

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 drieliuk 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 – dichterbij 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.