

Le sacre du printemps

MICHIEL VANDEVELDE / THEATER NEUMARKT (ZÜRICH CH)

Ghosts of Black Venus



Marina Srnka
Gezien op 08 februari 2025
De Kriekelaar (Kaaitheater), Brussel

Each year, as certain as spring follows winter, new choreographers take on the challenge of Stravinsky's 'Le Sacre du Printemps'. This spring, Michiel Vandevelde's 2023 production returns for a second time to Belgium. It's easy to understand why. This is a remarkable reimagining of the piece. Eschewing the usual full-company grandeur, Vandevelde's intimate duet brings us a sacrificial rite fit for our times, heavy with a desperate sense of impending catastrophe. Yet, the re-imagined post-disaster post-human epilogue is the true centrepiece, offering a brave and unsentimental vision of humanity after humanism. (NL vertaling onder)

14 FEBRUARI 2025

The opening is conventional enough. Following the cue from the 1913 original and countless later productions, the inimitable first motif of Stravinsky's composition is left to pierce the darkness on itself. (According to Wikipedia, Stravinsky likened this opening motif to a 'swarm of spring pipes' – a traditional Russian flute called Dudki - which is as precise a description as one could hope for.) The restless energy of Stravinsky's 'swarming' musicians fills the space while a bluish light gradually emerges from the background with the imperceptible determination of a flowing tide. At the back of the stage, a projection gleams to life. In its glow, the title of the performance appears, followed in a (still) quite conventional way by the announcement that Part A is about to begin.

With a rustle, the curtain falls. The stage remains empty, Stravinsky's percussive score blazes on unperturbed. Then a sharp, yellow cone of light locks in on a drapery hanging from the ceiling. It's a hand-painted colourful collage of seemingly random iconic images of human culture, both ancient and contemporary. Matisse's dancers, contorted and altered, dancing like pagans around a fireplace. Surrounding them are robots and rockets, hunters and beasts, artefacts of progress and survival. In the right corner, a couple embrace, one figure cloaked in black, the other draped in red. It's Munch's 'Dance of Life', but the proportions are slightly off. This vibrantly colourful still image, surrounded by the waves of Stravinsky's score, radiates an uneasy tension between life and degradation, colour and darkness.

Darkness ensues, then, a sound—something jingles in the dark. As a pale foggy light flashes briefly, we perceive a dancer, adorned with flashy jewellery. These are colourful tube-like adornments looped over his head in a visual nod to the jazz era, but with an almost futuristic edge. Again, darkness, then light, and a second dancer emerges. The two dancers take turns suspended in distinct poses of the classical ballet repertoire, such as a leg extended, hands poised in first and forth position.

Initially, it is the voluptuous Brandy Butler that stands out. She strikes a Venus-like figure, an association strengthened by projections on the backscreen videos showing several ancient Venus figurines rotating towards us. This is already enough to evoke a trail of historical and political associations. The Venus figurines were worshipped for their feminine curves and fertility. But Butler being black, it charges the image with the violent colonial past that haunts our present. The Black Venus is an image reminiscent of women like Sara Baartman, who was enslaved and paraded across 19th-century Europe as the 'Hottentot Venus'. She was objectified and dehumanized for the pleasure of the white (male) gaze.

Butler and her partner, the pale and sinewy David Attenberger, take turns emerging from the dim light, like spectres of dances past. The dancers possess distinct physicalities and movement vocabularies, yet a common thread emerges: an emphasis on the hands. There is a striking contrast with Nijinsky's original choreography, which was rooted in a folk tradition of jumps and grounded movement. Here, gestures remain anchored in an earthy physicality but draw us elsewhere. Attenberger moves with a mime-like flamboyance, his limbs quick, rigid, and almost mechanical. At times, he resembles a marionette battling unseen forces. These forces are not merely metaphorical: they are the ghosts from the past, the weight of unacknowledged trauma, the spectral presence of past violence persisting into the present. I keep thinking about Derrida's concept of the spectre—'reckon with them', he implores, 'let them speak, give them back their speech'. These two dancers glimmer like ghosts of

productions pasts, of lives, dreams, disappointments and defeats lost in history. And yet, these ghosts do not only reside in history; they extend forward, pressing into the future and shaping what is yet to come.

She whirls, possessed, invoking a lineage of performers historically deemed ‘too much’—too loud, too excessive, too ‘other’: the *topos* of the ‘mad’ woman.

After a while, the extended solos gradually merge into an uneasy duet, punctuated by ghostly interludes and culminating in Attenberger’s death—or, in the logic of ‘Le Sacre du Printemps’, his ritual sacrifice. As Stravinsky’s score pushes towards its dark conclusion, Attenberger’s hands and face tell a fascinating story of struggle and defeat —two fingers form a peace sign, then collapse into sarcastic thumbs-up. He waves, almost furiously, like an orchestra conductor commanding invisible forces. But just before his death, something shifts. His rigid frame softens. He twerks. He makes his torso ripple in sensual undulations as a premonition of what is to come later. Butler, on the other hand, moves in circles—her hands tracing unseen orbits, her gaze wide, almost unblinking, as if caught in a trance. Her non-normative dancing body asserts her presence in a world that seeks to erase non-conforming forms. She whirls, possessed, invoking a lineage of performers historically deemed ‘too much’—too loud, too excessive, too ‘other’: the topos of the ‘mad’ woman.

Between the dancing sequences, a projection on the back wall creates a black hole from which the Venus figurines emerged earlier. Now, the same abyss will consume relics of human history—space rockets and Columbus’ ships, Greek statues and religious icons, technological gadgets and modern commercial commodities—an implosion of coloniality, a vortex swallowing the very foundations of normativity and power. Stravinskys sacrifice concludes with a bang, and with the sacrifice of the virginal Attenberger the entirety of human culture and civilization seems lost, swallowed up by dark currents.

After a short intermission, the audience is invited onto the stage to gather on cushions around a dimly lit square. The atmosphere shifts as slow, electric vibrations by Fallon Mayanja replace Stravinsky’s energetic musical ‘swarm’. A voice hums from the speakers: “Sunrise… We find ourselves in a different place… Human life has no meaning… Sun… Ascend.”

The performers re-enter, now clad in papery white garments. What follows is a scene of mystic transformation. Shock and scandal are engrained in the history of ‘Le Sacre’ since the infamous 1913 premiere, and Vandevelde’s production follows suit. Maurice Béjart’s sensual interpretation of ‘Le Sacre du Printemps’ from the 1950s looms large in the background, but here, sexuality is queered, fragmented, and reshaped. Voguing meets twerking meets ritualistic undulations. Water drips from the ceiling, melting away the white clothes, revealing their nude bodies. They are radiant, reborn. A new Venus emerges. An alien Venus. The imagery is vivid, evoking a speculative future, a vision of an alternative Earth stripped of its colonial scars, reimagined in fluid, post-human forms. Afrofuturist theorist Frédéric Neyrat writes of ‘recosmization’—a re-enchantment of the cosmos through Black radical imagination. ‘The cosmic techniques of Afrofuturism’, he suggests, ‘envisage outer space not as a space of conquest or exploitation, but as a mediation, a stellar detour through which our

terrestrial condition can be rethought'. With its return to the purely sensual bodily experience, Vandevelde's production does just that. This is not merely an excavation of past wounds but a leap forward, reconfiguring what might be possible. In its final moments, the dancers fold into one another, their movements slower now, reverent. A pulse lingers in the air. Then, silence. Darkness. But the ghosts remain, whispering still.

It must be daunting to follow in the footsteps of Nijinsky, Graham, Wigman, MacMillan, Bausch and more than a hundred other productions of Stravinsky's immortal piece. Yet, in Vandevelde's hands, 'Le Sacre' feels more relevant than ever.

NL vertaling

Spoken van de zwarte Venus

Zo zeker als de lente volgt op de winter nemen elk jaar weer nieuwe choreografen de uitdaging van Stravinsky's 'Le Sacre du Printemps' aan. Dit voorjaar keert Michiel Vandeveldes productie uit 2023 voor de tweede keer terug naar België. Het is gemakkelijk te begrijpen waarom. Dit is een opmerkelijke herziening van het stuk. Het intieme duet van Vandevelde is een offerritueel dat past bij onze tijd, vol van een wanhopig gevoel van een dreigende catastrofe. Toch vormt de epiloog, een alternatieve post-catastrofale, post-humane kijk op het werk het ware hart van het stuk, met een moedige, onsentimentele visie op de mensheid na het humanisme.

De opening is conventioneel genoeg. In navolging van het origineel uit 1913 en talloze latere producties mag het onnavolgbare eerste motief van Stravinsky's compositie de duisternis doorboren. (Volgens Wikipedia vergeleek Stravinsky dit openingsmotief met een 'zwerm lentefluiten' – een traditionele Russische Dudki fluit - een hoogst precieze omschrijving). De rusteloze energie van Stravinsky's 'zwermende' muzikanten vult de ruimte, terwijl een blauwachtig licht geleidelijk opkomt in de achtergrond met de onmerkbare maar onstuitbare kracht van een wassend getij. Achter op het podium komt een projectie tot leven. In de gloed ervan verschijnt de titel van de voorstelling, op een (nog) vrij conventionele manier gevolgd door de aankondiging dat deel A gaat beginnen.

Met een zucht valt het doek. Het podium blijft leeg, Stravinsky's percussieve partituur dendert onverstoord verder. Dan valt een scherpe, gele lichtkegel op een doek dat neerhangt boven de vloer. Het is een met de hand geschilderde kleurrijke collage van schijnbaar willekeurig gekozen iconische beelden van de menselijke cultuur, zowel oud als eigentijds. De dansers van Matisse, vervormd en veranderd, dansen als heidenen rond een open haard. Om hen heen staan robots en raketten, jagers en beesten, artefacten van vooruitgang en overleven. In de rechterhoek omhelst een koppel elkaar, de ene figuur gehuld in zwart, de andere gedrapeerd in rood. Het is Munchs 'Dans van het leven' al zijn de verhoudingen wat scheef. Dit levendige kleurrijke beeld, omspoeld door de golven van Stravinsky's partituur, straalt een ongemakkelijke spanning uit tussen leven en aftakeling, kleur en duisternis.

De duisternis valt weer in. Meteen daarop een geluid - iets rinkelt in het donker. Als een vaal mistig licht opflitst, zien we een danser met opzichtige sieraden: kleurrijke slangachtige versieringen die over zijn hoofd als een visuele knipoog naar het jazztijdperk, maar met een bijna futuristisch tintje. Opnieuw duisternis, dan licht en een tweede danser komt tevoorschijn. De twee dansers bevriezen om beurten in poses uit het klassieke balletrepertoire, zoals een gestrekt been en handen in de eerste en vierde positie.

Aanvankelijk is het de weelderig gevormde Brandy Butler die opvalt. Ze heeft iets weg van Venus, een associatie die nog wordt versterkt door de projecties op de video's op het achterscherm waarop verschillende oude Venusfiguren te zien zijn die naar ons toe draaien. Dat volstaat om een spoor van historische en politieke associaties op te roepen. De Venusbeeldjes werden aanbeden om hun vrouwelijke rondingen en vruchtbaarheid. Maar omdat Butler zwart is, raakt het beeld beladen met het gewelddadige koloniale verleden dat ons vandaag de dag in zijn greep houdt. De Zwarte Venus is een beeld dat doet denken aan vrouwen als Sara Baartman, die tot slavin werd gemaakt en de toer deed van het 19e-eeuwse Europa als de 'Hottentot Venus'. Ze werd geobjectiveerd en ontmenselijkt voor het plezier van de blanke (mannelijke) blik.

Butler en haar partner, de bleke en pezige David Attenberger, komen nu om beurten tevoorschijn uit het schemerlicht, als spoken uit voorbije dansen. De dansers hebben andere lichamen en een andere bewegingstaal maar een rode draad verbindt ze wel: de nadruk ligt op de handen. het contrast met de oorspronkelijke choreografie van Nijinsky, die geworteld was in een volkstraditie van sprongen en geaarde bewegingen, valt op. Hier blijven de gebaren verankerd in een aardse lichamelijkheid, maar trekken ze ons ergens anders naartoe. Attenberger beweegt met een mime-achtige zwierigheid, zijn ledematen snel, stijf en bijna mechanisch. Soms lijkt hij op een marionet die met onzichtbare krachten vecht. Deze krachten zijn niet louter metaforisch: het zijn de geesten uit het verleden, het gewicht van een niet erkend trauma, de spookachtige aanwezigheid van geweld uit het verleden dat doorwerkt in het heden. Ik blijf denken aan Derrida's concept van 'le spectre'. 'Neem ze in acht', smeekte hij, 'laat ze spreken, geef ze hun spraak terug'. Deze twee dansers glinsteren als spoken van vroegere producties, van levens, dromen, teleurstellingen en nederlagen die verloren gingen in de geschiedenis. Toch blijven deze geesten niet alleen in de geschiedenis hangen. Ze reiken ook uit naar de toekomst en geven vorm aan wat nog moet komen.

Ze wervelt, is bezeten en roept een reeks artiesten aan die historisch als 'te' werden gezien - te luid, te overdadig, te 'anders': de topos van de 'gekke' vrouw.

Na een tijdje gaan de lange solo's geleidelijk over in een ongemakkelijk duet, onderbroken door spookachtige intermezzo's en culminerend in Attenbergers dood of, in de logica van 'Le Sacre du Printemps', zijn rituele offer. Terwijl Stravinsky's partituur naar zijn duistere einde toewerkt, vertellen Attenbergers handen en gezicht een fascinerend verhaal van strijd en nederlaag - twee vingers vormen een vredesteken en vallen dan samen in een sarcastisch duimpje omhoog. Hij zwaait, bijna woedend, als een orkestleider die onzichtbare krachten commandeert. Maar vlak voor zijn dood verandert er iets. Zijn stijve gestel wordt zachter. Hij laat zijn torso trillen in sensuele golvingen als een voorbode van wat er later gaat komen. Butler beweegt dan weer in cirkels - haar handen trekken onzichtbare banen, haar blik wijd, bijna zonder te knipperen, alsof ze in trance is. Haar niet-normatieve dansende lichaam bevestigt haar plaats in een wereld die niet-conforme vormen wil uitwissen. Ze wervelt, is bezeten en roept een reeks artiesten aan die historisch als 'te' worden beschouwd - te luid, te overdadig, te 'anders': de topos van de 'gekke' vrouw.

Tussen de danssequenties door creëert een projectie op de achterwand een zwart gat waaruit eerder de Venusfiguren tevoorschijn kwamen. Nu zal dezelfde afgrond relikwieën van de menselijke geschiedenis opslokken - ruimteraketten en schepen van Columbus, Griekse beelden en religieuze iconen, technologische snufjes en moderne commerciële goederen - een implosie van kolonialiteit, een draaikolk die de fundamenten van normativiteit en macht opslokt. Stravinsky's offer eindigt met een knal, en met het offer van de maagdelijke Attenberger lijkt de hele menselijke cultuur en beschaving verloren, opgeslokt door donkere stromingen.

Na een korte pauze wordt het publiek uitgenodigd om zich op het podium op kussens te scharen rond een schemerig verlicht vierkant. De sfeer verandert als langzame, elektrische trillingen van Fallon Mayanja de energieke muzikale 'zwerm' van Stravinsky vervangen. Een stem zoemt uit de luidsprekers: “Zonsopgang... We bevinden ons op een andere plek... Het menselijk leven heeft geen betekenis... Zon... Stijg op.”

De artiesten komen weer binnen, nu in papierachtige witte gewaden. Wat volgt is een scène van mystieke transformatie. Schok en schandaal zijn verankerd in de geschiedenis van 'Le Sacre' sinds de beruchte première in 1913, en Vandevelde's productie volgt dit voorbeeld. Maurice Béjarts sensuele interpretatie van 'Le Sacre du Printemps' uit de jaren 1950 doemt groot op in de achtergrond, maar hier wordt seksualiteit queer. Ze wordt ontrafeld en herschapen. *Voguing* wordt *twerking* wordt ritueel wiegen. Water druppelt van het plafond, lost de witte kleren op en onthult naakte lichamen. Ze stralen, zijn herboren. Een nieuwe Venus komt tevoorschijn. Een buitenaardse Venus. De beelden zijn levendig en roepen een speculatieve toekomst op, een visie van een alternatieve aarde ontdaan van haar koloniale littekens, herschapen in vloeiende, postmenselijke vormen. Frédéric Neyrat, de ideoloog van het Afrofuturisme, gewaagt van 'herschepping' - een nieuwe betovering van de kosmos door middel van een radicale zwarte verbeelding. De kosmische technieken van het afrofuturisme”, suggereert hij, ‘zien de ruimte niet als een ruimte van verovering of uitbuiting, maar als een bemiddeling, een stellaire omweg waarlangs onze aardse toestand opnieuw kan worden doordacht’. Met zijn terugkeer naar de puur zintuiglijke lichamelijke ervaring doet Vandevelde's productie precies dat. Dit stuk legt niet louter wonden uit het verleden bloot, maar is ook een sprong voorwaarts, een herconfiguratie van wat mogelijk zou kunnen zijn. In de laatste momenten plooien de dansers zich in elkaar, hun bewegingen nu trager, eerbiedig. Een hartslag blijft hangen in de lucht. Dan, stilte. Duisternis. Maar de geesten blijven fluisteren.

Het moet intimiderend zijn om in de voetsporen te treden van Nijinsky, Graham, Wigman, MacMillan, Bausch en meer dan honderd andere producties van Stravinsky's onsterfelijke stuk. Toch voelt 'Le Sacre' in de handen van Vandevelde relevanter dan ooit.