

De nieuwsgierige, vaak afgunstige, buitenlandse bezoeker werd in de hoofdstad gebombardeerd met honderden experimentele theaterproducties per jaar. De meeste hadden iets met het Shaffy Theater te maken.

De drie zalen in Shaffy waren extreem klein, de budgetten waren lachwekkend, maar de organisatie wist te overleven op de vleugels van de filosofie van de jaren zestig: zo lang er dingen gebeurden, zolang er sprake was van een 'proces' was, was alles 'gewoon te gek'.

De manier waarop het Shaffy Theater te werk ging, werd exemplarisch, het werd een systeem dat al snel door talloze kleine theaters in veel verschillende Nederlandse steden overgenomen werd. Elke stad maakte een deel van zijn 'kultureel centrum' vrij, of een ander leegstaand gebouw dat niemand wilde, toverde het om in een ontmoetingscentrum, het maakte niet uit hoe laag de budgetten waren.

In Nederland werd dit netwerk van kleine theaters, samen met de groepen die er optraden, bekend als het 'tweede circuit': het tegenwicht van de traditioneel goed gesubsidieerde stedelijke theaters en de grote repertoiregezelschappen van het 'eerste circuit'.

De kunstenaars voegden zich snel naar dit systeem en waarom ook niet? Buiten Nederland prees men het systeem, onder de indruk als men was van de rijke experimentele kwaliteiten. En de kunstenaars konden meestal net voldoende geld bij elkaar schrapen om een decor op te bouwen, een technicus te betalen en om uit den treure rond te toeren met voorstellingen waar per avond gemiddeld 21 punt 4 man op af kwam. Waarom niet, Nederland is een klein land, je kan altijd nog naar huis rijden na een voorstelling en de sociale uitkering kwam toch wel binnen. Het was gemakkelijk om kunstenaar te zijn, als iemand tenminste bereid was van een habbekrats rond te komen.

Achteraf bezien zouden we kunnen zeggen dat de kunstenaars vanaf toen aan de Shaffy Paradox ten prooi dreigden te vallen.

1969

was een rustig jaar voor de dans. Terwijl architecten samen met krakers protesteerden tegen de manier waarop oude, historische stadscentra in Nederland met de grond gelijk gemaakt werden en terwijl beeldend kunstenaars weigerden nog langer te schilderen en in plaats daarvan liever happenings organiseerden, bleef het stil aan het dansersfront.

De danswereld was comfortabel gescheiden in drie coëxisterende delen: Het Nationale Ballet en het Scapino Ballet in Amsterdam en het Nederlands Dans Theater in Den Haag. Een situatie waaraan niemand tornde.

Toen dus jongere dansers als Paulien de Groot, Bianca van Dillen en Pauline Daniëls terugkeerden uit Amerika, geïnspireerd door de nieuwe postmoderne werkwijze van Cunningham en de choreografen van het Judson Dance Theatre, konden zij geen kant op in de gevestigde danswereld.

Er was wel plek in het open en tolerante 'tweede circuit' dat deze nieuwe experimentelen met open armen ontving. De choreografen grepen hun kans, werkten samen met componisten, beeldend kunstenaars, schrijvers, musici en zij werden al snel helden van de marge.

In het decennium dat volgde, werd de legendarische Stichting Dansproductie in het leven geroepen door Bianca van Dillen, Paulien Daniëls en anderen, en richtte Krisztina de Châtel haar eigen dansgroep op. *Lopen* en *Lines* werden na de premières in 1979 klassiekers.

In Rotterdam werd Werkcentrum Dans opgericht, de huidige Rotterdamse Dansgroep, en mede op initiatief van Ton Lutgerink ontstond Penta, een gezelschap waar de integratie van dans, mime, literatuur, drama en beeldende kunst voorop stond.

De na-oorlogse generatie moderne dansers schoof comfortabel aan in het theatercircuit. Maar zo plooiden men zich misschien iets te gemakkelijk naar het bestaande kleine circuit met zijn kleine zalen, kleine budgetten en kleine publiek. En zo zou deze generatie nooit helemaal krijgen wat haar toekwam.

1979

maakte met de première van *Live* duidelijk dat Hans van Manen de leidende choreograaf was in Nederland.

Gedurende de jaren zeventig was de kloof tussen de grote balletgezelschappen en de 'eigentijdse' dansmakers groter en groter geworden.

Rudi van Dantzig had in 1969 het artistiek leiderschap van Het Nationale Ballet overgenomen en de Tsjechische choreograaf Jirí Kylián deed dat in 1973 bij het Nederlands Dans Theater. De nationale en internationale faam van deze gezelschappen groeide gestaag, dansers werden meer en meer uit het buitenland aantgetrokken, maar ook al was men, vooral bij het Nederlands Dans Theater, op de hoogte van wat er in de rest van de danswereld te koop was, deze grote gezelschappen stonden niet bepaald open voor het experiment.

Hans van Manen, die voor zowel Het Nationale Ballet als het Nederlands Dans Theater choreografeerde, was de enige die af en toe van het ene naar het andere circuit sprong. Hij was nieuwsgierig genoeg om uit te zoeken

wat er gaande was in de kleine kunstgaleries en in de kleine theaterzalen. Het inspireerde hem in zijn werk als choreograaf én als fotograaf. Inmiddels had hij immers ook naam gemaakt als fotograaf van het menselijk lichaam, verwant aan met name de Amerikaan Mapplethorpe.

Als kunstenaar concentreerde Van Manen zich vooral op het onderzoek naar het lichaam en de manier waarop dat lichaam betekenissen communiceerde. Door met deze betekenissen te spelen, droeg hij op zijn manier bij tot de emancipatie van het individu. In dit opzicht vond hij het overigens makkelijker om met fotografie ingesleten vooroordelen te bevragen en tegen grenzen aan te duwen, dan met choreografie. In deze tijd schuimde hij de kleine kunstgaleries af zoals de Amsterdamse galerie De Appel, waar hij gefascineerd raakte door de performances van kunstenaars als Nitsch en Ulay en Abramovic, die onophoudelijk de functie van het lichaam in de beeldende kunst onderzochten. Ook kwam Hans van Manen in de kleinere theaters, als Shaffy, waar componisten, theatermakers, beeldend kunstenaars en choreografen moderne dans naar hartelust en in volle overtuiging experimenteerden.

Rond 1979,

na de premières van Dansproducties *Lopen* en De Châtel's *Lines*, werd in de dans het tweede circuit 'officieel' erkend.

Die erkenning bracht echter noch extra subsidiegelden, noch extra structurele ondersteuning. De kleine, vaak ad hoc samengestelde gezelschappen moesten nog altijd op een houtje bijten, de producties werden nog altijd ad hoc gerealiseerd, steeds moest opnieuw begonnen worden, de ene onzekere produktie na de andere, en de dansers moesten nog altijd terugvallen op een de facto illegaal 'systeem' van werken met behoud van uitkering.

Maar de kleine gezelschappen leverden steeds meer voorstellingen, zodat de overheid geen dwingende reden zag meer geld beschikbaar te stellen. Zowel de nationale als de lokale subsidies bleven dermate laag dat, alweer achteraf bezien, men alleen maar kan concluderen dat, cynisch genoeg, de overheid in feite zelf de overtreding van haar eigen sociale wetgeving stimuleerde. 'Geef ze net genoeg geld om een wankel decortje te bouwen en een technicus te betalen, het busje krijgen ze wel van het Prins Bernard Fonds, en dan treden ze toch wel op', leek de verborgen agenda te zijn, óók bij de Raad voor de Kunst en het Ministerie.

De meeste systemen functioneren optimaal, tenminste voor een korte tijd, wanneer