



## DIALOGÎND CU PINA BAUSCH

Vorbim despre copilăria ei: tristă, dominată de singurătate. O copilărie petrecută sub mesele restaurantului părinților săi, la Solingen, orașul în care s-a născut [...]

■ Nu eram prea conștientă de ceea ce se întâmpla în jurul meu. Oricum, îmi amintesc că nu vorbeam mult. Eram foarte timidă. Trăiam în acel splendid restaurant... Un restaurant poate fi un loc minunat pentru un copil: era întotdeauna multă lume și întotdeauna se întâmplau multe lucruri ciudate. E o experiență pe care nicidecum n-am vrut să o pierd. Uneori eram tristă, dar nu știau de ce. Era un sentiment indefinit, un dor de ceva... Sigur că petreceam multă vreme sub mesele aceluia restaurant, dar era numai fiindcă nicidecum nu voiam să merg la culcare. Voiam să rămân trează până târziu, așa că adeseori mă ascundeam sub cîte o masă pentru ca părinții să nu-și amintească de mine și să mă trimită la culcare.

— De sub acele mese trebuie să fi văzut trecînd mulți pantofi, tot felul de picioare... Azi, în spectacolele dumneavoastră, imaginile pantofilor și picioarelor sînt mereu subliniate. Există o legătură cu aceste amintiri din copilărie!

■ Nu știu... Cred că eram complexată din cauza picioarelor mele. De cînd mă știu, am avut picioarele foarte mari și mi-aș fi dorit să fie mici și flexibile ca și miinile. Îmi amintesc că tatăl meu avea niște picioare foarte, foarte mari, iar eu, la doisprezece ani, purtam deja numărul 39 la pantofi. Aveam picioarele ca acum, dar atunci îmi era groaznic de teamă că vor continua să crească. Seara, în pat, mă rugam la Dumnezeu ca picioarele mele să nu ajungă tot așa de mari ca ale tatălui meu...

## CIVILIZATIA IMAGINII

### ÎNCEPUTURI

— Cum v-ați apropiat de dans!

■ S-a întîmplat tot la restaurant. La prînz obișnuiau să vină oameni care lucrau la teatru. Eu eram întotdeauna acolo, jucîndu-mă, Țopăind și dansînd pe melodii de muzică ușoară, cu toate că nu văzusem nicidecum pe nimeni dansînd. Ei îmi spuneau că sînt foarte sprintenă, foarte mlădioasă și păreau cu adevărat surprinși. Spuneau că vor să mă ducă la teatru, la școala de balet pentru copii. Și într-o zi m-au dus (...). «Ești ca femeia-șarpe», mi-a zis profesoara. Acel elogiu m-a făcut alît de fericită, alît de mîndră că am atras atenția, încît am rămas cu dorința de a reveni la teatru. Am început să merg de cîteva ori pe săptămîna și, curînd, mi-au fost încredințate mici roluri în opere, operele și spectacole de balet (...).

### ESSEN

— Și la paisprezece ani, ați trecut direct la Volkswangschule din Essen...

■ Da, m-am mutat la Essen și, de la cincisprezece ani, am început să trăiesc singură. (...) Pentru dans, programa era foarte bogată: se studia dansul clasic, diferitele tipuri de tehnici moderne, dansurile folclorice europene, multe discipline teoretice, precum și compoziția, cursuri în care creativitatea elevilor era stimulată. (...)

### NEW YORK

— După ce ați studiat patru ani la Essen, ați primit o bursă și ați plecat la New York. Ce amintire ați păstrat despre această primă mare călătorie!

■ Am plecat la nouăsprezece ani, singură, cu vaporul, fără să știu nici un cuvînt în engleză. (...)

— Cum au fost studiile de dans la New York!

■ La Julliard School of Music am avut cîțiva profesori buni. În perioada aceea am dansat în trupa lui Paul Sanasardo și a Donyei Feuer. Am lucrat cu Paul Taylor, iar după aceea am fost angajată de către New American Ballet și de Metropolitan Opera Ballet, al cărui director era pe atunci Antony Tudor.

— Prima ședere la New York a fost importantă în formarea dumneavoastră!

■ Cred că acei doi ani au fost fundamentali pentru întreaga mea viață. Nu numai pentru că la New York am învățat și am muncit foarte serios, cu mulți profesori și coregrafi, nici pentru că acolo am avut posibilitatea să văd foarte multe spectacole. «Senzația» de New York este ceea ce îl face diferit de orice alt oraș. Este o senzație perceptibilă numai în orașele foarte sărace, sau în orașele alît de mari încît organizarea în vederea supraviețuirii tuturor locuitorilor devine imposibilă. Și atunci, e ca și cum te-ai întoarce la natură... New York este ca o junglă. În același timp, ai o enormă senzație de libertate, pentru că toți sînt singuri și pentru că există de toate... Și chiar dacă te simți străin, acolo acest sentiment dispare, deoarece sînt multe alte persoane ca și tine. În acei doi ani petrecuți la New York am învățat să mă simt mai puternică, mai sigură, fiindcă de cîțva timp îmi dădusem seama că eram capabilă să trăiesc singură, să-mi port eu însămi de grijă.

— De ce ați hotărît să vă întoarceți în Germania!

■ După un an de lucru la Metropolitan m-am văzut obligată să iau o decizie: să rămîn, sau să mă întorc în Germania. Kurt Jooss îmi scrisese rugîndu-mă să mă întorc, găsise fonduri pentru a reface o mică trupă de dans și voia ca eu să fac parte din noul său grup. Mi-a fost tare greu să mă hotărîsc, dar m-am întors. (...)

### COREGRAFIA

— Cum ați început să faceți coregrafie!

■ De fapt, nu mă gîndeam să devin coregraf. Pe atunci voiam să dansez, dar mă simțeam puțin nemulțumită în calitate de

## CIVILIZATIA IMAGINII

balerină, așa încât mi-am spus: poate că a sosit momentul să încerc să fac ceva pe cont propriu. Doream să dansez mai mult, mult mai mult. Acesta a fost unicul motiv pentru care, prima dată, am decis să încerc.

— Și, de la acea «primă dată», cariera dumneavoastră de coregraf a fost rapidă. Debutul datează din 1968, iar în 1969 ați câștigat premiul întâi la Concursul de coregrafie de la Köln. Apoi, după numai patru ani, adică în stagiunea 1973—1974, ați fost invitată, în calitate de coregraf permanent, de către Wuppertaler Bühnen și astfel s-a născut Wuppertaler Tanztheater, un grup care a început să lucreze ca o trupă de dans în accepțiunea tradițională... Considerați că stilul dumneavoastră de lucru s-a schimbat față de acel început?

■ [...] Cred că începutul a fost făcut cu Barbă-Albastră... După aceea am dezvoltat din ce în ce mai mult, până la *Er nimmt sie an der Hand...* (El o ia de mână), spectacolul pe care l-am făcut la Bochum. De aici, am început realmente să lucrăm în același stil ca și azi (...).

— Ce nu acceptau balerinele dumneavoastră din acest nou stil?

■ În acel timp ele considerau că nu se mișcă destul. Aceeași problemă s-a ivit și în montarea altor spectacole. Desigur, eu simțeam, știam că numai persoane extraordinare puteau obține rezultate remarcabile cu un minimum de mișcare.

## TEATRU SAU DANS?

— Dar de ce ți-ai să utilizezi atât de puțină mișcare în producțiile dumneavoastră cele mai recente? Care este, în prezent, relația dumneavoastră cu dansul? De fapt, faceți dans sau teatru?

■ Fac teatru sau fac dans? Este o întrebare pe care nu mi-o pun niciodată. Eu încerc să vorbesc despre viață, despre oameni, despre noi, despre ceea ce se schimbă... Sînt lucruri care azi nu se mai pot spune în limbajul dansului tradițional; realitatea nu poate fi întotdeauna exprimată prin dans — nu ar fi eficient, și nici credibil. Deși îmi place să văd un bun spectacol de dans, de cele mai multe ori simt că e ceva greșit pe dinăuntru. Nu afit în ideea de dans, cît în ficțiune, în faptul că armonia e forțată. Pentru mine este mai important să privesc lumea de pe stradă decît să merg la teatru ca să văd un spectacol de balet. În toate spectacolele mele din ultima vreme m-am străduit să împac dansul cu ceea ce simt, cu ceea ce doresc să exprim. Dar nu e posibil întotdeauna, nu reușesc de fiecare dată să găsesc calea. În timp ce lucrez împreună cu balerinele — și îmi place ceea ce ele îmi arată în timpul repetițiilor — uit de dans, nu îl mai simt ca pe o problemă, adică uit faptul că trebuie să le fac să danseze. De ce ar trebui să danseze chiar în acest moment? mă întreb. De ce să o facă dacă nu e necesar, dacă nu e firesc? Am un enorm respect față de dans și poate tocmai de aceea nu îl folosesc prea mult. Eu caut pur și simplu o formă pentru a exprima ceea ce simt, dar se poate întîmpla ca această formă să nu aibă nici o legătură cu dansul; sau există dans, dar nu se arată în mod direct, adică mișcările sînt afit de simple încît există unii care cred că asta nu e dans. Fără îndoială, pentru mine nu e așa. Cred că înăuntru persoanelor cu care lucrez există foarte mult dans, chiar cînd ele nu se mișcă.

— Ce părere aveți despre baletul clasic?

■ Antrenamentul trupei mele este tot ce poate fi mai clasic. Dar stilul dansului clasic e foarte greu de utilizat în spectacolele mele. Îmi place mult dansul clasic, dar numai cînd cei care-l execută îi înțeleg semnificația... Îmi amintesc că o dată, la un curs de balet ținut de către Antony Tudor, participa o balerină celebră. Muncea foarte mult și ajunsese să ridice picioarele pînă la urechi. Cu toate astea, întregul ei corp părea absolut neorganic. După cîteva clipe, Tudor se apropie de ea și îi zise: «Dragă, asta nu e poezie...». Ea n-a înțeles.

## CREAREA UNUI SPECTACOL

— Cum se naște în prezent un spectacol în coregrafia dumneavoastră?

■ (...) Întotdeauna se începe cu întrebări. Fiecare se gîndește și răspunde. Elaborarea mișcărilor o fac ulterior. Toți

sînt întrebați și răspund și, desigur, asta ia mult timp (...).

— Dar cum e posibil ca din niște întrebări să se nască un spectacol?

■ E o problemă de compoziție. Totul depinde de ceea ce reușim să facem cu materialul. La început nu există nimic, sînt doar răspunsuri, fraze, mici scene, totul e separat, fragmentar. Apoi, într-un anumit punct, sosește clipa în care încep să leg ceva care mi s-a părut bun cu altceva. Și asta, din nou, cu altceva și apoi cu multe altele. Cînd, mai tîrziu, mi se pare că am găsit din nou ceva care merge, mă trezesc deja cu o mică scenă ceva mai mare; din acest moment încerc să merg într-o direcție complet diferită. Se prea poate să încep repetițiile cu ideea de a merge într-o anumită direcție, dar îndată materialul se schimbă, crește; multe mici scene se transformă pușin cîte pușin într-una mai mare și direcția se modifică de la sine. În orice caz, totul capătă o formă distinctă, nimic nu rămîne inform, din cauză că fiecare în parte capătă semnificații diferite în momentul în care intră în relație cu celelalte. Pușine scene rămîn în spectacol în forma pe care au avut-o inițial.

— Care este momentul cel mai dificil din crearea unui spectacol?

■ Fiecare nouă creație presupune o muncă imensă, foarte obositoare, deși e o oboseală bună, pozitivă. În timpul întregului proces de creație simt ceva ca un flux, un enorm flux de idei. (...) Cred că perioada cea mai dificilă pentru mine este aceea în care se termină întrebările și trebuie să încep să lucrez cu materialul pe care l-am strîns.

— Ați afirmat că spectacolele dumneavoastră nu pornesc de la un început pentru a ajunge la un sfîrșit, ci ele curg din interior către exterior. Cînd deveniți conștientă că, în exterior, lucrul s-a încheiat? Totul este determinat numai de data premierii?

■ Nu știu, dar e bine că există date și termene ce trebuie respectate. N-ar fi bine ca, de exemplu, să am un an la dispoziție pentru un singur spectacol, căci, dacă repetițiile ar dura excesiv de mult, aș avea senzația că totul nu vine dintr-un unic flux, dintr-o unică inspirație. S-ar putea întîmpla ca, după un an, să simt cu totul altfel și să realizez că felul în care am început nu mai corespunde cu sentimentele mele de acum. Cred că dacă, după un an, m-aș concentra încă asupra aceluiași spectacol, ar fi un alt spectacol.

## MUZICA

— Care este relația dumneavoastră cu muzica în cadrul creației unui spectacol? În mod obișnuit utilizați, alături de muzica clasică, muzică ușoară, jazz, muzică de dans, cîntece populare, muzică din filme...

■ Cred că muzica ușoară este, adesea, foarte serioasă. De o parte se află muzica clasică și de cealaltă, cea contemporană, dar între cele două extreme există multe feluri de muzică (...).

— Colajul muzical, în spectacolele dumneavoastră, se dezvoltă întotdeauna simultan cu creația?

■ Da. Într-un anumit fel, muzica se desfășoară împreună cu coregrafia.

## SCENOGRAFIA

— În general, elementele scenografice condiționează desfășurarea dansului?

■ Ideea despre scenografie apare în timpul repetițiilor. Utilizăm multe materiale și obiecte și, la un moment dat, începem să ne întrebăm care ar fi obiectele pe care le vom utiliza în mod efectiv în timpul spectacolului. Scenografia spectacolelor mele nu are niciodată nimic inutil, nimic care să nu poată fi folosit sau care să fie pur decorativ. Totul are un sens, totul trebuie folosit, totul trebuie să fie important și indispensabil în desfășurarea spectacolului. Din aceste motive, scenograful trebuie să fie alături de noi în timp ce lucrăm: să asiste la repetiții, să intervină, să discute cu mine. Astfel, pușin cîte pușin, scenografia se naște ca o consecință naturală a muncii mele cu balerinii. Niciodată nu este stabilită de la început.

— Există cîteva elemente ce revin deseori în spectacolele





dumneavoastră. Scaunele, de exemplu... În Café Müller, scena e ficsită de scaune. Sau animalele: hipopotamul în Arien, crocodilii în Legenda castității, moscul în 1980... Ce semnifică pe aceste elemente recurente!

■ Vă voi răspunde ca Alfred Hitchcock atunci când un ziarist l-a întrebat de ce face numai filme polițiste și de groază. Fiindcă atunci când eram mic, a zis Hitchcock, mama apărea lângă patul meu și făcea: baul

## BALERINII

— Care sînt criteriile după care vă alegeți balerinii

■ Uneori alegerea este rapidă, alteori decizia durează mult. Dar asta nu înseamnă că, în al doilea caz, e vorba despre o decizie greșită. Alegerea ține seama de mulți factori. Sigur că pretind că un balerin să posedă o tehnică bună, dar nu e unicul lucru pe care-l caut. Îmi amintesc că cineva mi-a pus aceeași întrebare în America de Sud și i-am răspuns: dacă ceva îmi atrage atenția la o persoană, aceia sînt ochii. Ochi care au o privire tristă, de paiață... Nu pot să explic. Aș zice că atunci când aleg pe cineva o fac pentru că, în realitate, doresc să cunosc acea persoană. Cei ușuratici și agreabili nu mă interesează. Eu vreau să pot învăța ceva de la oameni.

— Nu credeți că balerini de la Wuppertaler Tanztheater au ceva în comun? O caracteristică generală, un fel de aer de familie, ceva care-i unește, care-i face să semene între ei

■ Într-un anume sens, da. Toți au dorința sinceră de a încerca să fie așa cum sînt. Și au simțul umorului. Admir capacitatea lor de a se minimaliza, de a se autopersifla. Uneori, mă gîndesc că nu e nevoie să fac pe scenă nimic mai mult decît ceea ce fac la repetiții. Naturalmente, spontaneitatea lor alcătuiește deja o formă. Dacă au ceva în comun? Poate că da: timiditatea. Toți sînt foarte timizi, chiar dacă nu par. Asta e, asta îmi place la ei. Dacă sînt timizi, sînt și mai sensibili, mai apți să dobîndească mai multă forță pe scenă (...).

— Cum puteți defini relația pe care o stabiliți cu balerini

■ Mă simt egală cu cei cu care am decis să lucrez. Nu mă simt niciodată șef sau director. Știu că uneori le e frică de mine, și-i înțeleg, pentru că adesea, în timpul repetițiilor, e necesar să iau decizii foarte dure. În plus, vorbesc puțin, astfel încît se întîmplă ca uneori ei să nu știe ce gîndesc. Dar asta nu înseamnă că nu-i respect. Îi iubesc și îi respect. În unele împrejurări, ei sînt cei care mă fac să mă simt nesigură și să mă tem de ei. E clar că sînt o persoană dificilă, dar dacă-mi place cineva, îmi place cu adevărat, profund.

— Se întîmplă frecvent ca unii dintre balerini să plece, alții să plece și apoi să se reîntoarcă mai tîrziu... Iar dumneavoastră sînteți totdeauna bucuroasă să-l primiți din nou. Cum de nu părăsiți ranchlul celor care vă părăsesc

■ Cînd se îndepărtează, înțeleg de ce o fac. Cîteodată devine necesar pentru ei, fie din cauza vieții lor particulare, fie pentru că au nevoie de altceva. Îi înțeleg întotdeauna, dar, adesea, e dureros cînd pleacă. Sînt unii pe care sper să-i văd întorcîndu-se, mai devreme sau mai tîrziu, deoarece m-am bucurat împreună cu ei și pentru că îmi lipsesc.

— De ce lucrați numai cu balerini, nu și cu actori

■ Ceea ce-i deosebește este relația lor cu corpul. Balerinii au o relație specială cu propriul corp. Ei știu ce înseamnă să fii obosit fizic, epuizat. Cînd ești obosit, înțelegi mai bine ce înseamnă să fii simplu, să fii natural. Iar ceea ce caut eu este simplitatea. Fără îndoială, majoritatea actorilor nu sînt naturali, inclusiv cei care cred că sînt. Actorului i se cere de fiecare dată să producă ceva ce este în afara lui însuși, el face mereu proiecții. Oricum, ar trebui să fie foarte netă diferența dintre a fi tu însuși și a face proiecții.

— Nu v-ați gîndit niciodată să lucrați cu actori în locul balerinilor

■ Am făcut-o uneori. Am folosit actori în cîteva dintre spectacolele mele, de exemplu în Cele șapte păcate capitale și în El o la de mină... Este apoi Mechthild Grossmann, care e actriță și lucrează mereu cu noi. Desigur, cîteodată mă gîndesc că ar fi interesant să încerc să lucrez numai cu actori, dar modul meu de lucru ar trebui să se schimbe mult. Ceea ce-mi place de fapt, și mai mult decît orice, este să întrebunțez

## CIVILIZATIA IMAGINII

oamenii pentru ceea ce au în ei. Uneori ei nu știu ce posedă și e frumos să descoperim împreună. Alteori mă gîndesc că mi-ar plăcea să încerc să lucrez chiar și cu persoane care n-au avut în viața lor nici o experiență teatrală. Sînt mulți oameni care au ce da și cu care simt că aș putea face ceva.

— Să vorbim despre utilizarea vocii. Balerinii de la Wuppertaler Tanztheater vorbesc mult pe scenă. Există un curs special, o tehnică pentru folosirea vocii

■ Nici o tehnică, nici o metodă. Fiecare are vocea sa, și lucrul cel mai important este că e vocea «sa». (...)

## PUBLICUL

— Succesul din acești ultimi ani a influențat mult trupa și modul dumneavoastră de lucru. S-a schimbat ceva datorită marelui succes internațional

■ Mă cred că s-a schimbat nimic. Dacă simți că ceea ce faci e cu adevărat important, va rămîne important independent de succes. Pe de altă parte, spectacolele mele, chiar și în prezent, au nevoie de mult timp pînă să ajungă a fi acceptate de public. Fiecare spectacol are propria sa istorie (...). Consider stimulant faptul că unii dintre noi nu doresc cîtuși de puțin succese facile, că se gîndesc permanent la sensul mișcării noastre, la etapa în care se află viața noastră, la limitele a ceea ce facem și la noile granițe pe care năzuim să le depășim (...).

## AMBIENTUL VITAL

— Ce vă influențează mai mult, din punct de vedere cultural, în pregătirea unui spectacol? De unde scoateți ideile? Vă inspirați din alte forme de artă

■ În timp ce creez ceva nou, fac tot posibilul să evit vizionarea oricărui fel de spectacol. Mă tem să nu copiez pe cineva, să nu mă las influențată. Citesc, dar cititul e altceva. În cuvinte nu există nici o formă de teatru. Lectura îmi stimulează ideile, dar imaginile asociate acestor idei se găsesc numai în capul meu (...). În viața de fiecare zi sînt o mulțime de fapte, multe informații, aparent neînsemnate, dar în realitate fundamentale. Experiența cotidiană e cea care mă inspiră în primul rînd.

## ETICHETELE

— În multe ocazii s-a afirmat că teatrul dumneavoastră este un «teatru al experienței». Sînteți de acord

■ Formule, etichete, definiții. Mi s-au pus ațitea în fruntă. Asta e preocuparea obișnuită a criticilor: vor să analizeze, să descompună, să găsească înrudiri și clasificări. Dar eu nu cred că mă situez în vreo categorie, și nici nu vreau asta.

— Altă definiție, foarte răspîndită, a stilului dumneavoastră este «neoexpresionismul». Ați fost eleva lui Kurt Jooss care, împreună cu Mary Wigman, a fost unul dintre marii maeștri ai baletului expresionist german. Nu vă recunoașteți deloc în neoexpresionism

■ Sînt foarte mulțumită că nu trebuie să mă preocup de astfel de probleme. Pe Mary Wigman n-am văzut-o decît în fotografii. Cum ar fi putut să mă influențeze? În ceea ce-l privește pe Jooss, problema e diferită (...). Cînd realizez un spectacol pot să am idei, pot să inventez întrebări cu care să-i stimulez pe balerini, dar ei sînt cei care îmi procură materialul pentru spectacol, fiecare într-o manieră proprie, plecînd de la el însuși. Această modalitate de lucru este similară celei practicate de Jooss; ea provine din dorința de a crea fără să faci abstracție de individualitățile cu care lucrezi (...).

## VECHILE SPECTACOLE

— În trecut, în unele dintre spectacolele dumneavoastră, în Barbă-albastră, de exemplu, relația bărbat-femele era reprezentată foarte violent. Cum vi se pare asta acum

■ Aș zice că încerc senzații contradictorii cînd văd vechile mele lucrări. Uneori le admir și nu-mi vine să cred că eu am fost cea care le-a făcut. Mă întreb: dar cum le-ai făcut? În





același timp, e ceva care mă face să spun: asta n-ai mai putea-o face azi și nici n-ai mai vrea să o faci (...).

— În privința structurii, în ce fel credeți că s-au schimbat spectacolele dumneavoastră din ultimii ani față de primele!

■ S-au schimbat multe lucruri, iar în structura lor s-a schimbat ceva fundamental. Cred că, acum, lucrările mele au devenit mai complexe. Înainte, spectatorul putea urmări puținii lideri, puținii protagoniști ai fiecărui spectacol. Acum, desigur, structura e diferită, în sensul că relațiile dintre personaje sînt altele și toți, în cadrul acestor conexiuni, pot fi considerați protagoniști.

## ANII '80

— S-a spus și s-a scris că, începînd cu 1980, spectacolele dumneavoastră au devenit repetitive, că faceți mereu același spectacol. E o acuzație care vi se aduce mai recent...

■ Nu numai recent. Nu a început doar de la 1980. Mi s-a mai spus... E un reproș care mă supără și mă întristează. Nu cred că mă repet în felul în care înțeleg unii. Repetarea, întotdeauna altfel, este cea a temei: tema este iubirea, dorința tuturor de a fi iubiți. Nu există nimic mai important despre care să vorbești, pentru că totul de aici pleacă. Cei care mă acuză nu înțeleg, nu văd. Sînt orbi, poate (...).

— Unele dintre lucrările dumneavoastră mai noi par mai puțin provocatoare, sînt mai blînde într-un anumit fel, mai feminine decît primele spectacole.

■ (...) N-aș spune că lucrările mele sînt azi mai blînde ca în trecut; mie mi se pare că sînt mai triste. Cîteodată mă gîndesc că poate Papa ar putea înțelege ceea ce vreau eu să spun. Sau, cel puțin, așa sper... Ar putea înțelege cu cîtă forță încerc să vorbesc în lucrările mele despre respectul față de existența umană și față de natură. N-aș vrea să par prezumțioasă cu aceste afirmații; e dificil să exprimi ceea ce simți. Am sentimentul — mult mai puternic acum — al micimii noastre în fața întîmplărilor ce ne înconjoară. Pentru mine, uneori, un spectacol e ca o rugăciune... În *Walzer*, de exemplu, acest sentiment e foarte puternic și știu sigur că unii balerini își dau seama de el. Dacă cineva privește spectacolul din acest punct de vedere, poate plînge tot timpul; sau rîde.

— Multe dintre spectacolele dumneavoastră sînt pline de umor...

■ Spectacolele care par mai ușoare, cele în care se întîmplă fapte amuzante sînt făcute în perioadele cele mai triste.

— De ce!

■ Poate pentru că să am de ce rîde... (...)

## VIITORUL

— Cum vă vedeți viitorul!

■ Nu știu. Chiar nu știu.

— Vă temeți de viitor!

■ Cîteodată. E dificil să te gîndești la viitor.

— Există ceva ce ați fi dorit să faceți, ce ați fi dorit să spuneți în spectacolele dumneavoastră și n-ați spus încă!

■ Da, poate. Sînt multe lucruri pe care încă nu le-am spus. Dar nu pentru că nu aș fi vrut să o fac; eu, uneori, ascund...

— Ce ați ascuns!

■ Se întîmplă să vrei să vorbești despre ceva și să ajungi foarte aproape de ceea ce vrei să spui, dar, în același timp, să înțelegi că este ceva alt de important încît să îți se pară stupid să-l etalezi. Atunci e ca și cum l-ai înveșmînta în altceva, fiindcă a-l dezvălui îți se pare o operație delicată și îți e frică... E ceva prea important. N-aș vrea să fiu greșit înțeleasă, nici să par arogantă, dar cred că lucrurile așa stau. E ceva mult mai grav decît ceea ce publicul, în general, poate să vadă. Există în spectacol, dar nu se exhibă, deoarece eu am vrut să-l tînuiesc. De fiecare dată e ca și cum ar fi fost un puternic conflict între ceea ce vrei să arăți deslușit și ceva îndărătul căruia vrei să te ascunzi...

(Interviu realizat de Leonetta Bentivoglio, și aparut în «El Público», nr. 87/1991)

■ Traducere de MANUELA MIGA



Pina Bausch în spectacolul «Café Müller»