

THÉÂTRE DU CHÂTELET
SAISON RUSSE
OPÉRA ET BALLET



Ballet tussen traditie en kritiek

Eric de Kuyper

‘Sie (die Kulturgeschichte) vermehrt wohl die Last der Schätze, die sich auf dem Rücken der Menschheit haufen. Aber sie gibt ihr die Kraft nicht, diese abzuschütteln, um sie dergestalt in die Hand zu bekommen’.

Walter Benjamin

Les Sylphides komt uit het fond van *Les Ballets Russes* van Diaghilew. Het is een veelvoorkomend ballet op het internationale repertoire. Om verschillende redenen, die hier verklaard zullen worden, heeft en behoudt het werk een onbevredigend dubbelzinnig karakter. Misschien in de eerste plaats, omdat er chronologies een soort verwringing heeft plaatsgevonden: een verschuiving van bijna vijftig jaar (van 1851 tot 1908), die na vijftig jaar (van 1900 tot heden) bijna niet merkbaar is en toch *Les Sylphides* door en door kentekent.

Om duidelijk te maken welke chronologische verschuivingen er precies hebben plaats gehad, volgen hier bondig enkele feitelijke gegevens.

De huidige ons bekende versie, die nog altijd op min of meer dezelfde manier opgevoerd wordt, dateert van 1908. *Les Sylphides* werd in het repertoire van *Les Ballets Russes* ingelast als een hulde aan Maria Taglioni, ballerina uit het hoogtepunt van de romantiese era, het midden van de vorige eeuw. De choreograaf Fokine ontwierp het dus bewust als een soort *anachronisme*. En het moet wel degelijk ook als dusdanig gefunctioneerd hebben tussen de andere balletten uit datzelfde jaar. *Cléopâtre* bijvoorbeeld, een pseudo-oosterse fantasie, in kleurrijke dekors van Bakst en een allegaartje russiese muziek (Rimsky-Korsakow, Glazoenow, Tcherepnin), naar de woorden van Nouvel: ‘une abominable salade russe’, met als het hoogtepunt de afwikkeling door slaven van het mummie-kostuum van Cleopatra! Of *Le Pavillon d'Armide*, een eerste poging om schilderkunst met ballet samen te smelten; een samenwerking tussen de kunsten die het

kenmerk zal worden van *Les Ballets Russes*, is in dit probeersel door Fokine en Benois aan de hand van een tot leven komend wandtapijt uitgebeeld. Ook de opera's die het jaar daarop, samen met de hierboven genoemde balletten, het Parijse debuut voor het gezelschap van Diaghilew zullen betekenen, waren alle van het sterk-gekruidе, exoties aandoende russiese type: Rimsky-Korsakows *Ivan de Verschrikkelijke*, Borodins *Prins Igor* (de polowtziaanse dansen hieruit zullen in het balletrepertoire opgenomen worden), Glinka's *Ruslan en Ludmila*, Serows *Judith* en Moessorgsky's *Boris Godoenow*.

Tussen al deze werken – die in het Westen als erg exoties aangevoeld worden – was *Les Sylphides* de aanknoping met de traditie; de hulde van het nieuwe, extravagante, excessieve, gewaagde moderne ballet aan de klassieke romantiese danskunst, die zijn hoogtepunt een halve eeuw vroeger had gekend (waarvan echter de – bijna decadente – hoogtepunten slechts een paar jaar vroeger hun première hadden gekend: de première van de *Notenkraker* dateert van 1892, die van *Doomroosje* van 1890!).

Met de jaren echter is de oorspronkelijke 'décalage' (een ballet uit 1900 over een periode in het ballet die een halve eeuw eerder had plaatsgevonden) vervaagd. Het anachronistische hulde-karakter van *Les Sylphides* is men gaan vergeten; men is *Les Sylphides* gaan opvoeren en gaan ervaren als een zuiver romanties ballet. Misschien gewoonweg omdat de danseressen tutu's dragen, omdat het teder dekor van Bakst (parafrase op de dekorbouw uit de vorige periode!) bewonderd wordt als authentiek, en omdat er muziek is van Chopin!...

Met die muziek is weer zo'n typiese verschuiving gebeurd, waarvan het resultaat dat men nu altijd te horen krijgt bij een uitvoering van *Les Sylphides*, steeds erg dwars zit. Aanvankelijk heette het ballet *Chopiniana* en was het een reeks uitbeeldingen van poolse dansen op min of meer folkloristische pianostukken van Chopin, door Glazoenow bewerkt. Dit gebeurde in 1907. Maar toen Diaghilew een aantrekkelijk – lees kommercieel – werkje nodig had voor zijn debuut in het Westen, dacht hij aan een herbewerking van *Chopiniana*. Men koos een paar andere (zeer bekende) pianowerken van Chopin, liet die voor orkest bewerken door Maurice Keller en verplaatste het hele ballet van Polen naar de romantiese negentiende eeuw. Die muzikale vertaling van piano naar groot orkest, hoe goed die ook vertolkt moge worden (en ze wordt op de koop toe meestal afgrijselijk vertolkt), is ongelukkig. De stukken van Chopin zijn te bekend in hun oorspronkelijke pianoversie; de orkestratie ervan klinkt altijd als een grove fanfarebewerking van een reeks delikate salontoetsen. De bombast wordt doorgaans nog eens versterkt doordat *Les Sylphides* meestal dienst moet doen als openingsballet. Men meent de toeschouwer met romantiese zoeterigheid en balletachtige 'Schwung' voor zich te winnen. Romanties

staat hier weer eens voor overgevoelige fakticiteit, hartveroverende Schwung, goedkoop heimwee naar het verleden. Van enige gevoelsmatige en stylisties genuanceerde benadering van het begrip 'romantiek' kan in zo'n geval dan ook geen sprake zijn. En het ballet, dat in zoveel gevallen gelijkgeschakeld wordt met een 'romanties gevoelen', mist hiermee dan ook een kans om zowel zichzelf als een dansmatière (het romanties ballet) uit te diepen, krities te benaderen.

Ons romanties balleterfgoed (vooral door Tsjaikowsky vertegenwoordigd) wordt nooit eens grondig opnieuw gesitueerd: ten opzichte van zichzelf, van de danstraditie, en ook in de kultuurgeschiedenis en de kulturele aktualiteit. We moeten wachten op een Balanchine, die met zijn New York City Ballet vooral met het romantiese idioom werkt, en vooral in zijn hedendaagse – door het romantiese ballet geïnspireerde – werken, de konfrontatie met de traditie van de romantiek probeert uit te werken. Des te merkwaardiger is echter dat Balanchine, die in zijn *eigen* creaties die romantiese uitdaging niet uit de weg gaat, in zijn choreografie voor het klassieke romantiese repertoire (op enkele sporadiese uitzonderingen na misschien) dat door zijn gezelschap vaak wordt uitgevoerd, nooit begonnen is aan een kritiese benadering van het romanties erfgoed. Ook bij het N. Y. City Ballet blijft de omgang met het klassieke repertoire van ritualistische aard, met als hoogtepunt de jaarlijkse celebratie aan de hand van een overklassieke (lees in dit geval: stoffige) opvoering van de avondvullende *Notenkraker* van Tsjaikowsky.



Hoe een nieuwe, nuchtere, meer kritiese, 'documentaristische' benadering van het klassiek-romantiese repertoire eruit zou kunnen zien, bood een opvoering van *Les Sylphides* in Covent-Garden, door het Royal Ballet. Niet toevallig was de hernieuwde aanpak als het ware gecentreerd rond een totaal ongewone benadering van de partituur. Ashley Lawrence zette deze partituur in op een uiterst gedempte manier. Hij rekte de tempi op een

(inderdaad) overdreven manier. De recensent van *The Observer* zei dat een pianist die Chopin op een gelijkaardige manier zou spelen, beslist de zaal aan het schateren zou brengen! Maar daar gaat het juist om: *Les Sylphides* is slechts quasi-Chopin, en precies wanneer men met de hele kracht van een orkest deze partituur vertolkt als een pianoversie van Chopin, krijgt men lachwekkende resultaten. (Echter niet in een schouwburg, waar de toeschouwers in dergelijke gevallen totaal gespeend blijken te zijn van krities vermogen en van zin voor humor! Hoeveel belachelijk aandoende klassiekers-opvoeringen of -uitvoeringen worden niet met de grootste ernst onthaald, gewoon omdat het om klassiekers gaat. Terwijl men vaak toch niet meer hoort of ziet dan ongewilde parodieën van klassiekers! Als men werkelijk Shakespeare of de Grieken zou begrijpen, zou men nu bij sommige van hun opvoeringen schateren!) De dirigent Lawrence deed de muziek voor *Les Sylphides* groeien vanuit de stilte; in een nevel worden de klanken op de achtergrond gehouden. Daarop – op die klankenmist – ontstaan de bewegingen, tekenen zich diskreet de contouren af van de samensmelting tussen dans en muziek die men choreografie noemt. Nooit wordt de dans een briljant vertoon. En dit was des te verrassender, omdat in de opvoering die ik bijwoonde Margot Fonteyn optrad. Ook zij verdween in de bescheiden anonimiteit van de beweging in groei. Het (gemakkelijke) virtuoze effect kwam nooit tot stand; het afwezig blijven ervan verwekte in de zaal een merkbaar effect van verwarring, onthutst zijn, bevreemd toekijken. Een soort kilte heerste in de zaal: de reflectie van wat er zich op afstand op de scène aan het afspelen was. Het opgezweepte en het meeslepende van het gekende bleef uit. Een bijna angstaanjagende, continu aangehouden en zich naar het einde toe nog vermeerderende aandachtige stilte hing in de zaal. Een ballet, *Les Sylphides*, doemt eindelijk op uit die sprakeloosheid; de romantiek komt vaag gekontoureerd uit het verleden te voorschijn. Dit is geen vanzelfsprekendheid meer: dit is niet meer dat oerbekende ballet dat we kennen, waar we op zitten te wachten. Dit vergt een inspanning van de kijker: hij moet gaan 'déchiffreren', gaan ontcijferen wat hij daar hoort, wat hij daar ziet (wat hij daar zelf doet)! Dit vergt een attentie, zoals alles wat zich in het verleden afspeelt in zekere zin *vertaald* moet worden. (Beseffen we wel dat onze cultuur zich voor het grootste deel in de verleden tijd vervoegt?).

Neen, het romanties ballet – het ballet tout court – is niet zo'n vanzelfsprekend iets voor de toeschouwer uit de twintigste eeuw. Ook wie familiair omgaat met dat ballet, krijgt hier onder zijn neus geschoven dat zelfs zo'n hoererend stukje als *Les Sylphides* niet zo maar gekonsumeerd hoeft te worden. We zouden er ons wel eens aan kunnen verslikken, waarschuwt ons zo'n opvoering als die van het Royal Ballet (doorgaans zouden we er eerder een indigestie van opdoen)! Ook *Les Sylphides* staat ver

van ons af; in de mist van het verleden. Het verleden van *Les Ballets Russes* uit het begin van deze eeuw; het verleden van het romantiese ballet uit de tweede helft van de vorige eeuw; het verleden van onze aktualiteit, als men bereid is met mij aan te nemen dat alle cultuurvormen in deze hedendaagse maatschappij rechtstreeks of onrechtstreeks wortelen in de geschiedenis. Ineens is het bekende vreemd geworden: dat is maar goed ook, want pas nu kan een vorm van her-kenning beginnen.



Nu duikt stilaan op wat anders doorgaans overspoeld wordt door het al te vertrouwd-zijn-met: hoe nauw cultuur (ons klassiek patrimonium?) verbonden is met het begrip historiciteit. En hoe, in sommige gevallen, een benadering via het 'anachronisme' – een spelen op tijdsverschuivingen – nuttig zou kunnen zijn. *Les Sylphides* was in zijn tijd reeds zo'n anachronisme. Een nostalgies omkijken naar een verleden dat toen al niet meer bestond. Wanneer wij nu naar *Les Sylphides* op deze nieuwe, meer akute manier kijken en luisteren, is het dan niet zo dat we hier gekonfronteerd worden met een dubbele nostalgie: heimwee naar het heimwee van gisteren, naar eergisteren? En is het dan niet goed mogelijk dat deze weinig produktieve houding (althans zo stelt men toch altijd de nostalgie voor), zich opheft in een vernieuwende aktualisering? Het is geen toeval, maar een geniale programma-vondst van de hand van het Royal Ballet (misschien niet erg bewust uitgevoerd) dat op *Les Sylphides* een hyper-modern werk van Jerome Robbins volgde, *Canticles*, op een van de laatste partituren van Igor Stravinsky. Door deze verbinding van twee extremen beseffen we ineens ook wat een werk als *Canticles* betekent buiten het feit dat het een zeer indrukwekkend hedendaags werk is! Maar wanneer we Robbins zulke krampachtige pogingen zien doen (lees dit niet als een negatieve waardering, asjeblijf!) om nog iets tot stand te brengen met het lichaam van dansers, bewegend (o zo weinig) op noten (o zo weinig) in een ruimte (o zo kaal), dan is het heimwee naar Fokine en zijn *Sylphides* iets totaal anders dan

zo maar nostalgie. Het geeft dimensie aan de schetsmatige bezigheden van Robbins (schetsmatigheid die, dat begrijpt men ten volle, niets anders meer kon zijn dan zelfbeperking, bewustzijn van eigen relativiteit). En de ietwat mechaniese pracht van *Les Sylphides* krijgt retroactief ook een dimensie mee: die van de historiciteit. Het is voorbij, en omdat het voorbij is, is het zó geweest, en kan het nu niet meer zó zijn.

Kan men nog aan ballet doen in deze tijd, buiten het referentiekader van de ballettraditie? Kan men modern ballet scheppen zonder te beseffen in hoeverre het ballet zelf on-modern is? Robbins, Balanchine ontkennen deze dubbelzinnigheid van het ballet niet en hebben er rijke bronnen van inspiratie in gevonden. Maar zij zijn misschien de uitzonderingen... Mensen als Béjart zitten verstrengeld in de kontradikties, in de uiterlijke verwerping van het verleden, in de vormelijke benadrukking van het zogenaamde 'moderne'... De gebondenheid (beperking) en verbondenheid (traditie) worden in het moderne ballet niet erkend: daarom ook gaat dat moderne ballet gebukt onder die dubbele last: van het heden en het verleden!

In een opvoering als die in Covent Garden (zoals gezegd waarschijnlijk niet programmaties uitgebouwd, enkel het resultaat van het toeval; maar ook voor het toeval mogen we dankbaar zijn) wordt niet opgedrongen, maar uitvoerig *gedokumenteerd met 'kulturele feiten'*, hoe vervreemd we kunnen zijn van deze cultuur die wij menen te kennen (in ons te hebben, enzovoort...). Een kritiese vorm van vervreemding die gebeurde aan de hand van de konfrontatie tussen twee andere vormen van vervreemding.

Dat deze avond dan besloten werd met een briljant stukje louter show (*Raymonda*), betekende in mijn ogen geen concessie, geen afwijking. Hiermee werd gewoon en op sprinkelende manier gedemonstreerd, dat we ons tenslotte in het theater bevonden, en we, mochten we het ondertussen vergeten hebben!, daarvoor ook die avond gekomen waren. Het vuurwerk van het eskapisme van de grote balletshow kwam na de ont-nuchtering van *Les Sylphides* en *Canticles* als een des te grotere 'afkoeling', die de toeschouwers, terecht, met dank onthaalden. Maar deze wisselwerking tussen wat de Fransen noemen 'chaud et froid', lag heel en al in de lijn van die avond, die op zo'n onverwachte manier gewijd bleek te zijn aan 'meditaties over de zin van het ballet in deze tijd'.

Het balletpubliek, en meer bepaald dat internationale ras van ballettoeschouwers dat 'balettomanen' genoemd wordt, is, zegt men, 'reaktionair' en 'konservatief'. Dat betekent niet dat ze houden van werken uit het verleden en deze verkiezen boven de hedendaagse werken. Dat betekent echter wel dat ze de tijdgebondenheid, de historiciteit van de werken uit het verleden niet onder ogen willen (kunnen) zien. Op die manier kan men ook

zeggen dat het merendeel der liefhebbers of voorstanders van modern ballet 'konservatief' of 'reaktionair' is. Garaudy, die onlangs een loflied geschreven heeft op het moderne ballet en meer bepaald op Maurice Béjart, is zo iemand die onkrities, sakraliserend omspringt met het moderne ballet. Op de koop toe misbruikt hij Nietzsche hiervoor!¹ Ook 'modernisten' en vooral avant-gardisten kunnen een geraffineerde, ontwikkelde onhistorische kijk hebben op het heden. Ballet (hoe modern ook!) is een 'histories gegeven': iets wat ons door de geschiedenis gegeven werd. Dus ook niet zo maar iets wat vanzelfsprekend in deze tijd is ontstaan. De verbloemende roes is door de Kultuur geïnstitutionaliseerd: zowel wat de werken uit het verleden als die uit ons heden betreft. Krities bewustzijn wordt in dit ritueel uiteraard niet voorzien. Krities bewustzijn, niet enkel in de hegeliaanse zin van altijd meer produceren van bewustzijn, maar ook als bekommernis van dat bewustzijn om meer aan wel-zijn mogelijk te doen worden.

Om terug te komen bij ons vertrekpunt: het romantiese ballet – willen we er nog iets mee aanvangen, en het is helemaal niet zeker dat we er in een verder stadium nog iets mee moeten of kunnen aanvangen – moet grondig bestudeerd, nuchter gekritiseerd en opnieuw gewaardeerd worden. En vooral, op een vernieuwde manier ervaren; want het is duidelijk dat deze bekommernis om het romantiese ballet niet enkel op een theoretiese manier hoeft te gebeuren (dit is misschien niet eens nodig, zoals Stravinsky, Balanchine en Robbins meerdere malen bewezen hebben door hun werken zelf! Werken die men dan toch weer, zo men wil, uiteraard als een theoretiese analyse kan beschouwen!). We moeten kansen krijgen om het vanuit nieuwe standpunten te benaderen. Het bieden van deze kansen is momenteel de beste reden om romanties en klassiek ballet op te voeren!

Noten

Oorspronkelijk verschenen onder de titel: 'Herontmoeting met klassieken I', in: *Streven*, maart 1974.

1. R. Garaudy, *L'Ame de la Danse*. Parijs (Ed. du Seuil) 1973.