

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 *Esthetica* (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 gelukke 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