

**OUDERDOM EN OUDER WORDEN IN (HER-)OPVOERINGEN  
VAN *LE SACRE DU PRINTEMPS*:  
(DE)CONSTRUCTIE VAN DE JEUGDIGE STRUCTUUR VAN DE BLIK?<sup>1</sup>**

Christel STALPAERT

Honderd jaar na datum is Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* uitgegroeid tot een krachtig icoon van de vroeg-twintigste-eeuwse muziek en dans, maar bij de première op 29 mei 1913 in het Parijse Théâtre des Champs-Élysées verwierf de voorstelling meteen de status van 'sacraal schandaal'. De gemoederen raakten bij die opvoering door de Ballets Russes zo verhit dat er zelfs gevochten werd – tenminste, als we Stravinsky op zijn woord mogen geloven (gecit. In Taruskin, "Myth" 7). Het onderwerp van het ballet was deel van de controverse: in *Le Sacre* wordt een heidense vruchtbaarheidsrite verbeeld waarin dorpelingen een jong meisje uitkiezen dat geofferd moet worden om de God van de Lente gunstig te stemmen. Het offer van het jeugdige lichaam moet de Aarde wekken uit haar winterslaap. Het schandaal betrof echter niet alleen het heidense karakter van het ballet – dat de ondertitel *Tableaux de la Russie païenne* draagt. De partituur, de choreografie, de kostuums en het decor daagden alle radicaal de heersende esthetische normen uit. *The Musical Times* rapporteerde dat een verbale beschrijving van de muziek onmogelijk was: "de muziek [...] tart beschrijving in woorden. Dat grote stukken ervan weezinwekkend zijn als klank is een milde beschrijving" (gecit. In Slonimsky 161). Vaslav Nijinsky, die de basisideeën van zijn choreografie entte op het dwingende ritme en het aardse karakter van Stravinsky's partituur, herijkte het balletidoom met zijn keuze voor naar binnen gekeerde voeten, licht gebogen knieën en hoekige, asymmetrische armhoudingen. Deze 'primitieve' houding herdefinieerde het lichaam dat met de romantische ballettraditie zo zorgvuldig getraind, gerekt en gedisciplineerd was.

Met het mythische aura dat rond *Le Sacre du Printemps* is gegroeid, is de voorstelling kunstenaars blijven aanvuren om haar te reconstrueren, te imiteren of ertegen te rebelleren, om het ballet te herwerken als choreografie, maar ook om het precies als mythe en fenomeen te onderzoeken en te confronteren met individuele ervaringen en persoonlijke of politieke statements. Zoals danswetenschapper Ramsay Burt opmerkt in zijn essay "Memory, Repetition and Critical Intervention", kunnen dansvoorstellingen die gebruik maken van historisch materiaal voor nieuwe doeleinden, of uit dat materiaal citeren of het zich toe-eigenen, onderverdeeld worden in twee groepen: "grootschalige producties die een ballet uit de canon hebben herwerkt of geüpdatet, en kleinere, meer conceptueel gerichte dansvoorstellingen die op verschillende manieren kwesties inzake geschiedenis

en geheugen hebben aangewend om esthetische normen en conventionele opvattingen omtrent auteurschap en originaliteit uit te dagen" (34). Zo aanvaardden dansvoorstellingen die verwijzen naar *Le Sacre du Printemps* ofwel "de grenzen gesteld door de geschiedenis", ofwel trachten ze iets te formuleren over "wat nieuw en anders is aan de manier waarop dansende lichamen in het heden optreden" (35).

In wat volgt wil ik het hebben over Nijinsky's *Le Sacre du Printemps* en over de her-opvoeringen door Léonide Massine in 1920 en 1930, door Martha Graham in 1930 en 1984, en door Raimund Hoghe en Katarzyna Kozyra, beide in 2004. Daarbij acht ik het bijzonder interessant om het concept van ouderdom en ouder worden te onderzoeken in de her-opvoeringen doorheen de twintigste eeuw en dit in relatie tot het discours inzake primitivisme, antropologie en modernisme. In *Le Sacre du Printemps* wordt immers een boeiend spanningsveld verbeeld tussen de polen 'jong' en 'oud', 'jeugd' en 'ouderdom', 'onwetendheid' en 'wijsheid', 'wedergeboorte' en 'dood'. Toch lijken kwesties inzake ouderdom en ouder worden grotendeels afwezig in de enorme en veelzijdige literatuur die *Le Sacre* reeds genereerde. Precies deze afwezigheid is een gegronde reden om deze concepten van naderbij te bekijken. Vragen die hierbij aan bod komen, zijn onder meer: houdt de vernieuwingsdwang van het modernisme een geringschatting voor ouderdom in? Wist Martha Graham door te breken met de negentiende-eeuwse ballettradities en zo te focussen op jeugd en vitaliteit meteen ook alle sporen uit van de wijsheid die met de ouderdom komt in *Le Sacre du Printemps*? Hoe dagen hedendaagse versies van *Le Sacre* esthetische normen en conventionele opvattingen inzake ouder worden uit? Hoe ontmantelen de Duitse choreograaf Raimund Hoghe en de Poolse kunstenaar Katarzyna Kozyra in hun versies opvattingen over geslacht, leeftijd en identiteit, waardoor ze heersende ideologieën en trends inzake de maatschappelijke betekenis van leeftijd doorbreken? In welke zin vormen deze hedendaagse voorstellingen die aan de slag gaan met historisch dansmateriaal plaatsen van verzet tegen normatieve regimes inzake ouder worden, lichamelijke disciplineren en controle?

### **De Uitverkorene en de Oude Wijzen in Nijinsky's *Sacre du Printemps***

Muziekhistoricus Richard Taruskin merkt op dat het onderwerp en de plot van *Le Sacre du Printemps* in de loop der tijd werden gereduceerd tot het rituele offer ("Myth" 10). Het gangbare beeld van het ballet blijft inderdaad beperkt tot die ene handeling, de laatste scène: het offer van het jonge meisje. Daaraan voorafgaand voert het stuk echter ook een aantal ouderen op, waardoor een boeiend en complex spanningsveld verbeeld wordt tussen 'jong' en 'oud', 'onwetend' en 'wijs', 'revolutionair' en 'conservatief'. Millicent Hodson en Kenneth Archer

stelden heel wat interessante kwesties rond het voorhanden zijnde bronnenmateriaal aan de orde voor hun reconstructie van Nijinsky's ballet voor het Joffrey Ballet in 1987. Hun "ineen puzzelen van ontelbare beetjes informatie tot een geheel" (Jordan 422) stootte op heel wat scepsis, maar onder danswetenschappers bestaat wel de consensus dat "het hoogst onwaarschijnlijk [is] dat er nog meer bewijsmateriaal bestaat dat ons nog dichter bij Nijinsky kan brengen" (423). Hun nauwgezette onderzoek van talloze bronnen leverde een overweldigende hoeveelheid gegevens op, waaronder ook informatie over de oudere mannen en vrouwen die een belangrijke en respectabele plaats hadden binnen de originele voorstelling. Zo begint het ballet met "Les Augures printaniers", de dans van de jonge maagden, die al dansend leren van een Oude Vrouw van 300 jaar. Zij is vertrouwd met het mysterie van de natuur en kan de toekomst voorspellen. In het rond dansend met twijgen in de hand geeft zij haar wijsheid door aan de jongere generatie. Ze gaat van groep tot groep, maakt speels voorspellingen en bezweringen en gebaart op het nadrukkelijke ritme. De Oude Vrouw wenkt vijf jongelingen, die haar naar het voortoneel volgen en haar signalen beantwoorden met gymnastische armvariaties, de hoofden schudden en over takken springen zoals zij dat voordeed. Bepaalde critici interpreteerden deze scène als zou de Oude Vrouw de jonge maagden hier onderrichten in de waarzeggerij, wat haar bovennatuurlijk krachten en respectabele positie in de maatschappij zou aantonen (Hodson, *Nijinsky's Crime* 17). Uit de schetsen van Valentine Gross-Hugo en uit andere bronnen leidt Hodson zelfs af dat de Oude Vrouw hoger moest springen dan de jonge maagden (alsook de andere Jongelingen, de Jonge Mannen en de Adolescenten). Ze verwijst daarbij naar de idee van een matriarchale structuur en de bewijzen die ze daarvoor aantreft in Bronislava Nijinska's *Early Memoirs*, in Stravinsky's brieven en in de geschriften van Nijinsky zelf: "een gedetailleerde kennis van de matriarchale cultuur beheerst *Le Sacre du Printemps*", schrijft ze ("Puzzles choréographiques" 49, 52).

Een gelijkaardige verwijzing naar de centrale en respectabele rol van ouderen in de maatschappij van *Le Sacre* vinden we in de vijfde en zesde scène van de eerste akte, getiteld "Cortège du Sage" en "L'Adoration de la terre/Le Sage". De Wijze wordt in deze scène geïdentificeerd met de Zon en wanneer de mannen en vrouwen van de gemeenschap zich rond hem opstellen, ontvangen zij – via hem – de levensbelangrijke energie van de Zon. Tijdens de Dans van de Aarde vormen de maagden een kring en lopen zij met armen en handen uitgestrekt en het hoofd achteruit in wijzerzin in het rond om die energie op te vangen. Andere leden van de stam lopen tegenwijzerzin en maken andere gebaren met armen en hoofd, maar allen fungeren als primitieve transformators van de zonne-energie, met de Oude Wijze als centrale en belangrijkste kracht (Hodson, *Nijinsky's Crime* 115-7).

Doorheen het verloop van deze actie staat de Wijze immers in het midden van de cirkel, om zijn centrale en respectabele rol in de gemeenschap te benadrukken.

Naast het genereren van een respectabele positie voor de oudere leden van de gemeenschap, ondersteunen deze scènes ook een primitivistisch discours, namelijk “het geloof dat de waarden van primitieve of oudere culturen superieur zijn aan die van de hedendaagse beschaving [...] – dichter bij het ‘ware’ aanleunen” (Taruskin, “Myth” 14). Dit discours verwijst naar de Duitse romantische cultuuropvatting van *Kultur* als tegengesteld aan het valse *Zivilisation* van de verlichting en de drang van de historische avant-garde om zich te ontdoen van het rationele keurslijf van het modernisme. Volgens deze opvattingen veronachtzaamt de verlichte samenleving de natuur, passie, emotie en instinct. De figuren van de Oude Vrouw en de Wijze verbeelden dan de traditionele wortels van de gemeenschap; de ‘ware’, ‘primitieve’ staat van eenheid met de natuur die de mens zou kunnen redden van vergetelheid en oppervlakkigheid, van de decadente ziekten van de beschaving. Adorno verwijst enigszins cynisch naar dit primitivistische discours wanneer hij in zijn sleuteltekst over *Le Sacre* beschrijft hoe de mens zijn toevlucht zoekt “in het fantasma van de natuur” en hoe de “esthetische zenuwen sidderen om naar de steentijd te regrediëren” (139).

Die zoektocht naar de ‘ware primitieve staat’ was geen uitzondering in de voorstellingen van de Ballets Russes. Ook andere producties, zoals Fokines *Schéhérazade*, drukken het verlangen uit terug te keren naar de natuur, passie, emotie en instinct. Fokine zelf beschreef de Gouden Slaaf in *Schéhérazade* (Nijinsky’s rol) als “een primitieve wilde” wiens “energetische bewegingen overlopen van een overvloed aan kracht, zijn voeten ongeduldig op de grond stampend” (156). De verbeeldingen van verboden harems en uitdagende verleidsters suggereerden een bevrijde, ongebreidelde seksualiteit en de manisch in het rond springende Nijinsky belichaamde de libidineuze kracht en de tomeloze seksuele vitaliteit waarvan het Westerse, geciviliseerde lichaam afgesneden was.

Net zoals het geval was in de receptie van de ‘primitieve’ seksuele vitaliteit van Nijinsky’s dansbewegingen in *Schéhérazade*, was het publiek gechoqueerd en tegelijkertijd verrukt door het energetische, ‘primitieve’ rondstampen in *Le Sacre du Printemps*. Fokines aanwenden van het *corps de ballet* als een emotioneel expressief ensemble droeg eveneens bij tot de algehele sfeer van ‘primitivisme’. Critica en historica Joan Acocella beschrijft de groepsdansen in *Le Sacre* als “pure energie, zowel schrikwekkend als bevrijdend” en als een “kinetische metafoor voor primitieve ‘eenheid’”(243). Ook andere elementen, zoals het aanwenden van inspiratie uit volksdansen en volksliederen, droegen bij tot deze idee van primitieve

samenhorigheid. Musicologen als Tatiana Popova toonden aan hoe de componist zich aanzienlijk wat elementen uit de volkscultuur toe-eigende waardoor hij zijn compositie verbond met “de cultus van de voorouders” (gecit. in Taruskin, “Folk Elements” 81). Zo ziet Popova bijvoorbeeld een verband tussen de melodie voor drie trompetten in het “Ritueel van de Voorvaders” en de gelijkaardige harmonische structuur van de *vesnyaki*, de West-Russische seizoensliederen die gezongen werden om het ontwakken van de natuur te bespoedigen. Volgens de aantekeningen over de magische functie van de *vesnyaki* van Sovjet-folklorist Izalij Zemtskovsky werden de liederen in koor gezongen met begeleidende bewegingen of handelingen, gewoonlijk in korte frasen die meermaals herhaald werden, om tot een “collectieve invocatie” te komen (Taruskin, “Folk Elements” 82).

Deze collectieve invocatie is bijzonder in *Le Sacre du Printemps*. Waar *Schéhérazade* vooral een sfeer van ‘primitieve’ fysieke vitaliteit uitademde, toont *Le Sacre du Printemps* ook nauwgezet de kracht van de primitieve samenhorigheid in de vorm van een gerontocratie. In deze samenlevingsvorm wordt een gemeenschap geregeerd door leiders die beduidend ouder zijn dan het merendeel van de volwassen populatie. Macht wordt opgebouwd met ouderdom, en het oudste lid van de clan heeft de grootste macht. In haar uitvoerige studie over Nijinsky’s *Sacre* wijst Millicent Hodson erop dat sociale status inderdaad vaak wordt opgebouwd met leeftijd en dat dit dansant vaak vertaald wordt in het dansen met een gekromde rug.

De tekeningen van Valentine Gross onthullen dat in dit ballet de sociale status gesymboliseerd wordt door gestalte. In *Le Sacre* is gestalte afhankelijk van leeftijd en wijsheid. De kromme, oude personages – de Wijze en de Oude Vrouw – zijn de grootsten. Het gebogen lopen, zich naar de aarde toe buigen, is een teken van macht. (“Puzzles choréographiques” 49)

De samenhang van sociale status met leeftijd is tevens zichtbaar in een van Roerichs schilderijen met kostuumontwerpen voor *Le Sacre*. Volgens de code van het renaissancistische perspectief worden figuren kleiner afgebeeld naarmate ze zich verder van de kijker bevinden, maar in Roerichs schilderij weerspiegelt de grootte van de figuren niet de afstand tot de kijker maar een hiërarchie volgens gerontocratisch belang. De oudste en belangrijkste figuur staat centraal en is de grootste in de compositie. Zijn rug is gebogen. De twee jongere figuren zijn kleiner afgebeeld, wat hun lagere sociale status aangeeft. Zo evoceert *Le Sacre du Printemps* doorheen het principe van het gerontocratische collectief bewust macht en op die manier ondersteunt het ook een primitivistisch discours. “Doordat de muziek zich totemistisch voordoet, pretendeert ze een ongedeelde, fylogenetisch bepaalde eenheid van mens en natuur”, schrijft Adorno over de voorstelling (148).

In het tweede bedrijf krijgt de gerontocratische orde echter een andere dimensie. Het is de oudste en wijste persoon die de lentespelen onderbreekt en de Uitverkorene uitnodigt zichzelf de dood in te dansen. Het meisje doet dit ook, en offert zichzelf zo in de grote gewijde dans, en zelfs in die mate dat haar lot werd bepaald door de mysterieuze krachten van de Wijze. De Voorvaderen, in berenhuiden gehuld als teken van hun ouderdom, sluiten haar in, erkennen dat het lot haar heeft gekozen en demonstreren stukken uit haar nakende solo als Uitverkorene. Het lijkt wel alsof zij haar leren te sterven, en zo de gedwongen aard van haar lijdensweg tonen. Ze zonderen het onbeweeglijk wachtende slachtoffer af en bespotten haar.

Hier wordt het 'natuurlijke' en 'vitale' concept van het primitivisme gepareerd door een antropologisch discours dat de mystiek van de mythologie wegneemt. Doordat de ouderen tot op zekere hoogte verantwoordelijk worden gesteld voor het offer van het jonge meisje, worden de meedogenloze toe-eigeningsriten achter de mythen onthuld. Wat *Le Sacre du Printemps* uiteindelijk blootlegt, is het angstaanjagende aspect van de gerontocratie; de extreme, stille onderdanigheid is gelinkt aan de ontkenning van het subject. Waar het eerste bedrijf "een tafereel van evenwicht tussen de verschillende leeftijdsgroepen en geslachten" toont, suggereert het tweede bedrijf asymmetrie en de wrede gevolgen van een gerontocratische orde uit balans (Banes 102). Het pessimisme dat uit Adorno's beschrijving van *Le Sacre* spreekt, komt in feite voort uit wat hij als de barbaarsheid van een 'primitieve' gemeenschap ziet, waar een collectieve onderdrukking de individualiteit uitwist en alle bestaansrecht van het subject vernietigt. In zijn tekst over *Le Sacre* verwijst Adorno naar het model van de totemclan waar de apicale of oudste voorouder over een "voorindividuele" groep waakt of hen bijstaat (155). In het 'primitivisme' wordt authenticiteit slechts verworven ten koste van individualiteit en subjectiviteit:

De uitverkorene danst zichzelf dood [...] haar danssolo is, net als alle andere, wat interne organisatie betreft een collectieve dans, een rondedans, wars van elke dialectiek van het algemene en het bijzondere. Authenticiteit wordt sluw verworven door de verloochening van de subjectieve pool. Met het overrompelende innemen van het collectieve standpunt wordt juist daar waar een einde is gemaakt aan de gemoedelijke conformiteit met de individualistische maatschappij, een conformiteit van een tweede, maar hoogst ongemoedelijke slag bewerkstelligd: die met een blinde integrale maatschappij, als het ware met een maatschappij van gecastreerden of onthoofden. (Adorno 148-9)

Ook andere critici uit die tijd getuigen van een gelijkaardig onbehaaglijk effect. Zo werd Jacques Rivière, kunstcriticus en redacteur van de *Nouvelle Revue Française*, het meest getroffen door de onverschilligheid en de afwezigheid van

rouw (Banes). Zelfs de andere maagden tonen geen spoor van medelijden of angst. Net als de Voorouders demonstreren zij delen van de solo van de Uitverkorene, in een aanvaarding van haar lot.

De betrokken dansers van *Le Sacre du Printemps* bevestigen het absorberende effect van de primitieve samenhangigheid, ook in het vertalen naar danskwaliteiten en -intensiteiten. In een interview in de *Pall Mall Gazette* van 15 februari 1913 beschrijft Nijinsky het ballet zelf als een werk van "een concrete massa, geen individuele effecten" (gecit. in Stravinsky & Craft 95). Nijinska, bijvoorbeeld, beschreef het effect van de ritualistische offerdans tijdens de voorbereiding voor haar solo als absorberend. "Toen ik me de primitiviteit van de tribale riten voorstelde", schrijft ze in haar memoires, "waar de Uitverkorene moet sterven om de aarde te redden, voelde ik dat mijn lichaam in zich de furie van een orkaan moest opnemen, moest absorberen. Krachtige, bruuske, spontane bewegingen leken de elementen te bevechten terwijl de Uitverkorene de aarde beschermde tegen de dreigende hemel" (Nijinska 450). Daarbij mogen we niet vergeten dat in de bewegingen en passen die Nijinsky uitzette voor de groepen en voor de solo van de Uitverkorene weerklanken te vinden zijn van de collectieve aard van de traditionele Russische volksrondedans waarin "gezichtsuitdrukkingen uitgewist waren" (Berg 54). Nijinsky zag zijn dansers als "abstracties, werktuigen voor het ensceneren van een ritueel" (Berg 54), "de verpersoonlijking van de Natuur – niet van de menselijke natuur" (gecit. in MacDonald 90).

Rivière kon de totale afwezigheid van enig verzet tegen wat in feite een onmenselijke, waanzinnige en gruwelijke gewelddaad is, niet begrijpen. De macht van de Wijze Ouderling wordt immers nooit in vraag gesteld, het offer van de Uitverkorene brengt geen conflict binnen de gemeenschap op gang, het samenvallen van de maagd met een sociale functie staat elke emotionele identificatie bij de toeschouwer in de weg, en zo kan van catharsis geen sprake zijn, beweert Rivière:

We bevinden ons in de aanwezigheid van de menselijke beweging op een moment dat hij nog niet bestond als individu. Levende wezens klitten nog samen; ze leven in groepen, in kolonies, in scholen; ze lopen verloren in de gruwelijke onverschilligheid van de samenleving; ze zenden hun gebeden op aan de god die ze samen hebben bedacht en van wie ze zich nog niet hebben kunnen ontdoen. Hun gezichten vertonen geen spoor van individualiteit. Op geen enkel moment tijdens haar dans drukt de Uitverkorene de persoonlijke terreur uit die haar ziel zou moeten vervullen. Ze voert een rite uit; ze valt samen met een sociale functie, en ze beweegt, zonder enig teken van begrip of interpretatie, als gedichteerd door de verlangens en impulsen van een wezen dat omvattender

is dan zij, een monster vervuld van onwetendheid en honger, van wreedheid en duisternis. (gecit. in Banes 105)

De macht van de Wijze Ouderling wordt op geen enkel moment in vraag gesteld in *Le Sacre du Printemps*. Zoals dat gaat in een gerontocratische orde heeft zijn macht mythische proporties aangenomen. De stelligheid waarmee de andere leden van de gemeenschap doorgaan met de offerrite legt een van de basisprincipes van de gerontocratische orde bloot: blinde onderwerping aan het collectief ten koste van individualiteit en subjectiviteit. Rivière is aangedaan door deze schaduwzijde van het primitivisme, iets wat voorbij het onschadelijke, comfortabele, eurocentrische exotisme lag dat het publiek voorgeschoteld had gekregen in *Schéhérazade*. Zoals Johnson terecht opmerkt: "deze vroege balletten bekrachtigden culturele stereotypes en het comfortabele eurocentrisme van Diaghilevs bourgeoispubliek dat de wereld onderverdeelde in een strikt omschreven 'wij' tegenover 'zij'" (230). *Le Sacre du Printemps* bood niet langer dit comfortabele exotische discours. Bijgevolg verwordt het teruggrijpen naar de 'primitieve' geschiedenis in *Le Sacre* niet tot louter regressie; het ballet "beloofde [...] om de voorvoelde liquidatie van het subject te weerstaan [...] De imitatie van wilden moet er met wonderlijk-zakelijke magie voor behoeden aan het gevreesde ten prooi te vallen" (Adorno 139-40).

Naast de complex verweven discoursen van primitivisme en antropologie die aan de grondslag liggen van *Le Sacre du Printemps* is er een derde aspect. Over het algemeen wordt gesteld dat *Le Sacre* eerder aansluit bij het modernisme en de avant-garde. Het gebruik van 'primitieve' bronnen in de moderne kunst signaleerde een expliciete breuk met de moraal van aan banden gelegde seksuele activiteit en de vastgeroeste artistieke conventies van de negentiende-eeuwse bourgeoisie. In dit modernistisch discours worden revolte en artistiek experiment gezien als synoniemen voor jeugd; de avant-garde is vernieuwend omdat ze rebelleert tegen ouderwetse waarden. Zoals Modris Eksteins stelt, zijn regeneratie en wedergeboorte terugkerende begrippen in heel wat avant-gardeactiviteit sinds de eeuwwisseling. Behoorlijk wat voorbeelden wijzen in die richting. De titel van het tijdschrift van de Oostenrijkse Secessionisten was *Ver Sacrum*, of 'heilige lente'. Frank Wedekinds eerste toneelstuk *Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie* (1891) behandelt de ontluikende seksualiteit van jongeren in wat de auteur zag als een seksueel onderdrukte samenleving. En in 1912 publiceerde *Le Figaro* stukken uit het werk van Proust onder de titel *Au Seuil du Printemps* (Eksteins 40). Het lijkt wel alsof een gevorderde leeftijd niet past binnen kunst die artistieke ontwikkeling en vernieuwing nastreeft. De mengeling van een 'primitivistisch' discours met modernisme in *Le Sacre du Printemps* genereerde zodoende een bizarre paradox



van respect voor de oudere, angst voor een gerontocratische orde uit balans, en een modernistisch pleidooi voor jeugdigheid, vernieuwing en experiment.

Het discours van jeugdigheid, vernieuwing en experiment en de modernistische aspiraties tot nieuwhed waren evenzeer van groot belang in de ontwikkeling van de expressionistische dans in de eerste helft van de twintigste eeuw. Mark Franko wijst op "het gebod van nieuwhed" in het verdere discours van het modernisme en "de daarbij horende mythologie van vitaliteit in actie, een mythologie waarvan Graham zich eveneens ruimschoots bediende" (161). Zoals we verderop zullen zien, heeft dit ingrijpende gevolgen voor de representatie van ouderdom in latere opvoeringen van *Le Sacre du Printemps*.

### **Van gerontocratie naar gerontofobie in Martha Grahams interpretatie van *Le Sacre du Printemps*.**

De eerste nieuwe opvoering van *Le Sacre du Printemps* nadat het origineel van Nijinsky verloren was gegaan, dateert van 15 december 1920, toen Léonide Massine zijn Parijse versie voor Diaghilev in première liet gaan met Lydia Sokolova in de rol van de Uitverkorene. In 1930 realiseerde hij voor de League of Composers een tweede versie in het Metropolitan Opera House in Philadelphia (11 april) en New York (22 en 23 april). Voor dit project, dat *Le Sacre du Printemps* voor het eerst naar de Verenigde Staten bracht, vertolkte Martha Graham de rol van de Uitverkorene.

Tijdens de voorbereidingen voor deze heropvoeringen ontdekte Diaghilev dat "niemand zich het origineel van Nijinsky accuraat kon herinneren" (gecit. in Daniel 68). Bijgevolg werd "een geheel nieuwe versie" van *Le Sacre du Printemps* gecreëerd, zowel op vlak van muziek als van dans (69). Stravinsky voerde een aantal ingrijpende veranderingen door in ritme en orkestratie van zijn compositie, waardoor ook een nieuwe editie van *Le Sacre* werd gepubliceerd. Choreograaf Massine hield er bovendien zijn eigen opvattingen over ballet op na. Hij zorgde voor een abstractere interpretatie van het ballet en vermeed specifieke referenties aan de verscheidene gerontocratische spelen en rituelen die Nijinsky had uitgebeeld. Stephanie Jordan benoemt het cruciale verschil in Massines *Sacre* van 1920 als "de reductie van de narratieve en karakteriële inhoud: geen oude vrouw, geen Wijze of kus van de Aarde, geen ouderlingen in dierenmaskers" (440). Daardoor werd Massines *Sacre* veeleer een universeel drama dan een verbeelding van de gerontocratische orde van een welbepaalde primitieve gemeenschap. Veelzeggend zijn de woorden van een recensent in de *Philadelphia North American* van maart 1922: "het werk suggereerde evengoed een Oudejaarsavond van drankverslaafden en het eenvoudige vermaak van de vroege jeugd en jongedames" (gecit. in Berg

75). Florence Gilliam, die Massines *Sacre* van 1923 recenseert voor *Theatre Arts Monthly*, merkt treffend op hoe Sokolova's uitvoering van de *danse sacrale* de rol "spontaner, spiritueler, verhevener" maakt: "Ze is minder het slachtoffer en meer de martelaar," schrijft ze (gecit. in Berg 74).

Aangezien de decorstukken en kostuums van Roerich intact, goed bewaard en in het bezit van het gezelschap waren gebleven, werden bepaalde ervan opnieuw gebruikt. Martha Graham drong er echter op aan haar eigen repetitiejurk en haar eigen kapsel te behouden voor de Amerikaanse première, in plaats van de originele zware kostuums en pruik te gebruiken. "Het is onmogelijk om ook maar een beetje overtuigend te zijn in die afgrijselijke laarzen en pruik die ik moet dragen", noteert ze (130). Tot Massines ontzetting zwicht Stokowski voor de eisen van Graham, en men kan zich voorstellen dat dit het expressief-emotionele karakter van de solo van de Uitverkorene danig intensifieerde. Volgens critici uit die tijd eist Graham alle aandacht op. "Ze was een *succès fou* doordat ze net die kwaliteit had, dat magnetisme", schrijft Oliver Daniel (69). Ondanks het feit dat Graham haar stijl zich op dat moment pas begon te ontwikkelen, en ze vrij nauwkeurig Massines choreografie volgde, drukte ze een eigen stempel op de uitvoering. Ze schrijft in haar memoires bijvoorbeeld: "er waren bepaalde ballet-gerelateerde zaken die ik wat aanpaste" (gecit. in Daniel 70). Zo voegde ze "een aantal emotionele kenmerken" toe (Graham 130). Critici beschreven Grahams dramatische portrettering van de Uitverkorene levendig. Schönberg was onder de indruk van haar "spirituele aura" (gecit. in Berg 87) en in de *New York Times* merkt John Martin op dat Graham de *danse sacrale* doordrenkt met "haar kenmerkende emotionele kracht en kleur" (gecit. in Berg 85).

Deze 'kleine' veranderingen hadden evenwel een grote impact op de voorstelling als geheel. Waar de solo van de Uitverkorene in Nijinsky's *Sacre* onbehaaglijke gevoelens opriep door de achtergrond van de uit balans geslagen gerontocratische orde, wekt deze in Grahams versie veeleer een gevoel van vreugde en vrolijkheid. "Haar passie en expressiviteit wekten de rol van de Uitverkoren Maagd weer tot leven", beweert Johnson (233); Grahams dans "boeide het publiek en veroorzaakte een geweldige opwinding. Dit was wat het publiek aan het juichen bracht" (Daniel 68). Het voelde aan als "een explosie van leven", schrijft Jean Bernier (gecit. in Norton 89) en Oscar Thompson ziet in *Musical America* dat het ritueel "hoegenaamd niet afgrijselijk of ontzettend" was en besluit: "Primitief Rusland was al bij al toch niet zo'n angstaanjagende plek" (gecit. in Berg 84).

Met Grahams interpretatie werden de wrede toe-eigeningsrites van de Voorouders tussen haakjes geplaatst, in de schaduw van Grahams krachtige expressio-

nistische schildering van de Uitverkorene. Door uitdrukking te geven aan hoe het meisje de situatie ervaart, biedt Graham tegengewicht voor Adorno's pessimisme inzake collectieve onderdrukking, de vernietiging van individualiteit en de uitwissing van het subject in primitieve gemeenschappen. Bovendien put Graham bij het dansen van de rol van de Uitverkorene niet enkel uit negatieve emoties: "In *Le Sacre du Printemps*, toen ik de Uitverkorene danste, zoals ik dat zo vaak na elkaar deed, en bij het beslissende moment aankwam, dacht ik aan mijn wedergeboorte", schrijft ze (251). In Grahams opvatting handelt *Le Sacre* dan ook niet zozeer om spiritualiteit door gemeenschap – Moeder Aarde als metafoor voor een gemeenschap – als wel om seksualiteit: ze beschrijft de ervaring van de maagd en voegt interpolaties toe van hevige weerstand tegen het offer in de vruchtbaarheidsrite enerzijds, en van extatische hoop op wedergeboorte anderzijds. Geïnspireerd door Joseph Campbells studies over creatieve mythologie geeft ze uitdrukking aan de individuele ervaring van "orde, gruwel, schoonheid of zelfs gewoonweg blijdschap" (gecit. in Berg 149). Bovendien had Graham geen nood aan Voorouders, Oude Vrouwen of Wijze Ouderlingen om de wijsheid van het verleden over te brengen omdat volgens haar de kennis van voorouders door haar aderen stroomt. Haar "bloedgeheugen" wacht erop om gecommuniceerd te worden door haar, doorheen haar lichaam, dat "gewijde gewaad [...] dat eervol behandeld moet worden" (7). De notie van 'bloedgeheugen' of *blood memory* is Grahams individuele, expressionistische alternatief voor het 'primitieve' gerontocratische geloof dat fysiek ouderen meer macht toekomt omdat zij wijs zijn. "Er zijn altijd voorouderlijke voetstappen achter me die me voortstuwen wanneer ik een nieuwe dans creëer en bewegen door me heen vloeien", legt ze uit (13).

Wanneer Léonide Massine Martha Graham in 1930 vroeg wat ze wou veranderen aan de voorstelling, antwoordde ze dat zij de Uitverkorene al in het eerste deel zou opvoeren (129). Het lijkt dan ook een logische stap dat Graham bij haar eigen *Sacre*-choreografie in 1984 de Uitverkorene Maagd laat kiezen in het begin van het stuk, in plaats van haar solo als een climax te laten fungeren zoals het geval was zowel in het origineel als in Massines versie van 1930. Zo verdwijnt het gegeven van gerontocratie, ouderdom of ouder worden nog verder in de coulissen van de opvoering. Het oorspronkelijke begin van het ballet, de dans van de Oude Vrouw waarin wijsheid overgedragen wordt aan een jongere generatie, wordt geschrapt. Het personage van de Oude Wijze wordt vervangen door een jonge, mannelijke sjamaan. Hij opent energiek het ballet, gekleed in een zwart-witte cape. Hij vertoont geen spoor van een gevorderde leeftijd. Integendeel; hij is een "jonge, krachtige, charismatische figuur" (Berg 144). Het heldergroen pak dat hij draagt onder zijn cape is een symbool van zijn vruchtbaarheid. (Goldberg 18). Het kiezen van de Uitverkorene verloopt als volgt. Een koor van acht mannen en negen vrouwen

betreedt de scène en splitst zich op in twee strikt gescheiden groepen. Het is reeds in dit vroege stadium dat de sjamaan, schijnbaar willekeurig, een vrouw selecteert. Zijn voorbereidende ceremonie voorafgaand aan de offerdood van de jonge maagd bestaat uit het winden van een touw rond de Uitverkorene, die “siddert vanuit het bekken. De rituele kluistering van de maagd culmineert in de *danse sacrale*, waar ze uithaalt met gespannen, hoekige ledematen, uitgeput neervalt en opstaat alleen maar om weer ineen te zakken”, zoals danscriticus Tobi Tobias beschrijft (gecit. in Berg 147). Tobias beschrijft hoe haar vruchtbaarheid benadrukt wordt: “Wanneer de priester uiteindelijk haar inerte lichaam aan de massa presenteert, vloeien daaruit stroken groene stof – de ontluikende lente verzekerd” (gecit. in Berg 147).

Het is duidelijk dat de balans van de gerontocratische orde, die werd uitgebeeld in het eerste bedrijf van de originele versie, hier achterwege wordt gelaten. Doorheen de hele voorstelling vertoont Grahams *Sacre* een gebrek aan symmetrie inzake leeftijd en gender. Danscritici hebben gewezen op de genderkwesties die in de voorstelling spelen, maar besteedden geen aandacht aan een analyse van hoe leeftijd fungeert als een onderscheidend kenmerk of *salient marker* van sociaal verschil. Het lijkt erop dat in dansstudies – net als in andere academische en artistieke disciplines – het vrouwelijke lichaam alle aandacht heeft opgeëist, terwijl het oudere lichaam enkel opvalt “door zijn afwezigheid” (Woodward, “Performing Age” 162). Toen Graham in 1984 haar eigen choreografie voor *Le Sacre* maakte, was ze negenentachtig. Als exponent van de expressionistische dans beweert zij dat de essentie van dans “de expressie van de mens – het landschap van diens ziel” is (6). Toch creëert Graham op haar negenentachtigste een exuberante hulde aan de schoonheid van de jeugd, waarbij ze haar eigen ervaring als oudere vrouw volledig buiten beschouwing laat. Martha Graham schreef: “het lichaam is een gewijd gewaad. Het is je eerste en je laatste gewaad; je komt erin het leven binnen en je verlaat er het leven mee, en het moet met eer, met vreugde en ook met vrees behandeld worden. Steeds, echter, met een zegen” (7). Het is precies dit laatste gewaad dat onzichtbaar blijft in haar choreografie voor *Le Sacre*. Het wordt verbannen van de scène.

Toegegeven, in haar dansen lijkt Graham te getuigen van een respect voor de meervoudige, vaak contradictorische aspecten van het ‘vrouwelijke’ leven, en lijkt ze hun kracht, hun afhankelijkheid, hun wijsheid, hun onschuld, hun seksuele verlangens en hun angsten te onderschrijven. Er zijn een aantal stukken waarin mature vrouwen op het voorplan treden, in plaats van de jeugd; zoals in haar rol van Jocaste in *Night Journey* (1947), gedanst op haar drieënvijftigste, of Medea in *Cave of the Heart* (1946). Toch sluit ik me aan bij Sally Banes’ ambivalente oordeel over Grahams portrettering van oudere vrouwen (165). Naar mijn me-

ning zijn zowel de kwaadaardige Stammoeder uit *Dark Meadow* (1946) als de zachtmoedige Pioniersvrouw uit *Appalachian Spring* (1944) culturele stereotypes. Met Woodward kunnen we ons immers afvragen “welke jonge vrouw de ambitie koestert een oud besje of een gemene oude heks te worden?” (*Figuring Age* xiii). Bovendien zijn beide figuren gebaseerd op Grahams overgrootmoeder, over wie ze in haar autobiografie schrijft dat die haar angst aanjoeg (232).

Ouderdom joeg Graham inderdaad angst aan. “Ouderdom is iets rotvervelends,” schrijft ze, “ik ervaar het als een last en iets schrikwekkends en iets wat ik moet ondergaan. Het is niet iets om te koesteren of van te houden. Het is en blijft een probleem dat je moet doorstaan” (13). Daarom ook weigerde Graham te stoppen met dansen. Stoppen met dansen betekende voor haar “het moment dat je sterft” (11). Om zo lang mogelijk te kunnen dansen, veranderde ze gaandeweg de danspassen in haar choreografieën, “om de veranderingen op te vangen” (238). Maar uiteindelijk moest ze toch toegeven. De laatste keer dat Martha Graham danste was in 1967, in *Cortege of Eagles*. Ze was zevenenzestig.

Het is bewonderenswaardig dat iemand het dansen niet opgeeft met het ouder en strammer wordende lichaam. Er is ook niets mis mee naar het ouder worden te verwijzen als naar iets zwaars om dragen. Er is niets mis mee furieus te reageren tegen gedwongen pensioenleeftijden. Er is niets mis met de wens te blijven dansen na je zestigste. En er is niets mis mee de passen van een choreografie aan te passen om die wens te kunnen vervullen. Als oudere vrouw heb je het recht een respectabele, positieve en waardevolle positie in de samenleving op te eisen en te reageren tegen het cliché van onze door massamedia gestructureerde samenleving dat zegt dat oudere vrouwen niet productief zijn.

Waar ik wel vragen bij heb is de houding van een danseres die zweert bij de expressionistische dans, maar daarbij de diepe innerlijke emotie van de angst voor het ouder worden niet kenbaar maakt. Het is op zijn minst contradictorisch te noemen dat Graham in haar expressionistische dans haar ervaring van ouder worden het zwijgen oplegt en ontkent. Neemt hier de verwoestende kracht van het dominante discours inzake ouderdom de bovenhand?

Ik wil in mijn vertoog geen specifieke culturele onderhandeling met een dominant discours voorop stellen. Ik wil dan ook geen uitspraken doen over een ‘goede’ of ‘slechte’ keuze van Graham inzake het opvoeren van jeugdigheid in haar versie van *Le Sacre du Printemps*. Tenslotte is het haar recht om datgene wat ze haat – het ouder worden – op haar manier te verwerken. Wat ik wel wil aantonen, is dat Grahams ervaring van ouder worden in hoge mate gevormd wordt

door de sociale betekenissen die worden toegeschreven aan ouder worden. Haar haat jegens 'ouderdom' is immers uitgesproken. Vervuld van schaamtegevoelens trachtte ze alle sporen van het verouderingsproces uit te wissen. Zo weigerde ze haar haren te laten grijs worden. Zelfs toen ze in het ziekenhuis lag te herstellen na een coma liet ze prompt een kapster komen om haar haar te kleuren. Ze hield niet van handschoenen omdat die "een manier [waren] om iets te verbergen", maar uiteindelijk ging ze die toch dragen toen ze ouder werd: "Mijn handen zijn niet mooi, zo krom en knoestig van de artritis. Ik tracht ze in een soort vorm te houden die handschoenen toestaan. [...] Ik draag handschoenen om mensen te ontmoeten en ik draag ze om uit te gaan" (19).

Grahams ervaring van ouder worden is er een van schaamte, een schaamte die aanvoelt als de dood: "Een danser, meer dan gelijk welk ander wezen, sterft twee keer: eerst de fysieke dood wanneer het krachtig getrainde lichaam niet langer reageert zoals je wel zou willen" (238). In haar pogingen alle lichamelijke sporen van ouderdom uit te wissen door met uitgestrekte armen en benen de eeuwige jeugdigheid in te dansen, is Grahams attitude ten opzichte van ouderdom er een van gerontofobie. De angst voor het ouder worden en de horror van het gebrekige lichaam worden afgelost door een obsessieve training om jong te blijven en een artistieke obsessie met vruchtbaarheid en jeugd. Het oude is taboe geworden op de scène van haar *Sacre*. Graham opereert zo binnen de inperkende "ideologie van de Amerikaanse jeugdcultuur, waarin jeugdigheid tegen zowat elke kost boven ouderdom wordt gewaardeerd en waarin ouderdom voornamelijk gezien wordt als materiaal voor komedie of sentimenteel medelijden" (Woodward, "Performing Age" 164).

Op die manier cultiveert Graham niet alleen schaamte ten opzichte van haar eigen positie als ouder wordende vrouw, maar, ook ten opzichte van andere vrouwen, die, op een dag, oud zullen worden. Goldberg merkt terecht op hoe "Graham, die in de jaren 1930 enkele van de meest feministische dansvoorstellingen creëerde die dit land [de Verenigde Staten, CS] ooit zag" in haar *Sacre* "vrouwen opslot in een door mannen gedomineerde wereld die elke mogelijkheid tot zichzelf uiten vernietigt" (17). Men zou kunnen stellen dat we hier aan het werk zien wat Kathleen Woodward "de pedagogie van de versterving" noemde (*the pedagogy of mortification*). Deze leert "een oudere vrouw zich terug te trekken in onzichtbaarheid" (*Figuring Age* xii). Het schaamtegevoel laat zich vertalen in de aarzeling om oudere vrouwen zichtbaar te laten zijn – ze worden letterlijk buiten beschouwing gelaten. Het is deze aarzeling hen zichtbaar te maken op de scène, het uit het blikveld verbannen van ouderen, die hen onzichtbaar maakt – uit het zicht, en uit het hart. Zoals een aantal *age studies* echter aantonen, is het cruciaal "aandacht te

besteden aan de articulatie van mannen en vrouwen van middelbare leeftijd” en specifiek wat “hun ervaringen van de schaduw van het ouder worden die onze cultuur werpt” betreft (Woodward, *Figuring Age* xiii).

### **De terugkeer van de oudere man op het podium van Raimund Hoghe**

Een aantal hedendaagse heropvoeringen van *Le Sacre du Printemps* ontmantelen de traditionele opvatting inzake ouderdom en ouder worden. Het werk van de Duitse choreograaf Raimund Hoghe en van de Poolse kunstenaar Katarzyna Kozyra daagt ons uit om anders te kijken, voorbij de conventionele visie van onze cultuur op het ouder wordende lichaam. Een cruciaal verschil met Nijinsky's originele *Sacre* is dat de dansers zich hier niet langer verkleden om oudere mannen of vrouwen uit te beelden in een verhaal over een mythisch en ver verleden. In deze heropvoeringen stellen de dansers in de eerste plaats zichzelf voor. Zij ‘performen’ zichzelf in een dialoog tussen de realiteit van hun ouder wordende lichamen en de dominante sociale en culturele discoursen inzake ouder worden. Met Philip Auslander kunnen we het lichaam in deze performances beschouwen als “een lichaam dat de ideologische discoursen die het produceren blootlegt, doorheen een performance die de status van het lichaam als historisch en cultureel construct benadrukt en de materialiteit van het lichaam laat gelden” (92).

In zijn versie van *Le Sacre* uit 2004 toont choreograaf en danser Raimund Hoghe expliciet zijn eigen oude en misvormde lichaam in een confrontatie met dat van de jonge, atletisch gebouwde voetballer Lorenzo De Brabandere. Hoghe ziet er voornamelijk uit in zwart hemd en broek; De Brabandere casual in een bezweet T-shirt, trainingsbroek en sportschoenen. Zoals ook Hoghe's eerdere productie *Young People, Old Voices*, zoekt deze voorstelling de spanning op tussen oud en jong, misvorming en perfectie. Op jonge leeftijd werd bij Hoghe immers een ernstige ruggegraatsverkramping vastgesteld die later een uitgesproken bochel veroorzaakte. Hoghe plaatst ook in *Le sacre* dit niet-normatieve oudere lichaam centraal op de scène, wat ontegensprekelijk een persoonlijk statement inhoudt over de “jeugdige structuur van de blik” die de ballettraditie overheerst. Woodward toonde aan hoe deze structuur “ons aanspoort ons vanaf een ‘bepaalde’ leeftijd jonger voor te doen dan we zijn” (“Performing Age” 163), het is “de cultureel geïnduceerde tendens een oudere persoon te degraderen en te reduceren tot de aan vooroordelen onderhevige categorie van bejaardheid” (164). Binnen een gerontofobische structuur wordt de onzichtbaarheid van ouderen als een vanzelfsprekende menselijke conditie aanvaard. Ook in de wereld van de dans, een wereld waarin oudere personen systematisch van de scène worden geweerd, is dat het geval. Met zijn voorstelling stelt Hoghe ons beeld van wat ‘dans’ is en van welke lichamen geschikt zijn om te

dansen bij. Zelf stelt hij dat zijn voorstellingen handelen over “het proces waarin men het lichaam van de ander ‘over het hoofd ziet’, de andersheid ervan negeert, nivelleert, het ideologisch inpast in het ‘normale’ sociale lichaam, zelfs wanneer het niet overeenkomt met wezens. Wat voortspuit uit dit ‘over het hoofd zien’ van het lichaam van de ander is gewoon een nieuwe vorm van niet zien” (gecit. in Wesemann 51). De jeugdige structuur van het uiterlijk staat slechts gedisciplineerde, jonge, flexibele en perfecte danserslichamen toe. Hoghe doet geen moeite zich jonger voor te doen dan hij is in een maskerade van jeugdigheid. Het concept van de maskerade suggereert het onaangename dubbele bestaan dat ouderen moeten leiden om te (over-) leven in een gerontofobische samenleving; ze pretenderen jonger te zijn en verbergen elk spoor dat de werkelijke leeftijd van hun lichaam kan verraden, en wissen zo zichzelf uit – ze schuiven zichzelf aan de kant opdat de maatschappij hen niet over het hoofd zou zien. Door zijn lichaam op de scène te tonen doorbreekt Hoghe net die “jeugdige structuur van de blik” die het oudere lichaam over het hoofd ziet.

*Le Sacre du Printemps* werd dikwijls gezien als een ode aan de jeugd en werd consistent beschouwd binnen de context van hergeboorte en vruchtbaarheid. Door een ouder lichaam te tonen in zijn heropvoering formuleert Hoghe dan ook een commentaar op leeftijd als onderscheidend kenmerk van verschil in onze samenleving, met een werk uit de twintigste-eeuwse danscanon als toetssteen. Choreografische referenties aan het origineel zijn echter niet aanwezig in Hoghes *Rite of Spring*. Enkel de muziek, de titel en de opname van Stravinsky’s stem die de voorstelling omkaderen herinneren aan Nijinsky’s versie. Hoghes uitermate trage dansbewegingen contrasteren schril met de energetische bewegingen en moeilijke houdingen van de Uitverkorene in Nijinsky’s origineel. Het lijkt alsof Hoghe de bewegingen zodanig heeft aangepast aan zijn lichaam en aan de ervaring van zijn lichaam, dat ze zijn ouder worden niet verhullen, maar integendeel beklemtonen. De esthetische waarde van deze ritueel uitgevoerde bewegingen is er evenwel niet minder om. Zoals Siegmund stelt: “Iedere pas en elk gebaar worden nauwgezet uitgevoerd door een performer die compleet opgaat in wat hij doet” (gecit. in Jordan 492). Volgens Siegmund resulteert dit in een “tijdverslindende aandacht voor detail” (gecit. in Jordan 492). Tijd als duur overspoelt de scène. De tijd wordt niet langer in abstracte noties van leeftijd, uren, jaren en minuten geprangd, maar wordt ervaren in zijn pure, affectieve gedaante. Het dansen in verstillend en duur – bijwijlen bewegen Hoghe en De Brabandere amper – verleent de choreografie tevens een zekere ritualistische dimensie. De offerdans blinkt niet uit in het overbrengen van een sfeer van ‘primitieve’ seksualiteit en fysieke vitaliteit. De minimalistische bewegingen, traag uitgevoerd door een niet-normatief lichaam, leggen de mechanismen van een gerontofobische maatschappij bloot waarbij het



oude en misvormde lichaam dat Hoghe daadwerkelijk heeft, keer op keer wordt geofferd. Hoghe licht zijn rol als zondebok van de maatschappij uit, hij die gedwongen wordt tot de stilte van het andere of afwezige. Hij wordt daarbij echter niet geportretteerd als een zielige, geïsoleerde oude man. Dat zou neerkomen op een "sociaal aanvaardbare maar ontkrachtend negatieve constructie" (Burt, "Memory" 40). Hoghe weigert in zijn *Sacre* de scène te verlaten: "Hij weigert geofferd te worden. Zoals in de laatste scène van Nijinsky's choreografie waar het doek valt over het opgerichte offer, weigert hij de scène te verlaten, afstand te doen van de plaats van de dansers waartoe hem traditioneel de toegang zou worden ontzegd" (Siegmond 10).

Het naast elkaar laten verschijnen van jong en oud geeft hier geen aanleiding tot een discriminerende houding van de jongere ten opzichte van de oudere. Noch vertoont de oudere – en dus wijzere – een paternalistische attitude ten opzichte van de jongere – wiens ideeën als immatuur, incompetent, onbezonnen of onnadenkend, en dus te negeren, gezien zouden kunnen worden. Ondanks hun verschillend uiterlijk ontmoeten de twee performers elkaar op voet van gelijkheid. Beiden voeren 'simpele' bewegingen uit; rechtlijnig, repetitief, 'eenvoudig' te lezen. Sommige bewegingen zijn statisch. Gekniel, naar elkaar toe gekeerd, houden ze elkaars handen vast en leunen achterover, opkijkend in de hoge, zwarte open ruimte boven de scène. Ze liggen op de grond, Hoghe op de buik en De Brabandere op de rug, met de hoofden bij elkaar. De relatie die ten grondslag aan dit alles ligt, is er een gebaseerd op wederzijds respect. Hoghe tematiseert het verschil, niet de tegenstelling. In deze trage en ritualistische bewegingen tracht noch Hoghe, noch De Brabandere de ander te domineren. Sommige bewegingen verwijzen naar banden met voorouders, met overleden geliefden, met de herinnering. Sommige verwijzen naar wedergeboorte, zoals de twee handen die elkaar ontmoeten in een glazen schaal met water tijdens de *danse sacrale*. "Samen pulseren hun contrasterende lichamen met een tedere, aangrijpende intimiteit. [...] ze spiegelen elkaars eenvoudige bewegingen en voorzien elkaar van een tegengewicht, waardoor ze, ondanks hun verschillende lichamelijkheid, een opmerkelijke gelijkwaardigheid vestigen", suggereert Midgelow (125).

Deze voorstelling laat stereotiepe opvattingen ver achter zich. Het is de streling, de aanraking, de toenadering tot de huid van de ander, die centraal staat in de dansbewegingen. Zoals Luce Irigaray stelt in *An Ethics of Sexual Difference*, is de streling tegelijkertijd een aanraken van en een aangeraakt worden door de ander, waardoor het onmogelijk wordt meester van dienaar, actieve van passieve partij, object van subject te onderscheiden. "Voorafgaand aan en na elke positionering van het subject, verbindt en bevrijdt [de strelende aanraking] twee anderen in een

lichaam dat onberoerd is en blijft door meesterschap. [...] elk bezit van de wereld of van de ander wordt opgeschort" (186).

### **De geanimeerde arena van zichtbaarheid van Katarzyna Kozyra**

Ook de Poolse videaste Katarzyna Kozyra stelt in haar versie van *Le Sacre du Printemps* opvattingen over gender, leeftijd en identiteit ter discussie, transformeert die, en doorbreekt heersende ideologieën en trends inzake de sociale betekenis van leeftijd. In haar video-installatie zijn de naakte, dansende lichamen die van bejaarden. Op drie schermen, opgesteld in de binnenste kring van de installatie, is te zien hoe verschillende dansers de bekende choreografische frasen van de offerdans van de Uitverkorene uitvoeren. De bewegingen van het *corps de ballet* worden uitgevoerd op de zes schermen die de buitenste cirkel van de installatie vormen – een technologische vertaling van het gegeven van een groep oude mannen rondom het slachtoffer. (Fig. 5) De uitgevoerde bewegingen hebben echter een wat vreemde kwaliteit. De dansers voeren die correct uit, maar niet vloeiend. Voor de productie vertaalde Kozyra een fragment van de choreografie van *Le Sacre* naar een animatietaal. De mannen en vrouwen werden naakt op een witte vloer liggend door professionele animatiekunstenaars in houdingen gedirigeerd en gefotografeerd. De meer dan twintigduizend resulterende beelden werden naderhand gemonteerd om beweging te suggereren. Deze animatietechniek geeft aan hoe “de traditie waarop de canon berust niet langer een levende traditie is, maar een eigenaardig historisch archief dat geplunderd en leeggeroofd kan worden” (Burt, “Memory” 36). Maar deze techniek liet Kozyra ook toe voor de rol van Uitverkorene (een choreografie die zelfs voor professionele jonge dansers niet eenvoudig is) bejaarden te casten. Daardoor wordt de scène getransformeerd tot “een arena van zichtbaarheid [...] waarin het quasi-onzichtbare thema van de oudere [man en] vrouw wordt aangesneden” (Woodward, *Figuring Age* x).

De kunstenaar schotelt de toeschouwer zo niet alleen een analyse van historische dansbewegingen voor, maar ook een analyse van het menselijk lichaam zoals het onderhevig is aan natuurlijke factoren van ouderdom en ziekte. We zien magere grijsaards en dikke, kale senioren dansen. Geen enkele poging werd ondernomen om hun rimpels of de levervlekken op hun huid te maskeren. De materialiteit van deze oudere lichamen creëert in de toeschouwer een zeker ongemak. We zijn het niet gewoon te kijken naar “de rauwe representatie van de lichamelijke ervaring van het afstotelijke” en we verkiezen “de geïdealiseerde schoonheid van een (...) lichaam” (Grigar 89). Het ouder wordende en degenererende lichaam wordt meedogenloos in een niets verhullende positie getoond. Het is zoals Hans-Thies Lehmann het formuleert in zijn *Postdramatic Theatre*: “het lichaam wordt niet

blootgesteld omwille van zijn nabijheid tot een klassiek ideaal, maar omwille van een pijnlijke confrontatie met de imperfectie" (165).

Maar tegelijkertijd is er, in contrast met het oncomfortabele gevoel dat de lichamen in verval genereren, het energetische effect van de gefilmde dansbewegingen. De emotionele impact van deze dansende lichamen is overweldigend; een slag in het gezicht van een cultuur waar de term 'ouderdom' al te vaak gruwelbeelden oproept van incontinentie, immobiliteit en broosheid (Basting, "Growth of Senior Theatre" 121). Deze door ouderdom getekende lichamen stralen energie uit, communiceren een vurige trots uit over waar hun lichaam (nog) in staat toe is. Zij willen niet jong en flexibel blijven in weerwil van hun voortschrijdende hoge leeftijd, maar tonen – voorbij de oppervlakkige kenmerken van ouderdom – ook de capaciteiten en kwaliteiten van hun lichaam. Kozyra's *Sacre* is bijgevolg geen ode aan "de 'jeugdige' vitaliteit van de [oudere] performers door een demonstratie van hun kunde" (Basting, "Growth of Senior Theatre" 119). Anne Davis Basting toonde aan dat een eenduidige ode aan mobiliteit "een extreem beperkte versie van ouderdom herdefinieert en celebreert, een versie die, hoewel ze inspirerend werkt, ook een gevoel van falen kan creëren bij mensen wier ervaring van ouderdom fysiek uitdagender is [...] in de ontkenning van de potentiële vermindering van mobiliteit bij hoge leeftijd die, hoewel niet noodzakelijkerwijs de norm, zeker een realiteit vormt" ("Growth of Senior Theatre" 121). De animatietaal in Kozyra's *The Rite of Spring* geeft de dansbewegingen een hortende en spastische dimensie waardoor de artificiële aard van de reconstructie van de 'jeugdige' en 'energetische' choreografieën benadrukt wordt. Zo wordt een kritiek geformuleerd op de manier waarop de media ouderdom enkel prijzen in zoverre die de 'jeugdige' standaarden inzake mobiliteit imiteren. Zoals Basting opmerkt, zijn ook performances die een ondubbelzinnige trots uitstralen gerontofobisch van aard, in die zin dat ze suggereren "dat de performers (en dus ook het publiek) toegang hebben tot hun jeugdigheid doorheen fysieke discipline" ("Growth of Senior Theatre" 126). Hoewel het een goede zaak is "de talenten van oudere performers te erkennen om hen te tonen als *artiesten* die *oud* zijn, in plaats van als oude artiesten wier werk verbleekt naast de normen gevestigd door jonge performers" (126), is er toch iets mis mee dit tot norm uit te roepen, omdat deze spektakels "fysieke kunde" valoriseren en "de vaardigheden van de oudere performers meten volgens de 'professionele' normen die historisch gevestigd zijn door jongere lichamen" (121).

Kozyra vraagt van de toeschouwer een zekere graad van introspectie, een peilen naar onze eigen angsten inzake ouder worden, maar ook een deconstructie van onze blik op ouder worden: "losraken van de angsten die de romantische verknochtheid aan jeugd van de westerse cultuur aanvuren" (Basting, "Growth of

Senior Theatre” 126). Ze weigert het verouderingsproces te verheerlijken. Zich bewust van de potentiële impact van nieuwe media op de culturele constructie van ouderdom, richt Kozyra zich in haar *Rite of Spring* op “wat potentieel verloren gaat met ouderdom, zij aan zij met de positieve beelden van blijvende vitaliteit” (Basting, “Growth of Senior Theatre” 124). Deze performers balanceren tussen levenloze tentoonstellingsstukken en het zich zelfbewust profileren als personen. Bovendien zorgt de context van *Le Sacre du Printemps* en de scène van het offer van de Uitverkorene ervoor dat zij zich ook als slachtoffers profileren: niet als een enkel slachtoffer dat geofferd dient te worden aan de God van de Lente om diens welwillendheid af te dwingen, maar als slachtoffers van de ideologie van de cultus van de jeugd en van gerontofobie, van onze cultuur waar jeugd het allerhoogste goed is. Op die manier tracht deze voorstelling een “impact te hebben op haar publiek” en “diepgewortelde opvattingen over ouderdom bij te stellen” (Basting, “Growth of Senior Theatre” 116).

Kozyra rustte de naakte dansers uit met artificiële geslachtsorganen, alsof ze daarmee de vruchtbaarheidsfunctie van de ‘originele’ Uitverkorene wou uitlichten. De combinatie van het door leeftijd getekende, postreproductieve lichaam en de uitvoering van energetische dansbewegingen die historisch gezien die van een vruchtbaar jong meisje zijn, wordt niet in een lacherige sfeer gepresenteerd. Deze voorstelling is er niet op uit oudere personen belachelijk te maken, maar wijst ons precies op ons gangbare, maar discriminerende begrip van het oudere lichaam als een invalide, postreproductief lichaam. Ouder worden wordt traditioneel geassocieerd met een verlies van mobiliteit en van de reproductieve functie, met de dood als ultieme limiet. Kozyra’s beelden fungeren zo als antilichamen voor het comfortabele, seksloze lichaam van de grootmoeder – “een van de weinige stereotiepe beelden van de oudere vrouw” (Woodward, “Performing Age” 170). Zoals Woodward opmerkte wordt de culturele dichotomie van jeugd en ouderdom sinds lang ondersteund door de biologische scheidslijn tussen reproductieve en postreproductieve leeftijd, met, voor vrouwen, het begin van de menopauze rond hun vijftigste als symbolisch overgangsmoment naar ‘bejaardheid’ (“Performing Age” 168). De normatieve jeugdige structuur van het uiterlijk wordt hier echter doorbroken. Johnson wijst erop hoe de “visuele ongelijkheid van de gepresenteerde lichamen” een “kritische ‘manipulatie’ van de sociale en culturele normen van ‘verschil’ en hun aanvaarding en plaats binnen de omgevende realiteit” met zich brengt (89). Deze door leeftijd getekende dansende lichamen onderstrepen het ongeloof van onze cultuur in de energie en seksualiteit van ouderen. De performance presenteert, doorbreekt en onderstreept stereotypes van ouder worden, de gangbare opvatting van ouder worden als “een verhaal van aftakeling vanaf de piek van de jeugd” (Basting, *The Stages of Age* 9).

## Conclusie

Bij de opvoeringen van *Le Sacre du Printemps* die in deze tekst ter sprake zijn gekomen, waart de geest van Nijinsky's ballet uit 1913 over de scène. Tijdens deze zo uiteenlopende voorstellingen hoort de toeschouwer Stravinsky's befaamde muziek en dit roept onvermijdelijk het canonieke werk in zijn mythische proporties in herinnering. In Grahams versie voert een erg jonge danseres de solo van de Uitverkorene uit in haar bekende expressionistische stijl en worden we uitgenodigd ons in te beelden wat de oorspronkelijke Uitverkorene voelde. Maar ouderdom wordt er ook verhinderd voor zichzelf te spreken. Het expliciete citeren van historisch materiaal, zij het de muziek in Raymund Hoghe's *The Rite of Spring* of de lichaamsbewegingen in de versie van Katarzyna Kozyra, daagt conventionele opvattingen inzake ouder worden uit. Door oudere lichamen te laten performen, belichten deze voorstellingen de mechanismen inzake de representatie van het oudere lichaam. De resulterende beelden zijn provocatief in de zin dat ze een creativiteit inhouden die niet gericht is op het reproduceren van wat het 'gezond verstand' zegt over ouder worden, maar op het denken van het nog-niet-gedachte, op het zichtbaar maken van het weggefilterde oudere lichaam: "We zien ouderdom anders, wanneer we daarvoor openstaan, en treden werelden van ongekende mogelijkheden binnen – van grilligheid en speelsheid, van energie en spanning, van kracht en moed, van het mysterie zelf" (Woodward, "Performing Age" 176). Hier moet de toeschouwer zijn blik losmaken van de oppervlakkige kenmerken van het menselijke lichaam, zoals huidskleur, ouderdom en geslacht, en een creatief denken aanwenden. Zo ziet hij/zij in waar het lichaam toe in staat is, welk expressief potentieel het heeft en welke intensiteiten het bezit.

## BRONNEN

- ACOCELLA, Joan Ross. *The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909-1914*. Diss. Rutgers University, 1984.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofie van de nieuwe muziek*. Vert. Liesbeth van Harmelen. Nijmegen: SUN, 1992.
- AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 1997.
- BANES, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London: Routledge, 1998.
- BASTING, Anne Davis. "The Stages of Age: The Growth of Senior Theatre." *The Drama Review* 39.3 (1995): 112-130.
- . *The Stages of Age: Performing Age in Contemporary American Culture*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1998.

- BERG, Shelley. *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*. Ann Arbor: UMI Press, 1988.
- BURT, Ramsay. *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London: Routledge, 1998.
- . "Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance." *Performance Research* 8.2 (2003): 34-41.
- DANIEL, Oliver. "Rite of Spring: First Staging in America: Stokowski-Massine-Graham." *Ballet Review* 10.2 (1982): 67-71.
- DELL'ANTONIO, Andrew. *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. California: U of California P, 2004.
- EKSTEINS, Modris. *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Orlando: Houghton Mifflin Harcourt, 2000.
- FOKINE, Michel. *Memoirs of a Ballet Master*. Ed. Anatole Chujoy and trans. Vitale Fokine. Boston: Little Brown, 1961.
- FRANKO, Mark. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington: Indiana UP, 1995.
- GOLDBERG, Marianne. "She Who is Possessed No Longer Exists Outside: Martha Graham's Rite of Spring." *Women and Performance* 3.1(1986): 17-27.
- GRAHAM, Martha. *Blood Memory: An Autobiography*. New York: Doubleday, 1991.
- GRIGAR, Ewa. "The Gendered Body as Raw Material for Women Artists of Central Eastern Europe After Communism." *Living Gender After Communism*. Eds. Janet Elise Johnson and Jean C. Robinson. Bloomington: Indiana UP, 2007, 80-104.
- HODSON, Millicent. "Puzzles choréographiques: Reconstitution du Sacre de Nijinsky." *Le sacre du printemps de Nijinsky*. Paris: Les carnets du Théâtre des Champs-Élysées, 1990, 45-74.
- . *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. (Dance and Music Series, nr. 8) New York: Pendragon Press, Stuyvesant, 1996.
- IRIGARAY, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Transl. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. London: Athlone P, 1993.
- JOHNSON, Robert. "Sacred Scandals." *Dance Chronicle* 15.2 (1992): 227-236.
- JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*. Hampshire: Dance Books, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Transl. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006. Macdonald, Nesta. *Diaghilev Observed by Critics in England and the United States, 1911-1929*. London: Dance Books, 1975.
- MIDGELOW, Vida. *Reworking the Ballet: Counter Narratives and Alternative Bodies*. London: Routledge, 2007.
- NIJINSKA, Bronislava. *Early Memoirs*. Trans. and ed. Irina Nijinska and Jean Rawlinson. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981.
- NORTON, Leslie. *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*. Jefferson N.C.: McFarland, 2004.

- PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. London: Routledge, 1995.
- The Rite of Spring*, 1913, music by Stravinsky, choreography by Nijinsky, libretto and decor by Roerich.
- The Rite of Spring*, 1920, music by Stravinsky, choreography by Léonide Massine, libretto and decor by Roerich.
- The Rite of Spring*, 1930, music by Stravinsky, choreography by Léonide Massine, libretto and decor by Roerich.
- The Rite of Spring*, 1984, music by Stravinsky, choreography by Martha Graham.
- The Rite of Spring*, 2004, music by Stravinsky, video installation by Katarzyna Kozyra.
- Sacre – The Rite of Spring*, 2004, music by Stravinsky, choreography by Raimund Hoghe and Lorenzo De Brabandere.
- SIEGMUND, Gerald. "Le Sacre du Printemps." *Ballettanz: Europe's Leading Dance Magazine* 3.(2004): 8-11.
- SLONIMSKY, Nicolas. *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*. Seattle: U of Washington P, (1953) 2000.
- STRAVINSKY, Vera, and Robert Craft. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon and Schuster, 1978.
- TARUSKIN, Richard. "From Firebird to The Rite: Folk Elements in Stravinsky's Scores." *Ballet Review* 10 (Summer 1982): 72-87.
- . "A Myth of the Twentieth Century: *The Rite of Spring*, the Tradition of the New, and 'The Music Itself'." *Modernism/Modernity* 2.1(1995): 1-26.
- WESEMANN, Arnd. "The Biography of the Hump: Raimund Hoghe." *Ballettanz: Europe's Leading Dance Magazine* 1.(1999): 48-51.
- WOODWARD, Kathleen M., Ed. *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Bloomington: Indiana UP, 1999.
- . "Performing Age, Performing Gender." *NWSA Journal* 18.1(2006): 162-189.

## NOOT

- 1 Dit is een Nederlandse en herwerkte versie van een artikel dat verscheen als "Staging Age and Aging in *The Rite of Spring*: Reconstruction or Critical Intervention?" in: *Aging, Performance and Stardom. Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*. Eds. Aagje Swinnen en John A. Statesbury, Berlin, LIT Verlag, 2012, p. 53-74.