Op dit moment lijkt het erop dat het aantal toeschouwers iets begint aan te trekken, maar de kunstminister en zijn kunstambtenaren beginnen steeds luider en steeds vaker te roepen dat het wegblijven van het publiek consequenties moet krijgen.

Welke is nog niet duidelijk. Het valt ook niet mee om het grote zalen-toneel opnieuw artistiek toonaangevend te maken. Belangrijke regisseurs uit het kleine zalen-toneel weigeren vaak een baan als artistiek leider bij een grote zaal-gezelschap, omdat ze in de kleine zalen een veel grotere artistieke vrijheid hebben en de wijze waarop die grote gezelschappen werken de onderlinge vervreemding van de artistieke medewerkers in de hand werkt. De eis anders te mogen produceren wordt van de hand gewezen. Er zijn ook belangrijke regisseurs uit het kleine zalen-circuit die onder druk van de schouwburgdirecteuren worden geweerd als artistiek leider van grote zaal-gezelschappen. Het gevolg is dat er artistieke leiders worden benoemd die maar één regie op zo'n groot toneel hebben gedaan en die in het kleine zalen-circuit nooit structureel subsidie zouden hebben gekregen. Daarvoor gelden namelijk veel hogere kwaliteitscriteria. Iemand als Frans Strijards heeft in dat kleine circuit vijftien jaar moeten sappelen om vast gesubsidieerd te worden.

Dat laatste voorbeeld is al een indicatie dat de overheid in het kleine circuit de stroom van getalenteerde nieuwkomers niet kon verwerken. Zij kon de pretentie niet meer waarmaken dat zij de belangrijke theatermakers die zich aandienen financieel zou steunen. Bij de laatste subsidieronde werden de meerjarige projectsubsidies



voornamelijk uitgedeeld aan vijftigers! Jaarlijks worden er meer dan honderd aanvragen voor een projectsubsidie ingediend en daarvan kan maar tien procent gehonoreerd worden. Daar komt bij, dat de adviesraad zegt onvoldoende zicht te hebben op alles wat zich aandient. Van de veertien vaklieden die zich in hun vrije tijd over al die aanvragen buigen kan niet verwacht worden dat ze van al die honderd aanvragers voorstellingen hebben gezien en met hen uitvoerige gesprekken gaan voeren.

Een noodverband

De praktijk kwam het beleid te hulp. Een aantal groepjes acteurs, al of niet onder leiding van een regisseur, liep met plannen rond waarvoor ze soms wel soms niet ergens een minimaal subsidietje hadden losgepeuterd. Er was altijd wel een ruimte te vinden waar ze konden repeteren en tot aan de generales was er niets aan de hand. Maar dan moest er een heleboel gebeuren waar ze niet zo veel van af wisten en geen tijd en geld voor hadden: theatertechniek, boekhouding, publiciteit, verkoop. En zo gingen heel wat plannen de mist in. Een aantal theater-tjes bleek echter bereid om voor sommige groepjes die taken te verrichten. Dat betekende voor hen onbetaald overwerk, maar als ze affiniteit hadden met die theatermakers hadden ze dat er graag voor over. Na een tijdje - hoe kan het ook anders - kwam de problemen van die talentvolle, niet-gesubsidieerde theatermakers die door die theater-tjes werden geholpen, de overheid die onvoldoende geld had voor al die nieuwkomers en de adviesraad die het allemaal niet meer kon overzien, bij elkaar. Als een deel van het budget voor ad hoc-producties nu eens aan zo'n klein theater ter beschikking werd gesteld? Het theater bleef doen wat het altijd gedaan had, de artistieke medewerkers bleven werken met behoud van uitkering en de produktiekosten (decors, kostuums, geluidsopnames, affiches) zouden uit dat budget betaald kunnen worden. Zo kwamen er toch volwaardige produkties op de planken en konden deze aankomende talenten zich toch professioneel profileren. En hadden Frans Lommerse van de Toneelschuur en Steve Austen van het Shaffytheater niet bewezen dat ze een neus hadden voor talent? Het werkplaatsidee was geboren.