

De sprong van Nijinski

GRAND ÉCART?

Myriam Van Imschoot en Rudi Laermans over Nijinski's *Le sacre du printemps*,
misschien wel het eerste moderne ballet?

Danser en choreograaf, god en beeldenstormer

I
Het lijkt er sterk op dat de moderne en de postmoderne dans druk doende zijn om zich op de valreep van de twintigste eeuw alsnog van een geschiedenis te voorzien. Dat is misschien een al te boude bewering, maar toch: sinds enkele jaren bestaat er in dansmiddens onmiskenbaar een grote behoefte aan historische adelbrieven. Die wordt beantwoord door nauwgezette studies voorbij het niveau van de vaak impressionistische danskritiek enerzijds, door het reconstrueren en heropvoeren van vroegere choreografieën of dance performances anderzijds. In deze uiteenlopende pogingen om de uitdrukking 'twintigste-eeuwse dans' te historiseren, bekleedt Nijinski's ondertussen gereconstrueerde *Sacre du printemps* uit 1913 een centrale positie. Want hebben we hier niet te maken met een mogelijk begin, met de oorsprong van een of meerdere lijnen die de twintigste-eeuwse dans tot vandaag blijvend hebben getekend? Het probleem met deze vraag is natuurlijk het woord 'oorsprong'. Telkens deze uitdrukking valt, lijkt het denken op hol te slaan, wordt het wazig en mistig, en benevelt het zich al snel aan het beeld van een soort van oersprong (een oer-knal), een absoluut begin, ja een quasi-goddelijke oorzaak die verdere vragen overbodig maakt – want oorsprong is oorsprong is oorsprong.

Laten we dus veiligheidshalve het woord oorsprong tussen haakjes zetten en bij de bepaling van het historisch belang van Nijinski's *Sacre* van de ampele vaststelling vertrekken dat het de maker de faam van beeldenstormer en vernieuwer heeft opgeleverd. Inderdaad, Vaslav Nijinski was een iconoclastisch choreograaf. Deze uitspraak heeft thans zelfs veel weg van

een pleonasme: zoals een vrek gierig, een goedzak vrijgevig is, zo mag de choreograaf Nijinski een iconoclast heten. Wat was er dan zo nieuw aan Nijinski's werk? Tenslotte werd hij louter chronologisch gezien toch voorafgegaan door andere danspioniers, zoals Loïe Fuller en Isadora Duncan, die al rond de eeuwwende een nieuwe, vrije dans bepleitten. Een voor de hand liggend, zij het ook erg belangrijk verschil is echter de institutionele context. Want in tegenstelling tot de solo-choreografen Fuller en Duncan voltrok Nijinski's beeldenstormerij zich niet buiten de muren van het ballet – niet in de salons, in de recitals of op het podium van de Folies-Bergère. Nijinski vernieuwde het ballet letterlijk van binnenuit, intra muros, op de grote scène van gevestigde theaters, dus in het epicentrum zelf van traditie en macht. Nijinski brak dan ook niet met het ballet, zoals Fuller en Duncan; hij brak het ballet – in het ballet. Meer bepaald stelde de choreograaf Nijinski in 'zijn' *Sacre du printemps* de gangbare ballettaal nadrukkelijk en vooral grondig ter discussie. Het woord choreografie is hier niet onbelangrijk. De *Sacre* werd niet als zomaar een dansstuk aangekondigd en is dat ook niet. Het ging om een ballet, en het stuk kent dan ook voorgeschreven bewegingen die onderling bijzonder minutieus zijn gecoördineerd, vaak in contrapunt met Stravinsky's muziekscor.

Juist met die bewegingen leek in 1913 tijdens de eerste opvoering van Nijinski's *Sacre* iets heel mis te zijn: ze zorgden voor opschudding, ja voor een heus tumult in de zaal. Dat had alles te maken met de overigens sterk verbeelde, zoal niet fantasmatische 'volksheid' van de geësceneerde lichaamshoudingen. Stampvoeten, in de lucht springen, de voeten naar bui-

ten draaien, de rug ostentatief krommen, en – meer in het algemeen – hoekig bewegen: dat alles was anno 1913 in de sfeer van ballet en choreografie nog nimmer vertoond. Met zijn door decorateur, costumier en amateur-ethnoloog Nicolas Roerich gestimuleerde, imaginaire *retour au peuple Russe* haalde Nijinski een vocabulaire binnen dat volledig haaks stond op het basisaxioma van het esthetisch academisme. Conform dat laatste moest de kunst de werkelijkheid – en in het ballet is dat uiteraard het menselijk lichaam – 'vermooien' en verwaardigen, dus idealiseren. Zoals bekend zetten de impressionisten dit postulaat al tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw in de schilderkunst op de helling. Binnen de balletsfeer wog de norm van idealisering echter veel sterker door. Want het gepresenteerde lichaamsbeeld weerkaatste het zelfbeeld van het deels aristocratische, deels burgerlijke publiek als een beschaafde en beheerste, zelfgedisciplineerde elite. De sociale wortels van het ballet in het voormoderne hofleven bleven mede daarom binnen de danskunst zolang vanzelfsprekend.

Ten tijde van Nijinski was de esthetische identiteit van het ballet dus nog nauw verbonden met de sociale identiteit van het publiek – met het altijd ook imaginaire zelfbeeld van adel en burgerij als een niet-volkse, niet-barbaarse, dus niet-primitieve groepering. In zijn *Sacre du printemps* toonde Nijinski juist deze afgewezen andere in de vorm van een dansende collectiviteit. Hij confronteerde zijn publiek zo ook met de 'alteriteit' van wat het zelf als 'eigen' beschouwde. In de spiegel die de podiumkunst altijd ook is, verscheen een 'wildheid' die men juist had leren onderdrukken en temmen. Precies deze zelfbeheersing was fun-



damenteel voor het zich onderscheiden weten van de geënceneerde andere – van ‘het volk’ of plebs, van ‘wildemannen’ en ‘wilde vrouwen’.

II

De door Nijinski in ‘zijn’ *Sacre* geënceneerde choreografische breuk met de ballettraditie valt alles welbeschouwd met behulp van één enkele uitdrukking nader te verduidelijken. Dat woord is gratie, *la grace du corps*. Het is bijzonder paradoxaal dat uitgerekend Nijinski, die als danser *le dieu de la grace* werd genoemd, het lichaamsideaal van het ballet in *Le sacre du printemps* zo trefzeker heeft overhoop gehaald. Daarin wordt dan ook niet alleen de uitverkoren maagd ten offer gedragen. In de *Sacre* offerde Nijinski-de-choreograaf ook zijn dansend alter ego. De icoon die Nijinski-de-iconoclast in zijn choreografieën vernielt, is de icoon dat hijzelf geworden was: *Nijinski le gracieux*.

In de academische kunsttraditie is de term gratie een gedurig weerkerende karakterisering van een geslaagde idealisering. Ontelbaar zijn dan ook de traktaten die vanaf Baumgartens beroemde *Aesthetica* (1750) de gratie het hart van zowel de kunstbeoefening als de kunstbeschuwing noemen. Uiteraard verschillen deze overwegingen onderling in hun accentvoering. Maar één iets blijft in al deze geschriften, tot in het werk van een Valéry toe, geheel en al onbetwist. En wel dat de gratie een – misschien zelfs het bij uitstek – constitutieve kenmerk van alle gelukte kunst is en daarom ook de identiteit en bestemming, ja het wezen van de kunst als zodanig uitdrukt. Dat geldt dus ook voor de danskunst. Of liever, het gaat vooral ook voor de dans op, die volgens vele denkers het actieterrain bij uitstek van de Gratie is. Of zoals Raymond Bayer anno 1933 nog vol overtuiging in zijn *L'Esthétique de la grace* kon schrijven: ‘De dans verenigt in zich de plastische en dynamische voorwaarden van de gratie. De ander kunsten kunnen zich uitdrukken in gracieuze vormen; alleen de dans is in zichzelf de gracieuze kunst’. Gratie verschilt overigens van schoonheid. Anders dan de laatste, zo betoogde bij voorbeeld al Schiller in *De gratie en de waardigheid* (1793), kent de gratie geen stabiele verankering in een of andere essentie. Ze is integendeel hoogst mobiel. Gratie kan komen en gaan: ze is er, om even later alweer te verdwijnen. De gratie is daarom geen natuurlijk gegeven maar veeleer een magisch effect dat een gewoon ‘object’ transfigureert, letterlijk anders laat worden. Dat is overigens niet zo’n vreemde, laat staan ouderwetse gedachte. Wie na een dansvoorstelling nog even in de foyer blijft hangen en vervolgens de zojuist geziene dansers ziet binnenwandelen, moet vaak even wennen. Wat even tevoren nog één grote brok pré-

sence met een magnetische aanzuigkracht was, is nu plots zo onopvallend, zo gewoontjes.

Ook Nijinski was naast de planken helemaal geen schoonheid of *beau garçon* – daarvoor waren zijn onderbenen veel te stevig ontwikkeld. En toch werd hij zo vaak *le dieu de la grace* genoemd. Het versterkt de these dat gratie met een bijzonder moeilijk te vatten transfiguratie binnen én door het register van het imaginaire heeft te maken. Die staat in het geval van het ballet uiteraard niet los van het totale scenische dispositief, met zijn artificiële belichting, zijn gestuurde focalisatie van de publieke blik, enzovoorts. Het was dan ook op de planken dat Nijinski zich omtoverde in adembenevende rollen als het negerlaafje in *Sheherazade*, de verscheurde Petroushka, of de bevalige Narcissus. Niet als reële man van vlees en bloed, wel als danser was hij voor velen een god. Met zijn bepaald weinig gracieuze *Sacre*-choreografie deed deze god aan een ongehoorde zelfprofanatie.

De verering van de danser Nijinski culmineerde al snel in de cultus van zijn sprongen. Meer nog dan met een rol of een personage werd Nijinski door publiek en critici vereenzelvigd met de gave om als geen ander te springen. Blijkbaar was het dus in de sprong dat Nijinski de gratie uitpuurde en zo tot haar hoogtepunt bracht. Of zoals Rebecca West ooit opmerkte: ‘De climax van zijn kunst was zijn sprong. Hij sprong hoog in de lucht en leek daar gedurende meerdere seconden te verblijven. Gezicht en lichaam suggereerden dat hij nog verder naar boven zou gaan, de Indiaanse lasso-truc met zichzelf als lasso zou uithalen, zichzelf in de ruimte zou slingeren dwars doorheen een onzichtbare hemel en zou verdwijnen. Maar dan daalde hij neer – en dit was het tweede mirakel –, trager dan hij was opgegaan, even zacht landend als een hert dat een sneeuwhaag opruimt.’ Ook de zus van Nijinski, Bronislava Nijinska, nochtans zelf een virtuoze danseres, verbaasde zich steeds weer opnieuw over de vele transities en nuances waarmee haar broer een sprong maakte, waardoor de illusie werd gewekt dat hij nooit de grond raakte. In de memoires van zijn vrouw Romola de Pulszky valt na te lezen dat vele toeschouwers uit ongeloof voor een dergelijke krachttoer de coulissen opzochten, om er te speuren naar springveren, luchtkussens of andere technische kunstgrepen. Aangetrokken door ‘het fenomeen’ raakten de coulissen al snel overbevolkt door de grote schare van bewonderaars die er de slotsprong kwamen afwachten. Tegen zoveel toeloop werd naderhand een speciaal verbod uitgevaardigd, opdat de technici ongehinderd hun werk zouden kunnen blijven doen.

Nijinski was eerst blij met al die verering,

maar gaandeweg begon ze hem te vervelen. Aan zijn vrouw vertelde hij dat het hem niet om de virtuositeit ging, wel om liefde, schoonheid en puurheid – om het ‘zijn’ van een fractie van de oneindige geest van God: ‘Dat was wat ik wou bevatten en aan het publiek geven, zodat ze zouden weten dat Hij alomtegenwoordig is. Wanneer ze “het” voelden, dan was ik de spiegel van Hem.’ Maar het publiek bewonderde niet de God tegenover wie Nijinski zich als een dienstmaagd opstelde, maar de God Nijinski. ‘Je ne suis pas un sauteur; je suis un artiste,’ zou hij verweren. Het volstond allemaal niet. Pas met en in zijn choreografische praktijk vond Nijinski het belangrijkste tegengif voor de uit de hand gelopen verering van *le dieu de la grace*. Nijinski zou die god ontronen en de gratie offeren. En het meest geëigende wapen daartoe was, uiteraard, de sprong.

III

Het kan inderdaad geen toeval zijn dat in Nijinski’s *Sacre* precies de sprong zo centraal staat. Maar alles aan deze sprong weerspreekt datgene waarmee Nijinski als danser werd geïdentificeerd. In ‘zijn’ *Sacre* is de sprong als het ware een inverse, binnenstebuiten gekeerde beweging, die niet louter hemelwaarts reikt maar evenzeer inwaarts in de aarde kerft – want het is de aarde die het leven voortbrengt. Daarmee zette Nijinski de hele waardenmatrix van de ballettraditie en de daarmee verbonden codificatie van het lichaam volledig op z’n kop. Maar niet alleen de oriëntatie op het hogere en hemelse werd opgegeven, ook in andere opzichten is sprake van een verregaande omkering. Zo zit in de klassieke sprong idealiter een zekere ballon: de danser of danseres moet even in de lucht blijven hangen (het bekende ‘zweven’). In Nijinski’s *Sacre* lijkt men echter vooral te springen om zo snel mogelijk naar de aarde te kunnen terugkeren. En wat conform de balletcanon nooit mag worden getoond, ja totaal taboe is, wordt hier overduidelijk beklemdoond, letterlijk op de voorgrond gebracht. Bedoeld is het neerkomen, dat volgens de regels van het klassieke ballet zo geruisloos mogelijk moet gebeuren. Nijinski’s *Sacre* zet daarentegen dat neerkomen in de verf door een gesyncopeerde springdans. Daarbij voorziet de cadans van de stappen de opvoering van een tweede soundtrack, naast die van Stravinsky. De aarde is het gespannen trommelvlies waarop de voetstappen hun ritme roffelen. En bij iedere slag mag het duidelijk zijn dat het de zwaartekracht is die de drumsticks in de handen houdt.

Even ingrijpend is dat de sprong in Nijinski’s *Sacre* anders is geleed. In plaats van een vloeiende beweging, met duizenden trillingen in één enkele ademtocht (Nijinski vergeleek

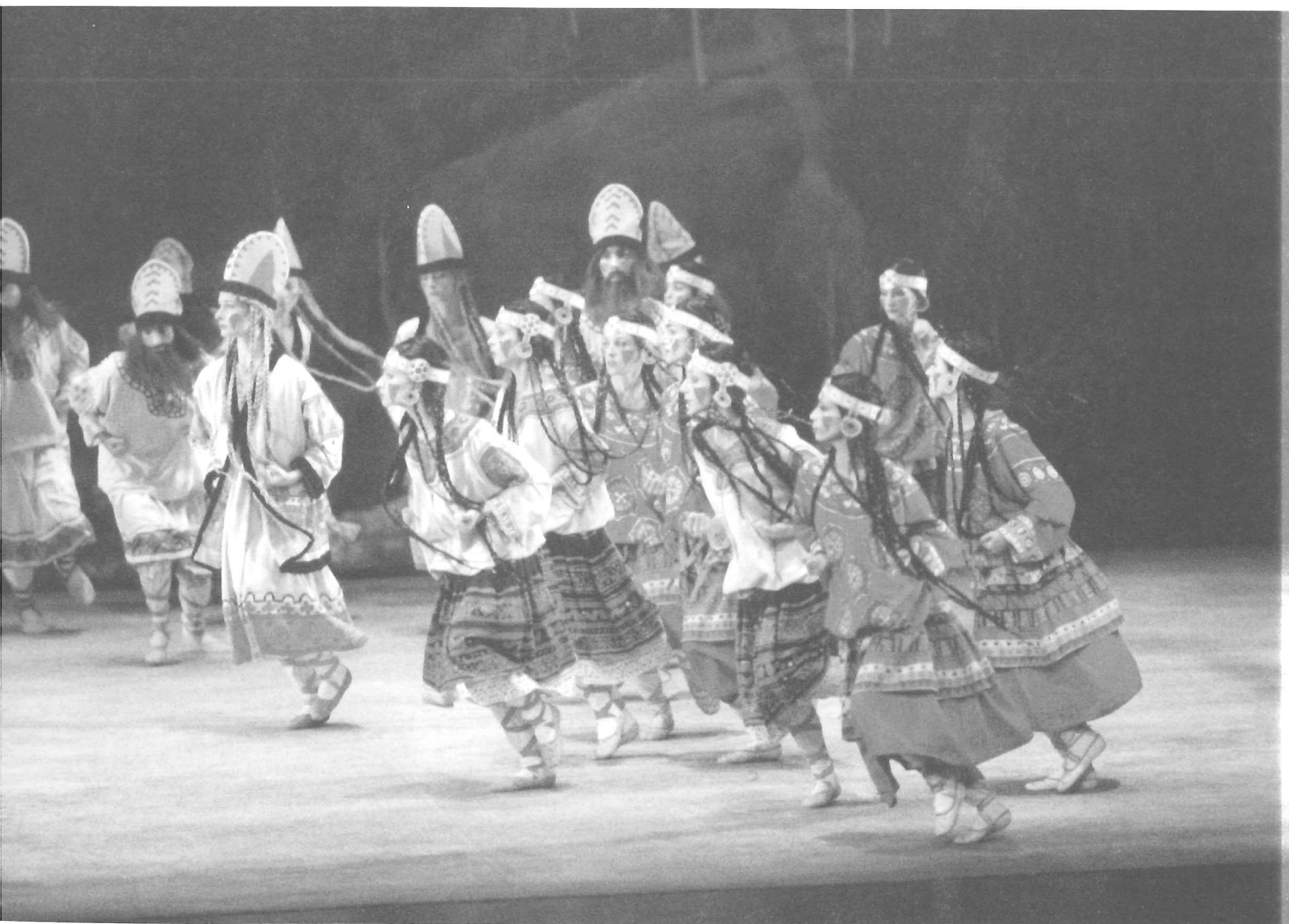
het dansen vaak met ademhalen), wordt de sprong opgebroken en gedisharmonieerd door de torso en de onderbenen uit elkaar te rukken, volgens een dissociatie die in retrospectief nogal Cunninghamsiaans aandoet. Niet minder categoriek is de afwijzing van de norm van moeiteloosheid. Volgens de academische canon en de wetten van de gratie dient de danser altoos de indruk te wekken dat hij nog niet aan het eind van zijn krachten is, maar integendeel eeuwig zou kunnen doorgaan – nog hoger, nog verder, nog magistraler. Nijinski's *Sacre* doorbreekt keer op keer deze voor de balletdans constitutieve illusie. Zijn choreografie simuleert geen eeuwig lichaam: ze toont welbewust de eindigheid van het danserslijf. Zo springt in de slotsolo aan het eind van *Le sacre du printemps* de offermaagd zonder ophouden – tot ze noodgedwongen ophoudt. Haar entourage helpt niet, maar kijkt toe hoe ze, doodmoe ge-

sprongen, tenslotte neerstort, ja crasht. Haar sprongen zijn kortom verre van onuitputtelijk; ze putten haar integendeel uit, tot het hart het begeeft.

Maar is deze uitputting wel reëel? Is ze soms niet geënceneerd, dus gesimuleerd? Misschien is Nijinski inderdaad ondanks zijn verwoed iconoclasmie in de *Sacre*-choreografie toch nog aan het gratie-ideaal blijven vasthaken, met name in zijn respect voor *the economy of forces*, de economische wet van een getemperd krachtenbeheer. Alvast de reconstructie van *Le sacre du printemps* door het Joffrey Ballet is op dit punt overduidelijk. De choreografie mag dan wel een uitputtingsslag voorstellen, de reële vermoeidheid blijft in deze voorstelling ongetoond. Wanneer de laatste sprong van de maagd gesprongen is, zouden er nog tien, misschien wel dertig sprongen kunnen volgen. Misschien ook niet – wie zou het kunnen zeggen? In het ge-

ding is immers de volgende performatieve paradox, die overigens tijdens dansvoorstellingen wel vaker valt te observeren (en hij is performatief in de betekenis van het woord performance, dus het dansen als act betreffend). Om de uitputting correct te representeren mag de danseres, althans in het schema van de *Sacre*, haar eigen uitputting niet mee aanwezig stellen. Ze moet nauwgezet de voor haar uitgezette choreografische lijnen blijven volgen, tot in de kleinste details toe, met precisie en kracht, maar zonder op het toppunt van haar kunnen te gaan staan. Met deze vaststelling hebben we een voor elke *Sacre*-productie, wellicht zelfs voor de hele twintigste-eeuwse dansgeschiedenis kardinaal punt te pakken: de met elke dansproductie hernieuwde spanning tussen choreografie en performance, dus tussen dansregie en dansen, op- en uitvoering. In zijn bezetenheid om de gratie te verbannen en daarom

Le sacre du printemps – Vaslav Nijinski, Companhia Nacional de Bailado (Lisboa, Portugal) / Rodrigo Ferreira



het dansen aan banden te leggen, lijkt alvast Nijinski een choreografisch keurslijf te hebben gemaakt dat strak en ongekreukt blijft. Het doet er dan alles bij elkaar genomen weinig toe of de moeiteloosheid dan wel integendeel de inspanning wordt gerepresenteerd.

IV

En toch – toch is het meest algemene effect van Nijinski's manifeste breuk met de academische ballettraditie en haar gratie-ideaal een letterlijke verlichamelijking, een verlijfe-lijking van het bewegen. Nijinski sprak in dit verband zelf meermaals van 'plasticiteit', terwijl de critici het vaak in negatieve zin over 'zwaarte' hadden. Die laatste typering refereert uiteraard aan haar positieve complement, het bekende streven naar gewichtloosheid en de simulatie van het overwinnen van de zwaartekracht in het ballet. Dat Nijinski in *Le sacre du prin-*

temps het bewegen 'verzwaarde' en zo verlichamelijkte, werd overigens zeer goed begrepen, en ook uitstekend beschreven, door zijn wellicht beste criticus. Bedoeld is Jacques Rivière, die aan Nijinski's choreografie een terecht nog altijd vaak instemmend geciteerd essay wijdde (het verscheen in november 1913 in de *Nouvelle Revue Française*). Rivière stelt daarin onder meer dat in het klassieke ballet het lichaam een puur fluïdum, een gedematerialiseerd medium van bewegingen is. Het bewegen trekt wel altijd van het lichaam, maar het neemt dat vervolgens over, om het dan als een liefst onzichtbare support van zichzelf te gebruiken. Aldus 'verliest het lichaam zijn eigen vorm en articulatie', zo schrijft Rivière. Juist met deze 'transfiguratie' (zijn woordkeuze) of 'dynamische artificialiteit' zou Nijinski's choreografie breken. Diens *Sacre* is volgens Rivière 'een terugkeer van het lichaam' en wordt gekenmerkt

door 'het streven om dichterbij [de] natuurlijke bewegingen te blijven (...). Het bewegen wordt gedurig gedwongen naar het lichaam terug te keren; het wordt eraan vastgeklonken, door gegrepen en naartoe getrokken (...). Dit is een bewegen dat niet wegloopt.'

Rivière heeft het zo niet geformuleerd, dat doen wij nu even, maar je zou kunnen zeggen dat tegen het dynamische bewegen, deze wolk van artificialiteit, Nijinski de beweging plaats- te, wat Rivière ook wel aanduidt met de term *gestus*. Zo is het springen in Nijinski's *Sacre* amper een kinetisch of dynamisch bewegen. Het zit veeleer gestold in de vorm van een *gestus*. Weliswaar springen de dansers, maar elke sprong is feitelijk niet meer dan de invoering van nog een bewegingseenheid, nog een vorm – van de *gestus* van de sprong. Deze *gestus* en – algemener – de hele choreografie als een compositie van opeenvolgende *gestes*, is het pant-

Le sacre du printemps – Vaslav Nijinski, Companhia Nacional de Bailado (Lisboa, Portugal) / Rodrigo Ferreira



ser waarin het dansen, en a fortiori de performance, letterlijk wordt gefixeerd. Dat stelde Rivière eigenlijk ook al vast, getuige zijn vele metaforen rond hechtenis, gevangen zetten, kerkeren, enzovoorts. Niets of niemand mag weglopen in Nijinski's *Sacre*, niets mag de gesloten cirkel van de choreografie verlaten: niet de verkoren maagd, niet de emoties, niet het lichaam. Allen worden ze met iedere sprong verder ter plekke genageld. Het was Nijinski's manier om te verhinderen dat de transfiguratie van de gratie zou optreden. In zijn *Sacre* is dan ook geen transcendentie mogelijk. De enige uitweg is de dood – waarna men ten hemel wordt gedragen.

We belanden zo opnieuw bij de al terloops aangeduide spanning tussen choreografie en performance, regie en uitvoering van een dansvoorstelling – en ook: tussen ballettraditie en modern dance, tussen vormelijkheid en de idee van een vrije lichamelijke (let wel: de idee, dus de representatie daarvan: *no bodily essentialism allowed*). Zoals gezegd zorgt deze spanning tot op de dag van vandaag voor een cruciaal geschil, een 'différend' in de betekenis die Jean-François Lyotard aan deze uitdrukking geeft. Dit geschil valt, *pace* William Forsythe, niet te beslechten, enkel te tonen en te dissecteren – als spanning te representeren/presenteren, in een gelijktijdige beweging van af- en aanwezigheid voor te stellen (in de betekenis van het Duitse woord *darstellen*). Jan Fabre is daar in de jaren tachtig met *The Dance Sections* en *The Sound of One Hand Clapping* bijzonder ver in gegaan. Maar ook bijvoorbeeld sommige voorstellingen van Anne Teresa De Keersmaeker (zoals *Rosas danst* (danst!) *Rosas*), het recente drieluik van Emio Greco en het hele oeuvre van Meg Stuart staan in het teken van deze in alle opzichten fundamentele thematiek.

Hiermee is niet meteen ook gezegd dat Nijinski's *Sacre* 'dus toch' mee aan de oorsprong van een (niet: de) nog altijd doorlopende twintigste-eeuwse dansgeschiedenis staat. Veeleer is het zo dat deze choreografie juist als een strak geregisseerde inbeslagname van het niet-choreografische 'zware lichaam' haast automatisch de vraag oproept waarom dat dan niet gewoonweg van het opgelegde keurslijf werd bevrijd en zomaar-aan-het-dansen mocht gaan. Maar juist dat was op het podium al vertoond door Fuller of Duncan. Overigens vond de al meermaals genoemde Rivière dat ook Nijinski's *Sacre* als choreografie heel dicht op de danserslichamen zat: 'zijn dans wordt een analyse, een opsomming van al de lichamelijke neigingen tot bewegen die hij erin kan terugvinden. We ontdekken hier bij Nijinski dezelfde preoccupatie als bij Stravinsky: alles overeenkomstig de eigen oriëntatie benaderen. Zijn

doel is om al de inclinaties van het lichaam heel direct te volgen, ongeacht hun uiteenlopendheid, en alleen door hen bewegingen voort te brengen.' Dit zou, nogmaals, het programma kunnen zijn van de dans van zowel een Fuller of Duncan, of – dichter bij huis – van het legendarische Judson Church-collectief uit de jaren zestig. Rivière's uitlatingen gelden echter niet (of toch niet zomaar) voor de historisch eerste choreografie op Stravinsky's *Le sacre du printemps*.

V

Zowel het historisch belang als de actuele kracht van Nijinski's choreografie draaien rond de minutieus geregisseerde verwachting dat de springende lichamen finaliter ook echt het opgelegde choreografische keurslijf zullen afwerpen, wat ze dan uitgerekend nooit doen. De dansante heruitgave van de uit het theater bekende spanning tussen geregisseerd personage en spelende acteur wordt hier alleen maar geënceneerd, niet ook performatief waargemaakt. Of met een zo onderhand welbekend onderscheid van Roland Barthes: het choreografisch studium haalt het haast stevast op het performatieve punctum. Maar niet altijd. Misschien verbeelden we het ons alleen maar – en als het over zo iets als een lichamelijke punctum of lijfelijke singulariteit gaat, zal het register van het imaginaire allicht altijd zijn rechten doen gelden. Desondanks durven we stellen dat met een quasi-banale geste als het zwiepen van de (valse!) vrouwelijke vlechten of het krommen van de voeten ook in Nijinski's *Sacre* soms heel even het choreografisch studium wordt gepunctueerd en – om met Gilles Deleuze te spreken – een aan de vormelijkheid van het bewegen ontsnappende vluchtlijn wordt geproduceerd. Wat bevestigt dat een dansend lichaam altijd meer is dan een uitvoerend lijf, hoe goed getraind ook...

Last but not least – de oorspronkelijke *Sacre du printemps* werd slechts negen keer getoond, zesmaal in Parijs (inclus de generale) en drie keer in Londen. Toen Diaghilev in 1920, zeven jaar na zijn beruchte breuk met Nijinski na diens plotse huwelijk met Romola de Pulszky, *Le sacre du printemps* opnieuw wilde tonen, was het 'origineel' al een vergeten choreografie. Of misschien moeten we veeleer vaststellen dat Nijinski's werk op dat ogenblik al een letterlijk verdrongen danspartituur was. Want hoe anders het feit begrijpen dat de vijf dansers die Nijinski's bewegingstaal was aangeleerd en in 1920 nog steeds van de Ballets Russes deel uitmaakten, zich op dat ogenblik al haast niets meer van de ooit gedante passen konden herinneren? Wellicht had Nijinski ook hun streven naar idealisering en gratie ge-

bruskeerd, of op z'n minst hun professionele ethos beledigd, zodat zij het ooit geleerde naderhand – bewust of onbewust – als een reeks letterlijke mis-stappen naar de coulissen van hun lichaamskennis verdrongen.

Het was dan ook niet min wat Nijinski van zijn dansers had gevraagd. Hij had hen alles welbeschouwd in een anti-techniek binnengeloofd. Die keerde zich niet zozeer tegen de techniciteit als zodanig, wel tegen de verworven bagage die mee de ruggengraat van het métier van elke klassiek geschoolde danser uitmaakt. We mogen de uitdrukking anti-techniek hier dan ook letterlijk nemen, dus de betekenis van 'een tegengestelde techniek' geven. Tegenover het *en dehors* van de voetpositie kwam een *en dedans* te staan, tegenover *le ballon* de cadans, tegenover de harmonie van de arabeske de dissociatie van een opgebroken lichaamscoördinatie, enzovoorts. Heel het hebben en houden van de dansers van de Ballets Russes, alles waar ze een leven lang in hadden geïnvesteerd, werd binnenstebuiten gekeerd. Bekeken vanuit de zojuist geschetste spanning tussen choreografie en performance, studium en punctum, is het dan ook erg jammer dat we nooit meer de oorspronkelijke opvoering kunnen herbekijken. Want hoe zouden deze dansers, die zich tijdens het werken aan Nijinski's *Sacre* voortdurend onwillig betoonden, de choreografie hebben gebracht? Werd de spanning tussen de opgelegde regie en de terugvechtende danserslichamen soms ergens zichtbaar? Zou het trillen van de dansersspieren, de spanning in het spierweefsel en de uitputting van de pezen, misschien aanwijsbaar zijn geweest? Of liet Nijinski helemaal niet toe dat een en ander zich toonde? Vragen, zovele vragen die nooit een antwoord kunnen krijgen. Want ook na de getrouwe reconstructie van Nijinski's terecht legendarische *Sacre* door Millicent Hodson en Kenneth Archer blijft de omgang met de spanning tussen choreografie en performance in de eerste opvoeringen voorgoed geschiedenis. Wie zoals Nijinski als kunstenaar geschiedenis schrijft, laat alleen een doods geschrift achter, niet die grandioze werkelijkheid waar het hem of haar om te doen was...

Bovenstaande tekst is het eerste deel van een uitgebreide essay over enkele belangrijke Sacre-choreografieën (Nijinski, Massine, Graham, Béjart, Bausch,...). Dit essay werd op vraag van Guy Gypens geschreven en voorgelezen tijdens de recentste editie van het Utrechtse Springdance festival. De volledige versie zal eerlang verschijnen in een aan Le sacre du printemps gewijde opstellenbundel.