

Maar van het dansersfront geen nieuws. In hun studio's werkten de dansers rustig verder aan de danskunst. Of zij zaten in het buitenland, waar zij kennismaakten met de nieuwste ontwikkelingen: met de moderne dans van de leden van het Judson Dance Theatre, met Merce Cunningham en John Cage en met de pioniers van het minimalisme zoals Laura Dean. Zelfs de meest 'eigentijdse' dansers van de jongere generatie, zoals Pauline de Groot en Koert Stuyf, toonden weinig interesse in het veranderen van de wereld buiten de dansstudio's.

Maar of zij het nu wilden of niet, er lag een strijd in het verschiet. Deze in de moderne dans geschoolde individualisten konden na terugkeer in Nederland niet uit de voeten met de rigide, conventionele structuur waarin de gevestigde gezelschappen het voor het zeggen hadden. Ofschoon de grote gezelschappen wel af en toe de deur op een kier zetten voor experiment, besloten de meeste eigentijdse, moderne dansers toch hun eigen gezelschap op te richten.

In navolging van hun Amerikaanse meesters zetten zij samenwerkingen op met beeldend kunstenaars, performance kunstenaars, acteurs en regisseurs, componisten en musici, video- en filmmakers. Zij wilden op ideologische gronden niet geassocieerd worden met de grote, ondemocratische repertoiregezelschappen. De consequentie hiervan was dat er in de loop van de jaren zeventig een heuse tweedeling ontstond: naast het gevestigde circuit ontstond langzaam maar zeker een 'tweede circuit'.

1979

bracht, naast Hans van Manens *Live*, nog twee belangrijke producties voort. Stichting Dansproductie presenteerde *Lopen* en Dansgroep Krisztina de Châtel kwam met *Lines*.

Live-Lopen-Lines, opnieuw een woordspelletje? En wat waren de tegenstellingen hier dan wel?

Er is zeker een verband, ook al werkte Hans van Manen in de traditionele balletwereld en waren Stichting Dansproductie en Krisztina de Châtel actief in de kringen van de moderne dans. Het zogenaamde eerste circuit stond tegenover het zogenaamde tweede circuit. Eerste en tweede circuit?

1969

was het jaar van de demonstraties. De Aktie Tomaat is als één daarvan de geschiedenis ingegaan. Niet dat het nu allemaal zo indrukwekkend was: sommige acteurs, gefrustreerd door het vigerend repertoiretooneel, gooiden bij wijze van protest tijdens een voorstelling

in de Amsterdamse Stadsschouwburg wat tomaten op het toneel. Zij wilden, zoals zo velen, verandering en voegden de daad bij het woord door de acteurs van het gevestigde toneel met een paar flinke rode tomaten te bekgelen.

Deze actie-voerende acteurs voelden zich eerder verwant met geïsoleerde situaties zoals Kees van Iersels experimentele Studio-groep en vooral met Ritsaert ten Cate's Mickery Theatre. Ritsaert ten Cate, die volkomen buiten het bestaande systeem opereerde, haalde avantgarde gezelschappen van over de hele wereld naar Amsterdam: The Living Theatre, The People Show, Pip Simmons, La Mama en vele anderen. Dus verzamelden, in de tijd dat New York nog niet 'op een steenworp afstand' lag, de *afficionados* van het nieuwe theater zich in het Mickery en maakten daar kennis met volkomen nieuwe manieren om theater te presenteren en te produceren.

Lange tijd was Mickery uniek in de wereld. Het stond onder meer voor een nauwe samenwerking tussen producent en kunstenaar, een manier van werken die we verder de *Mickery Methode* zullen noemen. Het effect ervan was dat de traditionele grenzen tussen produktie, presentatie en distributie vervaagden, om niet te zeggen opgeheven werden. Dit klinkt ons nu, volop verwickeld als we zijn in een debat over post-industriële samenleving en informatie-economie, niet vreemd in de oren. Toentertijd werd een dergelijke manier van werken maar door heel weinigen begrepen.

Ook al vlogen er maar een paar tomaten door de lucht, het was precies op het juiste moment en zij troffen dan ook gemakkelijk doel. Al snel rolde het geld, dat jarenlang uitsluitend naar de grote toneelgezelschappen was gegaan, ook naar meer vernieuwende initiatieven. Maar het was nooit veel en zeker nooit genoeg. En daarnaast stak een eigenaardige paradox al snel de kop op.

1568-1648

jaartallen zonder negens, waarschijnlijk omdat ze niets met dans te maken hebben.

Tussen deze jaren woedde de Tachtigjarige Oorlog tussen Holland en Spanje. De Hollanders vochten zich een weg naar de onafhankelijkheid, onderwijl bouwend aan één van de rijkste mogendheden van de wereld. Zij riepen de Republiek uit, de oudste in de moderne westerse wereld, op IJsland na.

Bravo, maar wat heeft dat met voorgaand vertoog van doen? Bijvoorbeeld het volgende. Gevolg was dat Holland vanaf deze succesvolle onafhankelijkheidsstrijd geregeerd werd door burgers, rijke burgers, die zowel de natie als elkaar nauwgezet in de gaten hielden door

middel van een uitgekiend systeem van *checks and balances* gebaseerd op tolerantie en een scherp gevoel voor handel en winst.

Kijk hoe Amsterdam gebouwd is: geen grote paleizen, geen grote parken of wijde avenues, maar concentrische kanalen, waaraan gebogen rijen met huizen staan, huizen die allesbehalve pronken met de immense rijkdom van hun bewoners.

Gedurende de volgende eeuwen, terwijl het oorspronkelijke vuur langzaam uitdoofde en het systeem verwerd tot een ijzeren constructie vol slaperige zekerheid – waarin de burgers zich veilig genoeg voelden om na de Napoleontische dictatuur niet terug te keren naar een republiek, maar een (constitutionele) monarchie te gedogen – werd de methode van 'repressieve tolerantie' ontwikkeld als een integraal onderdeel van de wijze waarop het land geregeerd werd. Dit betekende dat de heersende burgers een reflex ontwikkelenden om zelfs de kleinste bedreiging van hun autoriteit de kop in te drukken door middel van tolerantie.

In de jaren zestig werden de aktievoerende Provo's in Nederland in feite nooit écht gevaarlijk, omdat aan veel van wat zij wilden, tegemoet werd gekomen, zij het met mondjesmaat. Hun strijdmakkers in Parijs, San Francisco, Berlijn of Milaan zagen zich met heel wat minder tolerante overheden geconfronteerd. Het geweld, soms zelfs uitmondend in terrorisme, dat in de daarop volgende jaren Duitse en Italiaanse extreem-linkse groeperingen karakteriseerde, was in Nederland onmogelijk. Een paar jaar na 1968 zaten ex-provo's, die zich 'kabouters' waren gaan noemen, parmantig op maar liefst zes zetels in de Amsterdamse gemeenteraad. Het gif was eruit, het systeem van repressieve tolerantie had gewerkt, en in het theater leidde het tot wat we het beste kunnen omschrijven als de Shaffy Paradox.

In 1979,

een decennium nadat het systeem wat tomaten te verduren had gekregen, leek de situatie voor de podiumkunsten in Nederland ingrijpend veranderd te zijn.

De belangrijkste elementen die in de jaren zeventig tot een rijk, experimenteel palet van theater-uitingen leidden, vooral in Amsterdam, waren: relatief veel verschillende, maar kleine subsidiebedragen; een veelheid aan kleine theaters; en een tolerant sociaal uitkeringsysteem dat jonge mensen de gelegenheid gaf te 'werken' met behoud van uitkering, terwijl zij in feite werkloos waren en dus moesten leven van het geld dat belastingbetalers opbrachten.