

Und die Pina hat gesagt...

Het was van 1983 geleden dat Pina Bausch nog in ons land was. Toen toonde zij in De Munt een indrukwekkende *Kontakthof*. In mei van dit jaar was ze opnieuw met twee voorstellingen te gast in de Singel: *Nelken* (1982) en *Palermo, Palermo*, haar laatste creatie. Op de vorige pagina een hommage aan Bausch van die andere grote Duitser, Heiner Müller. Op de volgende pagina's een interview met Bausch en een bespreking door Alexander Baervoets.

Hoe ben je tot choreografen gekomen?

Pina Bausch: "In feite heb ik er nooit aan gedacht choreografe te worden. Ik wou dansen en ik was een redelijk onbevredigde danseres. Ik vroeg mezelf af of het niet de moeite loonde eens iets voor mezelf te maken. Ik wou veel dansen, veel meer. Dat is de enige reden die me er heeft toe aangezet een eerste poging te wagen."

In Le sacre du printemps wordt de structuur van de voorstelling volledig bepaald door de muziek en is de dans de enige uitdrucksingsvorm. Le sacre du printemps is eigenlijk nog een ballet in de strikte zin...

PB: "*Le sacre* is een werk van Stravinsky en het belangrijkste in mijn ogen was te begrijpen waarom Stravinsky het gemaakt had. Ik had niets aan *Le sacre* toe te voegen, want alles zat reeds vervat binnenin de muziek zelf. Er is het jonge meisje, de uitverkorene. Zij moet dansen, helemaal alleen, om te sterven."

Wanneer en hoe ben je er dan toe gekomen je manier van uitdrukken te wijzigen?

PB: "Dat is begonnen, denk ik, met *Blaubart*. Voor een klein deel. Dat is dan steeds verder geëvolueerd tot bij *Ernimmt Sie an der Hand*, de voorstelling die we gemaakt hebben in Bochum. Van toen af zijn we werkelijk beginnen werken volgens ons huidige procédé. *Blaubart* was begonnen op een eigenaardige manier.

Bij de creatie van *Die sieben Todsünden*, de vorige produktie, was er iets gebeurd tussen het gezelschap en mezelf. Voor de eerste keer had ik schrik van mijn dansers. Ze verafschuwden die voorstelling, ze wilden ze begrijpen noch aanvaarden... Op een dag, aan het einde van een repetitie voor *Die sieben Todsünden*, begon Vivienne Newport, die alleen op de scène stond, te roepen, te schreeuwen: "Genoeg! We hebben er genoeg van! We hebben een hekel aan dit alles!..." Ik probeerde mijn bedoelingen uit te leggen, zonder succes. Na die voorstelling heb ik een vreselijke crisis doorgemaakt, ik wilde het opgeven, ik wilde nooit meer werken. Ik nam mij voor geen voet in het theater meer te zetten. Ik ben dan

wat gaan werken in de studio van Jan Minarik, samen met enkele dansers die mijn manier van voorstellingen maken nog aanvaardden. Het is daar, in die studio, dat we zijn gaan experimenteren. Na verloop van tijd hebben er zich nog enkele andere acteurs bij ons aangesloten, zodat we uiteindelijk met zijn tien waren, wat nog altijd minder was dan de helft van het gezelschap. We hebben toen een reeks scènes gemaakt die later in *Blaubart* zijn gebruikt en op een gegeven moment zijn we terug naar het theater gekeerd en hebben we aan de rest van het gezelschap gezegd: *Voilà!* Kijk, we hebben al stukken die klaar zijn!"

Maar wat aanvaardden de dansers dan niet in je nieuwe manier van werken?

PB: "Ze vonden dat ze niet genoeg bewogen. Hetzelfde probleem heeft zich trouwens opnieuw voorgedaan in de daaropvolgende werken. Ik wist dat enkel fantastische persoonlijkheden in staat waren een groot resultaat te bereiken met weinig beweging."

Dans of theater

Maar waarom wil je nog zo weinig beweging in je meer recente werk? Wat is je verhouding tot de dans vandaag? Ben je bezig met dans of met theater?

PB: "Theater of dans? Dat is een vraag die ik mezelf eerlijk gezegd nooit stel. Ik probeer iets te zeggen over het leven, over ons, over al wat beweegt... En het is niet mogelijk over die zaken te spreken binnen het kader van een welbepaalde traditie in de dans. De werkelijkheid kan niet altijd meer gedanst worden. Dat is noch afdoend, noch geloofwaardig. Ik hou er nog steeds van naar goede dans te kijken, maar in de meeste gevallen voel ik dat er binnenin iets niet klopt. Niet zozeer in de dans zelf als wel in de fictie, in de gedwongen harmonie. Ik heb er meer aan naar de mensen op straat te kijken. In mijn laatste werken heb ik gepoogd de dans te verzoenen met wat ik voel en wil uitdrukken. Dat is niet altijd mogelijk, ik vind niet altijd de juiste weg. Gedurende de repetities met de dansers ben ik tevreden met wat ze me voorstellen; op dat ogenblik vergeet ik de dans en voel ik het niet meer aan als

een probleem dat ik hen bijna niet laat dansen. Waarom zouden ze uitgerend op dit moment moeten dansen? Als het niet noodzakelijk is, als het niet vanzelf komt, waarom zou het dan moeten? Ik heb een ontzaglijk respect voor de dans en het is wellicht om deze reden dat ik er zo zuinig mee omspring. Ik zoek gewoon een uitdrucksingsvorm voor wat ik voel en het gebeurt dat die vorm niets met dans te maken heeft. Of soms is de dans in een stuk nog wel aanwezig, maar wordt ze dan niet duidelijk getoond. De bewegingen zijn soms zo eenvoudig dat men meent geen dans meer te zien. Terwijl het voor mij net omgekeerd is. Ik geloof dat er bij die mensen waarmee ik werk enorm veel dans aanwezig is, zelfs wanneer ze niet bewegen."

Wat denk je van de klassieke dans?

PB: "De training van mijn gezelschap is voor alles klassiek, maar de klassieke stijl leent zich niet zo goed voor mijn voorstellingen. Ik hou heel veel van de klassieke dans... als het echt goede klassieke dans is, als de uitvoerders duidelijk beseffen wat dat inhoudt... Er was ooit een heel befaamde ballerina die een les volgde bij Antony Tudor. Ze werkte ontzettend hard; ze kon haar been tot tegen haar oor heffen. Haar lichaam leek wel helemaal ontwricht. Na een tijdje zei Tudor haar: 'Dit, mijn liefje, is geen poëzie...', wat ze helemaal niet scheen te begrijpen."

Vraag en antwoord

Vanaf 1983 heb je het bestuur van de Folkwang Hochschule te Essen waargenomen. Betekent dat een verzoening met de dans en het ballet?

PB: "Ik heb een ontzaglijk respect voor de dans, dat heb ik al gezegd. En om die reden heb ik een groot verlangen om goede dansers te zien, mensen die nog precies weten waarom ze dansen en hoe ze moeten dansen. Het is in die zin dat ik nog iets zou willen doen voor de school waar ik zelf ooit studeerde. Het is de school waaraan de naam van Kurt Jooss verbonden is, mijn meester, en later ook die van Hans Züllig. Ik voel me in zekere zin verantwoordelijk voor die school en ik weet dat ze hulp nodig heeft."

Hoe ontstaat een voorstelling tegenwoordig?

PB: "Ik stel honderden vragen aan mijn dansers. Ze antwoorden me en tonen me zaken. Ik weet wat ik van hen verwacht en ik weet wat ik zoek. Maar het probleem is dat men dikwijls, zelfs met een groot aantal vragen, tot niets concreets komt."

Zijn die vragen het uitgangspunt voor ieder werk? Begin je nooit bij de beweging?

PB: "We beginnen altijd met vragen. Iedereen denkt na en antwoordt. De uitwerking van de bewegingen komt pas in een tweede stadium. Ik onder-vraag en iedereen antwoordt. Dat neemt natuurlijk veel tijd in beslag. Maar voor deze fase néém ik ook de tijd, ook al omdat slechts een klein deel van wat ik vind werkelijk bruikbaar is."

Herinner je je nog de eerste vraag die je stelde bij een voorstelling als Nelken?

PB: "Ik heb zonder twijfel een vraag gesteld over Kerstmis. Ik stel altijd vragen over Kerstmis. Niet altijd, maar toch meestal. En iedere keer op een andere wijze. Bij *Nelken* hebben alle leden van het gezelschap me hun kerstmenu beschreven. Daarna heb ik gevraagd of iemand ooit zulke schrik had gehad dat ie in zijn broek deed. En dan, wanneer zij zich voor het eerst man of vrouw hadden gevoeld. Uit al die vragen is er niets voortgekomen. Soms denk ik hele mooie vragen te hebben, maar blijven ze zonder resultaat. Dan zoek ik een gelijkaardige vraag, maar formuleer ze helemaal anders. En nog een andere vraag... tot we tot een bevredigend antwoord komen, maar enkel op die manier, langs omwegen."

Hoe kan uit dergelijke vragen een voorstelling ontstaan?

PB: "Dat is een kwestie van compositie. In het begin stelt het niets voor. Het zijn enkel antwoorden, zinnen, korte scènes. Alles blijft geïsoleerd, fragmentarisch. Dan komt er een moment dat ik iets wat me oprecht voorkomt verbind aan iets anders. En dat dan weer aan nog iets anders. En aan nog vele andere zaken."

Wanneer ik de indruk heb dat het echt werkt, is dat kleine dingetje al iets "groter" geworden. Daarna probeer ik in een totaal andere richting voort te gaan. Ik begin de repetities met een bepaald idee in mijn hoofd en naarmate het werk zich ontwikkelt en vordert,



zorgt een veelheid van kleine elementen ervoor dat de richting vanzelf verandert. Maar, hoe dan ook, al wat werd gevonden krijgt vorm, niets blijft vormeloos. Want ieder element krijgt een andere betekenis wanneer het in een groter geheel wordt geplaatst. In een voorstelling blijven slechts heel weinig elementen over die hun oorspronkelijke vorm hebben behouden."

Timiditeit

Op welk moment merk je dat een voorstelling klaar is? Wordt dat bepaald door de datum van de première?

PB: "Dat weet ik niet. Ik vind het een goede zaak dat dergelijke data je binden, dat je een limiet moet respecteren. Indien ik een heel jaar ter be-

schikking zou hebben voor een enkele voorstelling, zou het werken aan een voorstelling veel te lang duren. Ik zou zeer zeker de indruk hebben dat het geheel niet in één opwelling, uit één enkele inspiratiebron is gekomen. Tenslotte voel ik de dingen na een jaar soms heel anders aan en beantwoordt de manier waarop ik ben begonnen helemaal niet meer aan mijn gevoelens. Indien ik na een jaar nog met dezelfde voorstelling zou bezig zijn, zou dat een totaal verschillende voorstelling worden, geloof ik."

Welke zijn jouw criteria bij de keuze van dansers?

PB: "Soms is de keuze snel gemaakt en soms duurt het lang voor ik beslis. Dat wil niet zeggen dat het daarom een

*Blaubart
Foto Delahaye*



*Nelken
Foto Delahaye*

slechte keuze zou zijn. Het hangt van zoveel zaken af... Natuurlijk hoop ik altijd dat een danser een goede techniek zal hebben, maar dat is nooit het enige criterium. Ik herinner me in Zuid-Amerika ooit op deze vraag geantwoord te hebben: "Als er iets is dat me opvalt bij iemand, dan zijn het de ogen. Ogen met een trieste blik, als van een clown..." Ik kan het echt niet uitleggen. Ik zou zeggen dat ik iemand kies omdat ik echt verlang die persoon te leren kennen. Gemakkelijke of vriendelijke mensen interesseren me niet. Ik wil iets kunnen leren."

Vind je niet dat de dansers van het Wuppertal Tanztheater iets gemeenschappelijks hebben, een algemene karaktertrek, dat ze een familie lijken, dat er iets is dat hen verenigt, dat hen op elkaar doet lijken?

PB: "In zekere zin wel. Ze hebben allemaal het echte verlangen om te zoeken wie ze zijn. En ze hebben humor. Ik bewonder hun vermogen om zichzelf te relativiseren, om zich klein te maken. Soms heb ik het gevoel dat ze op de scène niets anders hoeven te doen dan wat ze al getoond hebben gedurende de repetities. Hun natuurlijkheid, hun spontaneïteit zijn al een

vorm op zich. Hebben ze iets gemeenschappelijks? Ja, zonder twijfel: timideïteit. Ze zijn allen heel timide, zelfs als ze dat niet schijnen te zijn. Dat is wat me zo bevalt aan hen. Als ze timide zijn, zijn ze gevoeliger en kunnen ze op de scène sterker worden. Soms komen er mensen naar de audities die ongelooflijke zaken zeggen of doen. Ze kleden zich helemaal uit bijvoorbeeld... En ze begrijpen niet dat het dat niet is wat ik zoek. Ik denk dat de timideïteit een noodzakelijke geestesgesteldheid is om met mij te werken."

Waarom werk je steeds met dansers en niet met acteurs?

PB: "Dansers hebben een heel specifieke band met hun lichaam. Ze weten wat het is om fysisch vermoeid te zijn, uitgeput te zijn. En wanneer je vermoeid bent, weet je beter wat eenvoud, wat natuurlijkheid betekent. Eenvoud is wat ik zoek. Acteurs daarentegen zijn bijna zonder uitzondering onnatuurlijk, zelfs zij die menen het niet te zijn. De acteur wordt steeds gedwongen om iets van buiten zichzelf neer te zetten. Hij projecteert zich altijd, daar waar het verschil tussen "zichzelf zijn" en "zich projecteren" zeer duidelijk zou moeten zijn."

Etiketten

Men heeft vaak gezegd of geschreven dat je "ervaringstheater" maakt. Ben je het daarmee eens?

PB: "Formules, etiketten, definities: men heeft er al zoveel op mij gekleefd! Dat is de enige zorg van de critici: ze willen analyseren, ontleden, kost wat kost bindingen vinden en classificaties opmaken. Ik denk niet dat ik in een categorie ben onder te brengen, ik wil niet in een categorie ondergebracht worden."

Men bestempelt je werk vaak als neo-expressionistisch. Je studeerde bij Kurt Jooss die, samen met Mary Wigman, één van de groten van de Duitse expressionistische dans was. Kun je je echt niet terugvinden in die definitie van het neo-expressionisme?

PB: "Ik ben heel blij dat ik me met dat soort zaken niet hoef in te laten. Wat betreft Mary Wigman, daar heb ik enkel foto's van gezien. Hoe zou zij mij dan hebben beïnvloed? Maar wat Kurt Jooss betreft: hem te kennen, hem te ontmoeten, met hem samen te werken, was voor mij van kapitaal belang. Hij was een meester met een grote openheid van geest. Hij condi-

tioneerde zijn leerlingen niet, integendeel, hij trachtte altijd hun geest te openen, de verbeelding te stimuleren. Hij zocht geen wezens die hem zouden kopiëren en nooit heb ik de behoefte gevoeld om te imiteren."

Je meent dus niets gemeenschappelijks te hebben met Kurt Jooss ?

PB : "Veel jaren terug verklaarde Kurt Jooss in een interview dat de belangrijkste karakteristiek van zijn manier van werken was om rekening te houden met de specifieke persoonlijkheid, het karakter, de natuur van ieder danser. Dat is, meen ik, het belangrijkste punt dat ik gemeenschappelijk heb met Kurt Jooss. Die wil om altijd maar op de subjectiviteit te werken. Wanneer ik een voorstelling maak, kan ik ideeën hebben, kan ik vragen verzinnen die mijn dansers stimuleren. Maar het zijn zij en zij alleen die mij het materiaal voor de voorstelling aanbrenge; ieder op zijn manier, ieder vanuit zijn eigen ervaring. Die wil om te werken zonder abstractie te maken van de persoonlijkheden waarmee ik

werk, dat heb ik gemeen met Kurt Jooss."

Een gebed

Sommige werken, Walzer, Nelken lijken minderaanstootgevend, verleidelijker; in zekere zin tederder en vrouwelijker te zijn dan het vroegere werk.

PB : "Gedurende de laatste jaren is er iets gebeurd. Sinds *Bandoneon*. In het begin had alles voor het grootste deel te maken met de menselijke relaties, de liefde. En nu is dat nog altijd zo. Eén zaak nochtans is veranderd, zeer diepgaand veranderd... Ik zou niet zeggen dat mijn werken nu tederder zijn dan in het begin. Maar ze lijken me wel veel triester. Soms denk ik dat misschien de paus zou kunnen begrijpen wat ik te zeggen heb. Dat hoop ik tenminste... Begrijpen met welke kracht ik in mijn werk tracht te spreken over het respect voor het menselijke bestaan en de natuur. Ik wil niet pretentius overkomen, maar wat ik wil zeggen is heel moeilijk uit te drukken. Het is de indruk dat we nu veel

sterker aanvoelen hoe klein we wel zijn tegenover alles wat rondom ons gebeurt. Voor mij is een voorstelling soms als een gebed... In *Walzer* bijvoorbeeld is dat gevoelen bijzonder sterk en ik weet heel goed dat sommige dansers zich daar bewust van zijn. Wanneer je die voorstelling bekijkt vanuit een bepaalde invalshoek, kan je van begin tot einde schreien. Of lachen..."

Eigenlijk zit er heel wat humor in veel van je voorstellingen...

PB : "De voorstellingen die luchtig lijken, die vol zitten met amusante zaken, heb ik gemaakt op de meest trieste momenten."

Waarom ?

PB : "Om een reden te hebben om te lachen waarschijnlijk..."

**Interview van Leonetta Bentivoglio
© 1985, éditions Solin**

Vertaling : Alexander Baervoets

*Palermo, Palermo
Foto Ulli Weiss*

