

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 fantasmatistische '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-