

SUSANNE SCHLICHER

# TEATRE-DANSA

TRADICIONS I LLIBERTATS

PINA BAUSCH, GERHARD BOHNER,  
REINHILD HOFFMANN,  
HANS KRESNIK, SUSANNE LINKE



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

Susanne Schlicher va néixer el 1957. Va estudiar teatre i germanística a les universitats de Colònia i Viena i es doctorà l'any 1984. Ha treballat en diversos teatres, revistes i festivals, i també, com a assistenta en matèria de dramaturgia, amb el coreògraf Hans Kresnik, entre d'altres.

Ha estudiat el teatre-dansa des de la seva doble faceta professional i, a més, des d'un doble punt de vista: el de la docència i la investigació i el de l'experiència. Com a resultat d'aquesta tasca, el 1987 publicà el llibre *TanzTheater*, que després fou traduït a l'italià (1989).

Actualment és professora a la Universitat de Bremen i codirectora artística de l'Institut Alemany de Dansa i Filmografia. Convidada pel Goethe Institut i el BAM, ha participat en un debat al Lincoln Center de Nova York, juntament amb Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Susan Manning i Marcia B. Siegel.



SUSANNE SCHLICHER

# TEATRE-DANSA

TRADICIONS I LLIBERTATS

PINA BAUSCH, GERHARD BOHNER,  
REINHILD HOFFMANN,  
HANS KRESNIK, SUSANNE LINKE

TRADUCCIÓ I INTRODUCCIÓ  
D'ANDREU CARANDELL GOTTSCHESKY

Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA  
Director: Pau Monterde

ESCRITS TEÒRICS  
Director de la col·lecció: Jaume Melendres

*Comissió de Publicacions:*

Avelina Argüelles  
Isidre Bravo  
Josep M. Carandell  
Francesc Castells  
Joan Castells  
Feliu Formosa  
Joan-Enric Lahosa  
Jaume Melendres  
Joan Ollé  
Ramon Simó  
Lluís Solà

Títol original: *Tanz Theater. Traditionen und Freibeiten*  
© Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1987  
© de la traducció: Andreu Carandell Gottschewsky, 1993  
Disseny gràfic: SDD

Primera edició: juny 1993

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona  
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona  
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Impressió: Libergraf, SL  
Dipòsit legal: B. 21.558-1993  
ISBN: 84-7794-241-2

# SUMARI

INTRODUCCIÓ	9
GESTACIÓ DEL TEATRE-DANSA	27
TENDÈNCIES HISTÒRICO-TEATRALS DES DEL 1945: DEL TEATRE AL TEATRE-DANSA	29
TRADICIONS INTERROMPUDES: DE LA DANSA EXPRES- SIONISTA DELS ANYS VINT AL «MIRACLE DEL BALLET» D'ALEMANYA OCCIDENTAL .	43
COLÒNIA, PUNT D'ORIGEN: SORGIMENT DE JOVES CO- REÒGRAFS ALS ANYS SEIXANTA	55
HANS KRESNIK .	69
<i>DIÀLEG DE FAMÍLIA</i> .	71
TEATRE COREOGRÀFIC I ESTIL DE BREMEN	73
<i>LA DANSA POT LLUITAR</i> . TEMES, ESCENES, PECES	81
DE LA REVISTA AL TEATRE CRÍTIC DE DESPRÉS DEL 1968: FORMES D'INTERVENCIÓ	93
KURT JOOSS I L'ESCOLA FOLKWANG	103
PROMOCIÓ DELS JOVES COREÒGRAFS: L'ESTUDI DE DAN- SA FOLKWANG	105
TRADICIÓ DE L'AUTONOMIA: KURT JOOSS, PEDAGOG I HOME DE TEATRE	111
PINA BAUSCH	123
COMENÇAMENTS A WUPPERTAL: DESENVOLUPAMENT DEL TEATRE-DANSA .	125

«VULL QUE M'ESTIMIS». TEMES, IMATGES, HISTÒRIES DE LA VIDA	137
L'ESCENARI: ESPAIS I PAISATGES .	151
«COM DE PREGUNTES SORGEIX DANSA?». COMPOSICIÓ POLIFÒNICA, DRAMATÚRGIA DEL MUNTATGE .	155
ECONOMIA DEL MOVIMENT: LA HISTÒRIA DE LA DANSA COM A HISTÒRIA DEL COS	163
GERHARD BOHNER .	175
DE BALLARÍ A COREÒGRAF	177
FER = SACRIFICAR. LA RECERCA D'UNA NOVA CONSCIÈN- CIA ARTÍSTICA PER A LA DANSA	181
FER = IMPOTENT. TEATRE-DANSA DE DARMSTADT	187
«OSKAR SCHLEMMER I LA DANSA». RETROBAMENT AMB LA TRADICIÓ .	193
LES COSES A LA MEVA MÀ. TEATRE-DANSA A BREMEN .	195
MOSTRAR BLANC I NEGRE. L'ART DE LA REDUCCIÓ .	201
SUSANNE LINKE .	203
TRADICIÓ I LLIBERTAT COM A BIOGRAFIA	205
REPASSAR LES PASSES. CORATGE PER TORNAR CONS- TANTMENT A COMENÇAR	211
TEATRE-DANSA: A LA RECERCA D'UN NOU TIPUS D'EXPRESSION	215
TEATRE-DANSA COM A TEATRE POSTBRECHTIÀ .	217
«L'HOME ÉS POSAT EN QÜESTIÓ, INCLOSOS ELS SEUS DEFECTES»: ELS NOUS PAPERS DEL BALLARÍ .	223
MÚSICA, RITME, <i>TIMING</i> , TEMPS .	227
IMATGES ESCÈNIQUES, ESPAIS ESCÈNICS	233
OBRA D'ART TOTAL I SEPARACIÓ DELS ELEMENTS: TEA- TRE-DANSA, BRECHT I ARTAUD .	241
IMATGES, LLENGUATGE, LLENGUATGE D'IMATGES .	249
REINHILD HOFFMANN .	255
TEATRE-DANSA DE BREMEN: LA DIFICULTAT D'HERE- TAR .	257

VETLLADA DE SOLOS	263
IMATGES I ESPAIS DEL TEATRE-DANSA DE BREMEN: UN «MÓN FANTÀSTIC» .	267
LES PECES CREEN EL PROPI RITME: ESPAI, TEMPS I DI- NÀMICA COM A ELEMENTS DE LA TRAMA DRAMA- TÚRGICA .	281
EL LLENGUATGE DE MOVIMENTS DE REINHILD HOFF- MANN: ESTILITZACIÓ COM A PRINCIPI	285
 BIOGRAFIES I PECES	 291
PINA BAUSCH	291
GERHARD BOHNER .	296
REINHILD HOFFMANN .	302
HANS KRESNIK .	305
SUSANNE LINKE .	310
 NOTES	 315
ÍNDIX DE NOMS .	321





## INTRODUCCIÓ

He renunciat a escriure aquesta introducció; hi he renunciat per poder començar a escriure.

No és un joc de paraules: aprofito de bon grat l'oportunitat de donar la meva opinió, però sé que si alguna aportació objectiva puc fer —perquè és quelcom que he après veritablement, i fins i tot experimentat, traduint el present llibre—, aquesta és, sens dubte, donar a conèixer el meu descobriment del plaer que ofereix la renúncia prèvia davant d'allò que comença a fer-se amoïnós i rutinari.

Sí, la història d'aquesta traducció ha estat misteriosament acompanyada per la recurrent aparició d'una temptació encoratjadora a la renúncia. Estic segur que molts traductors estaran d'acord amb mi que no es comença a gaudir del treball fins que no s'ha renunciat a traduir l'última plana, fins que aconseguix treure's del cap la imatge del gloriós moment del lliurament. Però, que quedí clar, no pretenc pas fer apologia del tedi; no vull que compadiu el traductor ni que penseu que la paciència és patrimoni exclusiu del seu ofici; l'ànsia de fugir de la rutina quotidiana és omnipresent i generalitzada. Però anem per parts. Precisament, no va ser pas un traductor qui em va instruir en l'ús d'aquesta eina tan valuosa per combatre la inèrcia crispant i l'ambició alienadora que crea, a la llarga, la rutina; la primera notícia que en tinc data curiosament de pocs dies després que caigués aquest llibre a les meves mans, i he d'agrair l'aportació a una ballarina alemanya que vaig conèixer ara fa uns anys. No ens havíem tornat a veure des que havíem treballat plegats a Madrid, durant un any, en una com-

panyia de dansa espanyola. Em va venir a visitar i vam rememorar molt gratament aquells dies. Recordo que a Madrid sempre m'havia cridat molt l'atenció el fet que hi hagués tants estrangers, sobretot alemanys i japonesos, que estudiaven dansa espanyola i que treballaven, fins i tot, a companyies de flamenc. Vaig aprofitar l'ocasió per demanar-li què en pensava ella, d'aquest fet, que per a mi continuava sent tan enigmàtic, i perquè m'expliqués d'on procedia l'interès desbordant que ella, molt particularment, sempre havia mostrat per aquest món. Em va mirar amb els seus ulls grossos ben oberts, on jo vaig reconèixer aquell apassionament de sempre; però, en comptes de contestar-me, em va començar a explicar un munt de coses sobre el seu passat i, sobretot, de l'època en què va fer el seu aprenentatge de dansa a l'Escola Folkwang d'Essen, un centre que aviat serà molt familiar al lector, ja que és aquí on s'ha gestat el corrent del teatre-dansa alemany, l'escola on també han estudiat —i posteriorment ensenyat— Pina Bausch, Reinhild Hoffmann i Susanne Linke, les coreògrafes més importants d'aquesta tendència. Em va sobtar molt que, després d'haver-me explicat coses tan atractives d'aquella època, em digués que jo no em podia arribar a imaginar el valor que havia tingut per a ella, després de tants anys d'estudi, haver anat a Madrid i haver après una tècnica de dansa tan diferent de la que havia utilitzat fins aleshores a l'Escola Folkwang. És clar que reconeixia que els seus progressos rapidíssims en la nova tècnica, que ens deixaven a tots completament perplexos, i el fet que molt aviat entrés a formar part de la companyia de dansa espanyola no parlaven precisament malament de la seva preparació passada, però restava importància a aquest fet, que no li era pas motiu de cap satisfacció extraordinària, i insistia que el flamenc havia representat per a ella un alliberament, que estava convençuda que necessitava un canvi d'aires i que volia, en fi, desaprendre tot el que havia après. Tot i que jo no en treia l'aigua clara, li vaig dir que ho entenia perfectament, ja que, actualment, pensava, és molt usual que els ballarins provin diverses tècniques al llarg de la seva carrera i no s'accontentin amb el primer que aprenen. Seguidament, però, em va

explicar el que havia fet durant el seu passat recent, és a dir, des del moment en el qual tots dos vam deixar la companyia, i això ja no em va semblar gens comprensible. Viví a Granada i havia abandonat totalment la dansa... Només molt de tant en tant, quan li agafava el rampell, es posava a ballar... i allà on fos, enmig d'una plaça, d'un bar o d'un carrer..., perquè sentia una música agradable o perquè el sol d'Andalusia l'havia inspirada. Aquest cop no vaig poder dissimular la meva perplexitat darrera del meu somriure garratibat; no vaig saber destriar si s'havia apoderat d'ella un estrany misticisme o el perillós fantasma de la peresa, o si havien estat simplement les circumstàncies adverses les que l'havien portada a aquella resolució escèptica. De fet, conec ballarins que han topat amb tantes dificultats, que s'han hagut d'emmotllar artificialment a tantes prescripcions, que no han tingut, a la fi, més remei que abandonar. Però ella? No! Era impossible! Amb les seves facultats! Amb el seu bon caràcter i la seva gran disposició! I quina llàstima que arribés a perdre totes aquestes qualitats! Aquesta era, tanmateix, la realitat consumada.

Qui hagués mai pensat que les seves paraules haurien pogut exercir tant d'ascendent sobre mi! Vaig continuar llegint el llibre, que tot just havia començat, però ara des d'una altra perspectiva, tenint sempre present, com a punt de referència, la seva història, que m'havia quedat com gravada a l'inconscient. Decididament, el seu aprenentatge a l'Escola Folkwang d'Essen no havia estat debades, cosa que se'm va fer evident a mesura que avançava en la lectura i m'adonava, amb sorpresa, que la majoria dels coreògrafs dels quals tracta el present llibre havien estat, com ella, grans renunciadors. Així, doncs, a la seva història es van sumar ara l'exemple i els resultats positius de renunciadors ja consolidats, i tot això va fer que la temptació a la renúncia fos cada vegada més atraient i es fes present, a més, quasi com si m'estigués misteriosament prescrita, en tots els àmbits. Vaig començar renunciant a poca cosa i gairebé sense adonar-me, però, a la llarga, va començar a caure una allau d'ídols al meu costat i en vaig fer, finalment, de tallar caps, el meu divertiment personal i la meva eina de tre-

ball. Ja he insinuat el bon rendiment que vaig treure aplicant-la al terreny de la traducció. Ara gaudia, si més no, del temps valuós que abans sempre perdia mirant el calendari, que vaig despenjar de la paret, i el rellotge, que vaig amagar al calaix. També vaig renunciar —o me'n vaig abstenir— a fer ús d'un dels meus drets més constitucionals, cosa que m'ha servit, per paradoxal que això sembli, per tornar a apreciar el seu valor, que per a mi havia perdut completament. Pel que fa a les meves classes de dansa, vaig continuar combinant-les amb la traducció, però aviat, amb l'excusa de l'excés de feina (desenganyem-nos, feia temps que hi assistia amb una desgana total), vaig acabar deixant-les. Amb tot —no em puc estar de confessar-ho—, de tant en tant, potser perquè algun paràgraf que considerava ben ultimament m'havia donat optimisme, no ho sé, m'aixecava de la cadira i feia de sobte quatre *pirouettes*. Però també he de dir que, en realitat, jo era el primer a sorprendre'm, perquè a classe, tot i fent un entrenament regular, amb prou feines me'n surten dues.

\* \* \*

Espero que l'experiència de la meva amiga i el meu descobriment puguin servir també al lector com a punt de referència per llegir el llibre. Abans, però, he d'especificar que jo, davant de la meva amiga, em considero un mer aprenent que tot just ha descobert per què serveix la seva eina; malgrat la propaganda que en faig i a pesar que no amagui que estic ben satisfet dels meus progressos, he de confessar que el seu ús se m'ha fet més difícil com més m'he proposat d'utilitzar-la: Si he de dir la veritat, l'hàbit de mirar-me el canell, ara nu, o de contemplar la paret, on el calendari va deixar un buit inquietant de color blanc, no vaig poder, ni de bon tros, treure-me'l de sobre. Quan les coses es compliquen, es torna a caure constantment en la fal·làcia de crear-se un mètode per esbandir al més ràpidament possible les dificultats. El mètode es converteix així en el més important, en el fi en si mateix, i el veritable fi s'oblida per complet. Tractant de perfeccionar

aquest mètode, tenint més en compte els tràmits necessaris per aconseguir el que es desitja que el mateix desig, ni s'aconsegueix simplificar la feina ni s'evoluciona.

Sí, vaig caure sovint en aquesta trampa i vaig haver d'aconterar-me pensant que és a batzegades com s'aprèn. I vaig aprendre la lliçó, certament; va arribar un moment en el qual, tan bon punt creia que començava a caure en l'engany, plegava la feina sense pensar-m'ho. Aprofitava aquests moments per fer un volt o per llegir algun llibre. Vaig tornar a llegir, per exemple, *El procés* de Kafka, que va resultar-me molt gratificant, perquè vaig poder comprovar que jo no estava sol, que jo no era l'únic que queia en l'engany del tràmit. Val a dir que la conclusió del llibre tampoc no és gaire esperançadora, perquè el protagonista, en la seva recerca de la veritat, és completament engolit per l'aparell de la justícia. Amb tot, la seva perseverància em cerciorava una vegada més que, tot i que, els tràmits són indefugibles, un no s'ha de cansar mai de combatre'ls, de perseguir la veritat. Així ho vaig intentar fer jo, i vet aquí que, després de dos dies de descans, de distanciament de la feina, empenia la traducció amb més ànims i més amplitud de coneixements. Però l'optimisme, desgraciadament, no durava gaire: la rutina tornava a planar, una i altra vegada, sobre mi; la fita del lliurament es tornava a fer anguniosament present. De la quantitat de vegades que hi topava, en donen constància el munt de llibres que he llegit o rellegit últimament. El següent va ser el poema èpic de Goethe *Herman i Dorotea*, i en aquest vaig tornar a trobar, un cop més, la legitimació del meu esbarjo. Explicaré per què: Herman, el jove protagonista d'aquest poema, pertany a una família petit-burguesa que viu en un poblet d'Alemanya. El seu pare pretén que es casi amb la filla d'un ric comerciant del poble perquè es pugui reprendre així la tradició familiar, que l'autor pinta amb els millors qualificatius. Herman mai no perdrà el respecte pels pares; però, pel fet que ha crescut en l'ambient del camp, que està acostumat a les feines rurals i que sempre ha tingut un contacte molt directe amb la natura, té un caràcter rude, vital i sensible, i això explica la seva protesta, més intuï-

tiva que racional, davant de la imposició del pare. Així, doncs, el jove marxa un dia enfadat de casa seva i troba, a la vora del poble, la colònia d'alemanys que vivia a les terres del país veí i que tot just acaba de travessar el Rin davant l'avanç de la Revolució Francesa. Entre aquests fugitius troba Dorotea, amb qui es casarà i amb qui podrà reprendre veritablement, a la casa dels pares, la tradició familiar. Goethe havia estat, a la seva joventut, un ferm partidari dels ideals de la Revolució Francesa. Les seves primeres obres, el *Götz von Berlichingen*, el *Werther* o la primera part del *Faust*, pertanyen al corrent del *Sturm und Drang*, un corrent profundament compromès amb les reivindicacions del poble, summament crític respecte a la rígida moral dels règims autoritaris i que defensa les forces més autèntiques i primitives de l'home, com són la impulsivitat, la sensibilitat romàntica i el desig de viure. Aquests continguts van acompanyats també d'una reacció frontal contra la rigurositat de l'estètica acadèmica. El poema que he resumit, en canvi, escrit en hexàmetres, a imitació de l'èpica grega, pertany, igual que la segona part del *Faust*, a l'etapa madura de l'autor, a l'època en la qual Goethe fa una reculada respecte als ideals que defensà en la seva joventut i adopta, paral·lelament, formes literàries més clàssiques. Tanmateix, Goethe no es desdiu dels seus antics ideals, no renega de les seves experiències passades (ja que són aquestes, precisament, les que li permeten treure conclusions), però, decebut amb les atrocitats que ha ocasionat la revolució, decideix donar uns límits a la vehemència impulsiva de la seva joventut. Així, doncs, Herman personifica el nou ideal humà del classicisme alemany, moviment inaugurat per Goethe i Schiller; representa l'agermanament d'allò positiu que aporten l'antic i el nou món, la tradició i la revolució, i és, a la vegada, la síntesi de la vida i l'obra de l'autor. No és casual que Goethe doni al personatge el nom d'un heroi, i d'un heroi tan germànic: en Herman s'uneixen la impulsivitat del geni alemany i la mesura de l'artèsia clàssica, el vigor i el poder civilitzador, les dues qualitats més pròpies dels herois.

Ja us podeu imaginar, doncs, el meu entusiasme davant de

l'exemple que em proposaven Goethe i Herman. Convençut que el món no és incompatible amb el caràcter de l'individu, que el rigor no exclou la pròpia inclinació, sinó que, al contrari, la inclinació reforça el rigor, vaig deixar de nou la plana en blanc sobre el meu escriptori.

El meu descans va ser plenament omplert per la novel·la *Tristany* de Thomas Mann, on vaig descobrir la *renunciadora* per excel·lència. Thomas Mann ens presenta aquí un dels seus temes recurrents, la contradicció, que ell sentia en la seva pròpia pell, entre «la sana disciplina de la vida burgesa i la pràctica de l'art», com diu Feliu Formosa. Tres personatges protagonitzen la novel·la: el burgès Klöterjahn, la seva dona Gabriele i l'escriptor Spinell. Els dos personatges masculins representen els pols oposats d'aquesta eterna contradicció. Tots dos s'aferren cegament als seus valors: l'un a l'optimisme materialista de la burgesia; l'altre a una automarginació que arriba als límits del grotesc. Al centre d'aquest conflicte trobem el personatge femení, una malalta que lluita entre la vida i la mort. Aquesta lluita interna del personatge descriu a la perfecció el seu caràcter, perquè Gabriele ha lluitat sempre, gràcies a la seva sensibilitat, per la vida i pels valors més humans. Segons la meua interpretació de l'obra, Gabriele és el veritable artista, aquell qui, essent receptiu als dos homes, als dos mons, pot arribar a fondre aquests dos pols irreconciliables. El curiós és veure que l'única possibilitat d'aconseguir aquesta sensibilitat artística, l'única possibilitat de conciliar el mètode i el sentiment, consisteix a no capficar-se, com fan els homes, en una única alternativa, és a dir, a saber renunciar a l'esperit, per ser sensible al pragmatisme, i al pragmatisme, per ser sensible a l'esperit. Gabriele ha estat capaç de renunciar a l'ambient idealitzat que regnava a la casa del seu pare per casar-se, contra la voluntat d'aquest, amb el burgès Klöterjahn, amb qui podrà donar vida al seu fill; i, més endavant, també seguirà els precés de l'escriptor, persona menyspreada per tothom, qui l'exhorta a tocar el piano, tal com havia fet de jove a la casa del pare, i a desobeir les rígides prescripcions dels metges, que li aconsellen un repòs absolut. La seva interpretació



musical del *Tristany i Isolda* de Wagner, que ocasiona la seva mort, conté aquella perfecció tècnica i aquell sentiment que requereix tota obra d'art.

De segur que la meva síntesi i interpretació de l'obra han de resultar simplistes al lector, perquè, segons la meva opinió, l'única manera d'entendre Thomas Mann és anant directament a la font, cosa que recomano encoratjadament. Qui ho faci s'adonarà que hem de reconèixer a l'autor la mateixa perfecció i sensibilitat que ell reconeix al seu personatge. Mann no es treu mai de la màniga les seves conclusions; aquest llibre ens demostra que és a través d'una anàlisi enginyosa dels detalls més concrets de la realitat com es va fent cada vegada més present la tensió entre els dos mons, tensió de la qual ens parlen, per si soles, les coses, com si pertanyessin a una realitat mítica, providencial. En la seva conferència sobre Schopenhauer, Mann ens descriu amb una imatge ben científica la dicotomia de la qual està impregnada tota la realitat: la lluna és aquell astre que rep i dona llum, que és receptiu i a la vegada engendrador, mentre que el sol, hem de pensar, és l'astre amb llum pròpia que només és capaç de donar llum, d'engendrar vida, però no de rebre'n.

Jo, per la meva part, he d'agrair a l'autor haver despertat en mi molt bons propòsits. Convençut que l'art requereix aquesta misteriosa sensibilitat femenina que al mateix temps que es distancia s'apropa a l'objecte, vaig continuar deixant el full en blanc sobre l'escriptori, amb la convicció que, com per art d'encanteri, s'aniria omplint tot sol. Però, si bé no puc negar que últimament m'he sentit espiritualment viu i m'he divertit molt, reconec també que he arribat a la conclusió que les coses no són tan fàcils com em semblaven. En aquest sentit va ser molt instructiva la lectura de l'*Èdip rei* de Sòfocles, perquè així com Èdip va acomplir activament el destí que l'oracle li ha augurat a mesura que en fuig, la fatalitat es va fent, a cada pas, més evident, jo, en canvi, simple mortal, com més deixava la plana en blanc més m'allunyava de la meva fita. Després de llegir aquesta obra, no vaig poder suportar més aquest buit, que em feia esgarrifar, i vaig haver de tornar, pe-

nedit, a omplir-lo. I és que la renúncia no solament no desperta el tedi, sinó que exigeix un esforç i una constància titànics, infinitament més grans que els que es requereixen per ballar dotze hores diàries o per traduir tres-cents pàgines. La renúncia és un repte constant, exigeix fer sempre front a la dificultat, exposar-se sempre al mal temps. Un cop perdut el rumb, Ulisses intenta en va de governar el timó, perquè el seu vaixell està condemnat a l'atzar de l'aventura imparabile, a la deriva de l'experiència.

\* \* \*

Amb tot, ara em sento més segur per donar la meva interpretació sobre el teatre-dansa alemany i sobre aquest llibre en particular, una interpretació que no pretén convèncer ningú, perquè de segur que a cada lector li'n suscitarà de diferents, segons les seves experiències paral·leles, segons el moment en què es trobi, segons el seu propi punt de vista. A mi sempre m'ha interessat particularment l'època de la postguerra alemanya, perquè va ser gràcies a l'estudi de la literatura sorgida d'aleshores ençà com vaig començar a interessar-me per aquest país i com vaig poder aprofundir el concepte, basat únicament en estereotips, que jo tenia d'Alemanya. Traduint aquest llibre m'he adonat que també el teatre-dansa, igual que la millor literatura de postguerra, sorgeix dels sectors més marginals i crítics contra l'aparell institucional i l'estètica preestablerta durant els decennis posteriors a la capitulació, i que és curiosament aquest tarannà inconformista allò que l'apropa a la veritable tradició alemanya, a una de les constants que es pot resseguir, com ja hem vist més amunt, a través de moltes obres literàries, tant contemporànies com d'altres èpoques: el vitalisme. El teatre-dansa és un gènere inventat a la República Federal Alemanya, un gènere profundament alemany; la necessitat dels coreògrafs d'experimentar, de viure la realitat en carn i ossos, sense preconcebre cap pla, sense seguir cap tècnica o mètode, entronca amb la tesi d'un dels gèneres literaris també més intrínsecament alemanys: el *Bildungsroman*, que es

podria traduir com «novella iniciàtica o d'aprenentatge». L'heroi protagonista de la novella, l'escriptor o el coreògraf, tots tres aprenen a mesura que avancen; per a tots tres és més important el trajecte que el fi; la vida, l'obra literària, l'escenari, tots tres àmbits es deixen deliberadament en blanc, oberts a la sorpresa, a l'inquietant imprevisit que confereix a les coses l'interès necessari per continuar avançant.

Els coreògrafs del teatre-dansa, tot i haver renunciat a seguir un mètode preestablert de creació o una tècnica de dansa, tot i haver renunciat fins i tot a la dansa mateixa, han estat aquells qui més han lluitat perquè la dansa assolís aquells drets que sempre se li havien negat, qui més aportacions han fet i més han enriquit la dansa, qui han aconseguit captar l'atenció i les inquietuds d'un nou públic que mai abans, com a mínim a la República Federal Alemanya, no s'havia interessat per la dansa, ni per la moderna ni per la clàssica. Gràcies a la seva renúncia programàtica, han pogut ser molt més receptius a les innovacions estètiques que es duïen a terme paral·lelament en altres àmbits, com en el teatre, la revista, el cinema, la música, l'escenografia, el pensament o les arts plàstiques; però, sobretot, han pogut estar molt més atents a la vida, als éssers vius, a les petites coses que conformen la vida quotidiana de les persones. ¿No és veritat, doncs, que s'és molt més fidel a la tradició quan se l'actualitza amb nous continguts, quan s'intenta buscar la veritable motivació de l'art i la creació en la vivència immediata, que no pas quan es segueixen a cegues unes formes fixes, sense preguntar-se pel seu contingut, unes formes abstractes que motiven únicament l'obsessió per l'autosuperació tècnica?

Naturalment, els coreògrafs del teatre-dansa han arribat a concebre un mètode, una forma adient per a la seva expressió, però aquesta forma o aquest mètode mai no ha servit de premissa, de dogma per reiniciar el treball. Algú pensarà, però, que el mètode improvisador desenvolupat per Pina Bausch s'ha convertit també, com la dansa acadèmica, en un clàssic repetible. Això és un fet que no es pot pas negar, i aquest llibre ens avisa també d'aquest perill, en el qual no solament han

caigut aquells coreògrafs que han seguit les prescripcions del ballet clàssic sense intentar fer cap mena de renovació, sinó també aquells que s'han conformat massa precipitadament amb les conquestes del teatre-dansa o del Modern Dance americà, i que, com els buròcrates després de la revolució, han adoptat només l'aspecte formal d'aquestes conquestes. Però aquells que han mantingut amb total conseqüència les seves idees, aquells que han estat conscients que la qualitat intrínseca de la dansa contemporània es basa en l'eterna renúncia, és a dir, en la renovació i el descobriment constants, mai no s'han conformat amb les conclusions a què arribaven, mai no han abandonat la dialèctica entre allò trobat i la necessitat constant de replantejar-s'ho, d'actualitzar-ho, de donar-li la seva validesa, de continuar aprenent.

Com és lògic, això no vol dir que aquests coreògrafs hagin menystingut les aportacions de la tradició del ballet clàssic, del clàssic modern o del vessant de la dansa contemporània iniciat a Amèrica per Graham i Cunningham; ans al contrari, la seva actitud de reserva davant les formes establertes els ha permès d'aprofitar, tot imprimint-hi és clar la seva originalitat, totes aquestes aportacions. Però el més important, insisteixo, i en això, segons la meua opinió, rau un dels seus grans mèrits, és que és precisament aquesta actitud allò que els ha acostat a la veritable tradició alemanya, a la tradició vitalista a la qual m'he referit més amunt, una tradició que, pel que fa a la dansa, es concreta en l'expressionisme dels anys vint.

No caldrà, però, que insisteixi gaire en el fet que la tradició de la «dansa lliure», com la van batejar els mateixos expressionistes, tampoc no ha estat utilitzada pel teatre-dansa com un model indiscutible a seguir. Això no ha estat possible per diversos motius: en primer lloc, perquè l'heterogeneïtat de l'expressionisme i la seva prohibició han fet impossible que perduessin uns patrons fixos i abstractes, com ho demostra la interessant i detinguda investigació de l'autora per rastrejar com es va mantenir aquesta tradició. La transmissió de l'expressionisme no ha estat, de cap manera, artificial: entre els anys trenta i els seixanta, a causa de la seva prohibició durant

la guerra i de la seva omisió total a la postguerra, d'aquest moviment, no se'n percep cap rastre a l'esfera oficial i pública. ¿Com hauria pogut resistir, doncs, l'expressionisme aquest menyspreu si l'herència que va lliurar no hagués arrelat profundament a la vida quotidiana alemanya? En efecte, la perdurabilitat d'aquesta tradició s'explica per l'èmfasi i la confiança dipositats en les capacitats educatives de la gimnàstica i de l'expressió corporal a les escoles. Al llarg dels primers dècennis del segle, apareixen nombroses organitzacions que fomenten l'interès pel cos i pel moviment, per l'aspecte lúdic i artístic de la dansa i, fins i tot, pel nudisme. I tot aquest moviment tangible va acompanyat, a més, d'una atmosfera animadíssima de reflexió i debat sobre la dansa, inspirada sobretot en les idees de Rudolf von Laban i Kurt Jooss. En segon lloc, el teatre-dansa tampoc no ha pretès mai imitar cap model, sinó aprofundir una tradició que només va tenir temps, tot i que amb força, de despertar. Tanmateix —i encara que reconec, com la major part de la crítica, que entre l'expressionisme i el teatre-dansa hi ha profundes diferències—, el que sí m'atreveixo a afirmar és que l'autenticitat del llegat expressionista queda fora de tota sospita i que, en definitiva, el caràcter experimental del teatre-dansa, igual que la seva voluntat d'experimentar la realitat de manera directa i sensitiva, fóra impensable de no haver-se conservat de manera desperta i viva aquesta tradició. Han estat els coreògrafs del teatre-dansa qui han recollit aquest llegat latent just abans que es malmetés completament.

Per mostrar de quina manera han escomès els coreògrafs del teatre-dansa la recuperació d'aquesta tradició, la cosa millor serà il·lustrar-ho amb l'exemple d'una coreografia d'un dels seus components. Gerhard Bohner, després d'haver experimentat en molts i diversos àmbits de la dansa, s'ha dedicat a reconstruir diferents coreografies de l'escultor, escenògraf i coreògraf de la Bauhaus Oskar Schlemmer. En una d'aquestes reconstruccions, Bohner es col·loca, a imitació de la coreografia dels anys vint, uns barrots de fusta que es perllonguen al llarg de totes les articulacions del seu cos. D'aquesta manera,

el ballarí queda rígid, quasi completament privat de la seva llibertat de moviment, i adverteix, així, què volien dir els expressionistes quan proclamaven la necessitat d'alliberar el cos, la necessitat de la dansa lliure. Bohner no va a buscar, doncs, en la tradició de la «dansa lliure» l'autorització superficial que el permetés deixar-se anar anàrquicament; per reconèixer la necessitat de deslligar-se, de renunciar als lligams, als cànons, a les prescripcions, Bohner opta, plenament coherent amb el seu tarannà renunciador, per renunciar primerament a la llibertat. Comprova així que, de la llibertat, tampoc no se'n pot fer un dogma, ja que aquesta comença només quan es reconeix com una necessitat. Dit en altres paraules, gràcies al respecte envers la tradició, a la investigació incansable i al profund coneixement de la pròpia procedència, la tradició li ofereix el fonament per al seu alliberament, li dóna el vist-i-plau per trencar el fil umbilical.

Hauria pogut escollir exemples d'altres coreògrafs del teatre-dansa per il·lustrar el seu tarannà de treball, ja que, si hi ha algun denominador comú que els relaciona, aquest és, sens dubte, que cap d'ells no ha anat a buscar un model en l'expressionisme, com tampoc en d'altres formes, cosa que explica també les seves diferències profundes; la recerca en la tradició ha estat, més aviat, com un viatge de descobriment i reconeixement d'ells mateixos. En resum, podem dir que el teatre-dansa ha recuperat (i en aquest sentit el subtítol del llibre, *Tradicions i llibertats*, és ja prou aclaridor) la tradició alemanya de la llibertat.

Potser algú es preguntarà, però, quin sentit té la publicació d'un llibre sobre el panorama dansador actual a Alemanya, quan encara és hora que aparegui un estudi anàleg sobre el moviment de la dansa contemporània del nostre país. Al meu entendre, aquesta manca justifica ja, en part, la seva publicació: tot i que reconec que l'estudi crític i docent no fa res més tot sovint que engrossir l'abisme existent entre l'àmbit

teòric i el pràctic, aquest llibre ens demostra que, de vegades, cert distanciament, certa reflexió, certa recerca en la motivació personal o certa renúncia envers l'actuació precipitada pot aportar un enriquiment creatiu considerable. En aquest sentit torno a recordar l'importantíssim i fructuós moviment de reflexió sobre la dansa que es va produir a l'Alemanya dels anys vint. Així, doncs, tal vegada aquest llibre serveixi com un primer pas per animar algú a escriure un estudi sobre la dansa contemporània del nostre país i, el que és més important, amb una mica de sort servirà també per fomentar i solidificar la creació coreogràfica. D'altra banda, el lector podrà comprovar que no es troba aquí amb un llibre precisament erudit i hermètic. L'autora, recollint aquesta tradició tan alemanya, que com ja hem vist es basa en l'anàlisi directa de la realitat, fa un estudi exhaustivíssim, punt per punt, les conclusions del qual no són, de cap manera, abstractes, sinó totalment fonamentades en exemples concrets. Animo, per a aquest motiu, el lector, a què frueixi amb tranquil·litat del trajecte de la lectura, ja que l'enorme ventall de factors analitzats per l'autora per descriure la gestació del teatre-dansa fa que aquesta no sigui, en un principi, fàcil. A poc a poc, però, el lector anirà lligant caps, s'anirà familiaritzant amb els diferents coreògrafs i en treurà, finalment, una imatge sòlida i coherent sobre el teatre-dansa, sobre altres moviments paral·lels i sobre nombrosos aspectes interessants de la cultura alemanya. D'entre aquests aspectes d'interès recomano que es llegeixi amb cura l'anàlisi, molt ben fonamentada, del ballet clàssic i de les influències que aquest ha exercit sobre el teatre-dansa, com també de les influències de les revoltes dels anys seixanta o del teatre brechtianà. L'apartat dedicat a la correlació entre les noves estructures del teatre brechtianà i postbrechtianà i les que utilitza el teatre-dansa és summament interessant, i crec que conèixer una anàlisi de la dansa a la llum de les estructures bàsiques que impregnen tota la literatura moderna, com són la dramaturgia del discurs, el *collage*, l'estranyament i el muntatge de fragments, pot ajudar a clarificar moltes idees que es comencen a intuir en la nostra dansa contemporània. El lector s'adonarà també que

L'autora descriu tot sovint les circumstàncies administratives concretes dels teatres on treballen els coreògrafs del teatre-dansa. Exhorto el lector a què no es desanimi amb aquest tipus de detalls que, a primera vista, només han d'interessar aquells que es dediquen a la promoció i producció culturals. Pel fet que els ballarins i coreògrafs del teatre-dansa basen la seva creació en les seves experiències més directes i en les circumstàncies que els envolten, tots aquests detalls són significatius per entendre bé allò que volen expressar. La lluita permanent d'aquests artistes perquè la dansa assoleixi a la fi els seus drets d'art escènica ha estat acompanyada d'una desconfiança, que sovint reflecteixen les seves coreografies, envers una institució que tendeix a unificar estils i a aglutinar energies a favor dels seus interessos. Aquesta anàlisi exhaustiva no és, doncs, arbitrària, ja que demostra que el teatre-dansa no surt del no-res, que no han aparegut de sobte «quatre moderns», i que el seu èxit i reconeixement internacionals no són trivials ni fruit d'una moda fugissera. Crec, per aquesta raó, que el teatre-dansa mereix l'atenció del ballarí actual i que la lectura d'aquest llibre pot acompanyar la bona acceptació a la nostra ciutat de les obres de Pina Bausch, Gerhard Bohner i Susanne Linke amb un coneixement més profund.

No he pretès, però, en cap moment, exhortar el ballarí a veure en el teatre-dansa un model a imitar. Aquest llibre ens ofereix només el valuós exemple d'un país on la dansa ha seguit una evolució coherent, d'una cultura que deu precisament el seu èxit i la seva consistència a què mai no s'ha deixat enlluernar amb models aliens, estereotipats o abstractes, sinó que sempre ha buscat allò original allí on l'etimologia de la paraula indica: en el propi origen, de la tradició o de la pròpia persona. Per establir un paral·lelisme, podem fixar-nos en els grups catalans contemporanis al teatre-dansa alemany i ens adonarem que no és casual que Catalunya hagi viscut, durant els anys seixanta i setanta, una de les fases més àlgides en el terreny de l'espectacle: coincidint amb l'època de les revoltes juvenils, per posar alguns exemples, Comediants desenvolupen una tasca interessant de recuperació i renovació de nombrosos



elements del folklore popular; el Teatre Lliure es fa ressò de les reivindicacions polítiques internacionals i aprofita la plataforma teatral per expressar-les, i el grup Els Joglars duu a terme una crítica aferrissada de la societat paternalista i reaccionària. Pel fet que van viure una època que coartava totalment la seva llibertat d'expressió, aquests grups, com els seus contemporanis alemanys del teatre-dansa, han sentit veritablement la necessitat d'expressar-se. No es tracta, però, de comparar moments diferents ni d'aplicar a l'època actual les coordenades d'una altra època; primerament perquè seria irrisori enyorar les cadenes i renunciar als guanys que la llibertat d'expressió o la tècnica ens han ofert darrerament; en segon lloc, perquè avui dia ens trobem envoltats d'unes circumstàncies molt diferents de les de l'època de les revoltes dels seixanta, i, a l'últim, perquè no es pot negar que actualment s'estan fent, tant des del punt de vista independent com institucional, nombrosos progressos. Tot i així, tinc la impressió que la dansa contemporània a Catalunya no ha sentit, com aquells grups de teatre, aquesta necessitat imperant d'expressar-se, quan l'arbitrarietat institucional continua sent, tot sovint, exactament igual, quan hi ha moltes coses que tampoc avui dia no ens acaben de satisfer i, sobretot, quan la indiscutible marginació de la dansa respecte al teatre i l'esforç que posen els ballarins que conec la fan digna d'unes sonades protestes i unes sinceres reivindicacions. Potser si reconeguéssim amb humilitat i sense complexos d'inferioritat la desigualtat que hi ha entre el món del teatre i el de la dansa, entre el món de la paraula raonada i el del moviment natural, aprofitaríem millor tal vegada les energies pròpies, les eines que més a l'abast ens ofereix la tradició pròpia per reivindicar les nostres necessitats. La dansa del nostre país ha de lluitar, per començar, per assolir una consciència pròpia i una justa representativitat; aquesta senzilla reivindicació desterraria la sòbria i freda buidor a la qual estem acostumats i no deixaria, com diu bé Kurt Jooss, «cap moviment sense significat». Proposo, doncs, per posar algun exemple, una investigació de les estrafolàries coreografies de Joan Magriñà o Tórtola Valencia, o aprofitar el poc que queda del

riquíssim moviment del flamenc que es va produir a Barcelona des dels anys trenta fins a Carmen Amaya. Recordo ara que va ser aquella ballarina alemanya de qui he parlat al començament qui em va llegir una frase de Vicente Escudero, potser l'ideòleg més important de flamenc: «El folklore ens diu allò que un poble sent, sap i creu». Segons ella em va dir, certament entristida, a Alemanya no hi ha una tradició dansadora, no existeix pràcticament un folklore arrelat. Però de sobte va reconèixer: «Sí, sí que existeix... Per mi el folklore alemany és la Pina.»

ANDREU CARANDELL GOTTSCHESKY

*Vull agrair molt especialment la seva atenció a Anna Ullibarrí, Christa Gottschewsky i Isabel Feliu Iglesias.*



# GESTACIÓ DEL TEATRE-DANSA



## TENDÈNCIES HISTÒRICO- TEATRALS DES DEL 1945: DEL TEATRE AL TEATRE-DANSA

L'interès pel teatre-dansa d'Alemanya Occidental és força considerable als anys vuitanta; els motius són molt diversos, sovint arbitraris: Pina Bausch inaugura amb el seu teatre-dansa de Wuppertal l'Olimpíada Teatral organitzada amb motiu dels Jocs Olímpics d'Estiu de Los Angeles el 1984; Reinhild Hoffmann, Susanne Linke i Pina Bausch són convidades per la Brooklyn Academy of Music de Nova York; Hans Kresnik i la seva companyia de dansa de Heidelberg són guardonats amb el Grand Prix del Festival de Teatre de Belgrad BITEF; la reconstrucció del *Ballet Triàdic* d'Oskar Schlemmer, portada a terme per Gerhard Bohner, esdevé un document de la història de la dansa d'Alemanya que es representa a diversos actes culturals d'art, dansa o teatre de mig món; s'organitzen simposis i festivals a l'entorn del tema «Teatre-dansa alemany / Dansa expressionista alemany».

El teatre-dansa —i en especial la companyia de Wuppertal i el teatre-dansa de Bremen de Reinhild Hoffmann— és un dels articles d'exportació cultural més importants de la República Federal Alemanya. També al nostre país no hi ha quasi cap festival de teatre que vulgui renunciar a l'obligat grup de teatre-dansa: sigui al festival de teatre que es celebra anualment a Berlín, on des que va ser convidada per primera vegada una companyia de teatre-dansa han estat sempre escollides, d'entre les deu millors obres de la República Federal Alemanya, peces de Pina Bausch i Reinhild Hoffmann, alternativament, sigui als diversos festivals de dansa i de teatre de Munic, Colònia, Hamburg o Frankfurt..., a tot arreu són presents Bausch,

Hoffmann i companyia. Allí on la discussió entorn del teatre de text, el *performance art* i el *happening* fa temps que s'ha esgotat, el teatre-dansa, per la seva condició de *newcomer*, ofereix encara diversos materials per a la discussió i els escrits. Crítics, autoritats culturals i docents d'universitat, tots s'aprofiten del tema «outsider» dansa perquè des de fa temps és al centre de l'atenció.

Amb tot, aquest renom internacional no correspon de cap manera a la situació real en què es troben la dansa i el ballet a la República Federal Alemanya. D'una banda, tenim dues companyies d'èxit de teatre-dansa dins la dinàmica institucional, la de Wuppertal i la de Bremen/Bochum (Reinhild Hoffmann va traslladar-se al Teatre de Bochum la temporada 1986/87 amb una gran part de la companyia de dansa de Bremen); d'altra banda, continua havent encara vora cinquanta companyies que es troben entre el clàssic, el clàssic modern o seguint les passes del teatre-dansa i que, ara com sempre, continuen estan al servei de l'òpera i l'opereta i han de satisfer, en primer lloc, les necessitats tradicionals de la institució. Però, deixant de banda això, només cal que ens preguntem qui pot creure encara, en sentir teatre-dansa, que els ballarins que van treballar amb Hans Kresnik a Bremen, avui dia a la seva companyia de Heidelberg, malgrat fer una revista de tema polític i un teatre coreogràfic de talla internacional, continuïn ballant més representacions d'òpera i opereta que les seves pròpies peces de teatre-dansa.

Tanmateix, Bremen n'és avui dia, curiosament, l'excepció. El teatre d'aquesta ciutat, on Hans Kresnik i Reinhild Hoffmann van desenvolupar la seva feina —un teatre que va impulsar, a més, la creació de dues companyies germanes quan Kresnik i Hoffmann van marxar, acompanyats dels seus grups de ballarins, a Heidelberg i Bochum, respectivament—, va emprendre per tercera vegada un nou començament del teatre-dansa. Els veterans del gènere haurien somiat sempre els privilegis, les condicions especials, el període dedicat exclusivament a l'assaig i els elogis per endavant que es va concedir a aquest nou intent. Amb la ballarina i coreògrafa Heidrun

Vielhauer i l'actriu Rotraud de Neve, les noves directores a Bremen des de 1986/87, va començar un canvi de generació dins d'aquest teatre-dansa ja establert i reconegut. Aquestes coreògrafes de l'escena alternativa i lliure, que justament havien aconseguit la seva força, en gran mesura, gràcies al desenvolupament que va experimentar el teatre-dansa al llarg dels anys setanta, és a dir, gràcies a l'èxit i la conseqüència de Pina Bausch, van conquerir el teatre oficial i van reaccionar contra l'evolució del teatre-dansa de la generació anterior i de les limitacions que imposava l'estricta divisió en departaments de la institució: la nova companyia de Bremen es compon de ballarins i actors. Si s'han extret potser precipitadament unes conclusions falses d'una història massa jove encara, si tal vegada s'estiguin perdent així les qualitats originàries i més essencials, és quelcom que de moment no podem contestar. Aquesta frontera (la separació dels diferents àmbits de l'espectacle en departaments), que cap dels cinc veterans del teatre-dansa mai no es va atrevir a transgredir, la generació posterior no l'ha volgut tenir en compte, i això amb intenció programàtica.

Bremen, Bochum, Heidelberg, Wuppertal? La indiferència i manca de valor dels gerents dels teatres oficials d'Alemanya pel que fa a l'assignació d'uns nous representants pel departament de dansa només pot ser superada amb la força de la desesperació i la pressió d'una arrelada tradició local. Malgrat les dificultats, avui dia podem afirmar que el desenvolupament del teatre-dansa ha aportat a la dansa escènica un nou sentit i una nova posició dins de l'àmbit de l'art i del teatre. La dansa ha guanyat en serietat, autoconsciència i atractiu, uns guanys que ha pogut compartir, a més, amb els seus veïns de l'espectacle; la dansa, en certa manera, s'ha emancipat, ha esdevingut un art teatral autònom que gaudeix dels mateixos drets que les altres arts de l'espectacle.

El *boom* del teatre-dansa als anys vuitanta —i hem de tenir en compte també el panorama escènic, artísticament animat i lliure, del teatre-dansa de mitjans dels anys setanta— pot fer pensar que aquesta forma dansadora i aquesta estètica han existit sempre i han tingut sempre una representativitat



i una consciència pròpia. Si ens aturem a pensar, però, des de la nostra perspectiva actual, en la dècada anterior, ens adonem, per citar alguns exemples, que les peces coreogràfiques que Hans Kresnik féu a Bremen apareixen com les menys afortunades a les llistes dels fulletons oficials, fins que definitivament hi desapareixen; que Pina Bausch començava a desenvolupar a Wuppertal, en les seves primeres peces, la forma oberta de l'obra, una forma que, si bé hauria de ser posteriorment característica del seu treball i del teatre-dansa en general, era representada aleshores davant d'unes sales prou buides i d'uns crítics ofesos; que el teatre-dansa de Darmstadt, sota la direcció de Gerhard Bohner, s'havia dissolt després de dues úniques temporades; que l'Estudi de Dansa Folkwang i les seves directores, Susanne Linke i Reinhild Hoffmann, només tenien un nom pels *insiders*; que la preocupació per la dansa expressionista alemanya era vista més com una cosa curiosa que com un tema d'interès general, i, finalment, que la presència de Kurt Jooss, Rudolf von Laban i Mary Wigman en la consciència cultural pública era més aviat irrisòria.

Allò que, sota el concepte teatre-dansa, es va desenvolupar com a art d'avantguarda a mitjan els anys setanta i va anar atraient a poc a poc cap al seu terreny, fent present el seu camp d'influència, arts veïnes i artistes —en especial els directors de teatre i d'òpera—, ha esdevingut deu anys després quelcom quotidià dins l'esfera teatral, un costum: cada any, una nova peça de Bausch, Hoffmann o Kresnik. El *ranking* de la crítica de dansa concedeix el seu favor a tots tres per igual, tot i que amb lleugeres predileccions. El teatre de text d'Alemanya Occidental, que havia estat durant molt de temps company de viatge del teatre-dansa, es torna a recloure, precisament en aquest moment, en les seves antigues virtuts: literatura, llengua, declamació i expressió corporal continguda. Potser és en aquest desenvolupament on millor queda fixada la cesura en el desenvolupament del teatre-dansa, una cesura que fa que gairebé vegem els setanta com a història: perquè justament el rebuig de la literatura, la llengua i la representació, que no té en compte l'aspecte corporal, va portar el teatre de la Repú-

blica Federal Alemanya, a partir de la meitat dels anys seixanta, a una nova estètica on la fantasia, l'expressió corporal, la sensualitat i la concepció en imatges reberen molta importància, una esfera on també els coreògrafs del teatre-dansa es van moure i orientar. Dins d'aquest intercanvi recíproc entre teatre i dansa, va ser aquesta qui se'n va aprofitar primer de la nova estètica d'imatges i de les noves formes obertes de l'obra amb les quals el teatre ja havia experimentat, com també dels seus procediments cinematogràfics per a la gestació de la peça. Es va donar molta importància a la consciència de la realitat, al realçament dels elements escenogràfics i teatrals i a la idea de dansa com un teatre narratiu: ni tan sols en el Modern Dance americà no es podien trobar criteris d'aquest tipus. Per altra banda, també el teatre va reconèixer que la dansa oferia unes possibilitats molt bones per a l'autoexperimentació i la recerca d'una representació més atenta a allò corporal, aspectes que estava investigant en aquells moments. El teatre-dansa va esdevenir modèlic per a molts directors de teatre, que volien visualitzar amb imatges les seves idees de la peça i dels personatges i que maldaven per participar de manera més creativa dins l'escenificació d'un text literari i per impregnar-la amb la seva pròpia autoria de directors. La independència de la dansa respecte al text, al llenguatge i a l'estructura lògica, prometia uns drets d'autodeterminació artística molt més amplis. La relació intensa i directa entre les peces i qui les representaven —tots eren ballarins, intèrprets i coautors a la vegada— tenia pel teatre de text un caràcter quasi modèlic. A diferència de molts experiments teatrals que es feien en aquells anys, tots dos van mantenir sempre, tant directors al teatre com coreògrafs al teatre-dansa, l'exigència de fer art. Amb aquesta premissa emprengueren la recerca de nous mitjans d'expressió teatral. El seu treball dins de la institució teatral i les friccions amb els condicionaments d'estructura i producció que imposava aquesta institució dividida en departaments van estimular sempre les energies creatives d'ambdues parts.

Direcció teatral, teatre-dansa, teatre d'autor: la coincidència d'una nova sensualitat i plasticitat amb l'optimisme políti-

co-il·lustrat i les exigències concretes dels anys setanta és allò que caracteritza aquest esclat conjunt d'un nou moviment teatral.

## LA TEORIA DE LA SENSUALITAT DE HERBERT MARCUSE

Durant els anys seixanta i, amb més exactitud, durant el canvi de dècada dels cinquanta als seixanta, s'inicia la recerca d'una estètica que estigui més d'acord amb el moment present i d'una nova definició de la posició i funció polítiques de l'art i del teatre. Aquesta recerca no es pot concebre sense tenir en compte la postguerra de la República Federal Alemanya i la situació política, social i cultural dels anys cinquanta. Cal preguntar-se, però, on va poder trobar la generació de postguerra una tradició descompromesa i al mateix temps espiritualment viva que li permetés establir un pont amb el seu passat cultural. La necessitat d'entrar en diàleg amb la seva història va ser un dels motius del gir d'aquesta generació, tant dels intel·lectuals com dels homes de teatre, cap a la Teoria Crítica de l'Escola de Frankfurt. La nova divisa de la generació jove era l'enfrontament. El teatre havia de ser un instrument crític que dialogués, que s'enfrontés amb el present i el passat de la seva societat i que ja no ennoblís més el món ni el presentés com a quelcom harmònic dins del seu temple sagrat. Amb la generació de postguerra neix i es divulga una nova reivindicació político-moral; contemporaneïtat i consciència de realitat són les seves exigències, que es dipositen tant en l'art com en la vida. Pel que fa a l'àmbit de la cultura, aquestes exigències van ser formulades primerament pels autors del teatre documental (Peter Weiss, Rolf Hochhuth o Heinar Kipphardt) i expressades pels directors i escenògrafs de l'anomenat «teatre anarquista» (Peter Stein, Peter Zadek, Hans Neuenfels, Wilfried Minks o Erich Wonder). Els coreògrafs del teatre-dansa les van aplegar amb alguns anys d'endarreriment. Fora

de l'àmbit cultural públic, els representants del canvi social van ser l'esquerra estudiantil i els APO. Els homes joves de teatre es van enfrontar amb la societat, encarcarada i autosatísfeta en tots els seus àmbits, de l'era Adenauer, una època que, a causa de la seva tendència restauradora, havia tornat a immiscir-se en el somni dels bons temps (de l'imperi) d'abans de la primera guerra mundial. La vida cultural, rapidíssimament reestablerta, i la possibilitat d'assistir al teatre van oferir dignitat i identitat a una classe mitjana que maldava per conquerir una consciència pròpia.

El teatre dels anys cinquanta va estar dominat també per l'esterilitat, la restauració i l'espiritualisme. Oscar Fritz Schuh, director de teatre i un dels gerents del teatre oficial de més repercussió d'aquesta dècada, descriu amb molta exactitud l'ideal del seu temps en les seves conferències «Teatre com a espai espiritual» i «Teatre com a alegoria»: desig d'eternitat, formalisme intemporal i espiritualisme, humanisme-*attitude*.

El filòsof Herbert Marcuse va descriure i analitzar, ja als anys trenta, els mecanismes de la cultura tardano-burguesa al seu llibre *Sobre el caràcter afirmatiu de la cultura*. D'aquest llibre, la jove generació dels anys seixanta en va extreure la seva divisa: «L'ànima com a factor de poder». La teoria de l'alliberament de la sensualitat del filòsof oferia el fonament teòric per a l'oposició dels homes de teatre i intel·lectuals contra l'estat i la societat burgesos, contra la cultura conformista amb el règim. Marcuse diu que el símptoma distintiu essencial de tota cultura burgesa repressiva és la por que té del contacte amb la realitat: la separació entre cultura i civilització —entre art i vida quotidiana, ànima i cos, esfera privada i esfera pública— atorga a la cultura un prestigi molt més alt que a la civilització, la defineix com a àmbit ple de dignitat, sublim i solemne. Les activitats i produccions culturals són idealitzades, l'art ajuda a evadir-se de la vida quotidiana. Es fa de la visita al teatre, temple de les muses, un esdeveniment solemne i sublim, i no són pocs els teatres que, construïts o reconstruïts tan ràpidament després del 1945, evocuen els antics tem-

ples amb sales de columnes i corredors tranquils. A causa de l'esforç econòmic i polític dut a terme, les virtuts il·lustrades de la primera burgesia —llibertat, igualtat, justícia social i dret a la felicitat individual— són dipositades en la cultura i l'art i, per tant, ja no cal que aquestes es materialitzin en la realitat social. La cultura burgesa, a la qual pertany també el teatre dels anys cinquanta, ja no es preocupa més d'un món millor i més just, sinó d'un món més noble. L'ideal d'aquesta dècada, la seva exigència d'humanisme, va anar despolititzant-se cada vegada més, fins que, finalment, va ser degradat a una mera actitud estàtica. «Aquesta actitud condueix a un mer ‘saber-se comportar’»: fins i tot en les coses més quotidianes, es mostra l'harmonia i l'equitat.»<sup>1</sup> Aquest «saber-se comportar» és, per a Herbert Marcuse, el resultat de la interiorització de les exigències i necessitats del propi individu. Una interiorització que, durant la postguerra de la República Federal Alemanya i a causa de la situació regnant, es fa en pro del miracle econòmic. Una actitud així exigeix autodisciplina i autocensura als qui pertanyen a la societat, els obliga a fer un tabú de certs aspectes considerats anàrquics. Rendiment en comptes de divertiment, edificació espiritual en lloc de corporalitat i sensualitat, llibertat interior en comptes de llibertat sexual: la diversió, el plaer i les ganes de viure són apartats per la cultura afirmativa burgesa. Herbert Marcuse ho anomena «submissió de la sensualitat sota la tirania de l'ànima».<sup>2</sup>

Peter Zadek, procedent del teatre realista anglès de l'*entertainment*, va criticar la manca de sensualitat del teatre de postguerra alemany en arribar de l'exili al final dels anys cinquanta:

«Si volem ser fidels a la realitat, a la gran majoria dels actors alemanys els hauríem de donar el nom d'oradors. Han perdut l'impuls elemental del teatre, un impuls que ve de la mímica i la dansa. El seu cos els destorba. Declamant garratibats de cara al públic, en un escenari completament buit, és com millor es troben. En general, els actors alemanys es consideren més uns professors o uns profetes que uns *clowns*. L'ànima és per a ells l'*essencial*, però no així el cos. [...] Una gran part

dels actors que treballen avui dia a Alemanya Occidental (tots, llevat dels més joves) es van formar durant l'època de Hitler i, per aquesta raó, són incapaços d'actuar de manera realista. La retòrica pomposa a la qual s'aferren a la més insignificant avinentesa és tan absurda com els edificis neoclàssics dels nazis.»<sup>3</sup>

El principi del plaer contra el principi del rendiment: allò que es discutia a les universitats prenia forma concreta al teatre. La jove generació es va riure de les pors del teatre a enfrontar-se amb la seva realitat social, va acabar amb la sublimació i l'espiritualisme, va desterrar del teatre el tarannà patètic i declamatori i que menystenia completament l'aspecte corporal de la manera d'interpretar dels anys cinquanta. El cos —fins i tot el cos despullat— va ser presentat a l'escenari amb una intenció conscient de provocació. Després de provocar un primer xoc en el públic, es va iniciar la investigació de les qualitats d'expressió teatrals d'un llenguatge corporal autònom de l'actor, una investigació que va esdevenir el centre de tots els experiments d'aquell temps. El principi del plaer o «l'èròtica de l'art» propagada per Susan Sontag va animar directors, coreògrafs i intèrprets a prendre's totes les llibertats a l'escenari, a servir-se de tots els mitjans d'expressió, tècniques i àmbits de l'art que tenien a les seves mans. La cultura pop i la cultura quotidiana van fer notar substancialment la seva influència sobre la nova concepció sensorial i plàstica, sobre la manera de pensar, escoltar i sentir. Tant els elements transformistes de les escenificacions shakespearianes de Peter Zadek, posem per cas, com l'onada de *clowns* i *fools* provocada per Jango Edwards, tant l'èxit nostàlgic del Circ Roncalli com la cultura *workshop*, com també l'eufòria per la dansa, cada vegada més estesa, ens mostren que l'art del cos en moviment va esdevenir un nou ideal, i això no solament a l'escenari.

Teatre de direcció, teatre-dansa, teatre musical: la representació escènica va esdevenir l'art de l'escenificació; la necessitat d'autonomia va entrar en col·lisió amb la literatura, amb l'estètica de la música i de la dansa; va imposar un llenguatge d'expressió teatral autònom contraposat al text literari, la com-

posició musical o el text de dansa. Gràcies a aquesta tendència, directors i coreògrafs van esdevenir, a poc a poc, ells mateixos autors. Moltes de les línies es remetien als anys vint, que esdevenen una font inesgotable dels heterogenis experiments d'aquells anys.

## L'ELOQUÈNCIA CRÍTICA DEL COS

Dues antípodes del primer terç del segle perfilen el camp d'expansió de l'avantguarda teatral europea de després de la segona guerra mundial: Antonin Artaud i Bertolt Brecht. Les avantguardes teatrals d'Europa i d'Amèrica dels anys cinquanta i seixanta són més properes a la tradició que inaugura el teatre de la crueltat d'Antonin Artaud. L'estètica i els continguts d'aquest es basen essencialment a gaudir de l'emoció i del cos, com també en la representació d'aquest gaudiment, que ha de sorgir, a més, del treball de dinàmica de grup. Al desenvolupament del teatre alemany, al contrari, les inquietuds que va despertar la recepció tardana d'Artaud, que no va trobar repercussió fins els anys seixanta i això gràcies a les visites de companyies estrangeres com el Living Theatre, van complementar-se amb un redescobriment, gairebé paral·lel, de Brecht. No va ser l'autor, sinó el teòric Brecht qui va oferir als homes de teatre d'aquesta tendència les categories formals que donessin suport a la seva dramaturgia moderna, oberta i crítica, i al seu intent de crear un tipus de representació no il·lusionista i basada en la presentació del propi cos. Lliures de l'aspecte doctrinari del teatre brechtian, els directors, coreògrafs i autors dels anys setanta van servir-se dels mitjans teatrals i de la forma que els oferia la teoria del teatre èpic: muntatge i estranyament com a procediments escènics i literaris de composició, com a forma crítica d'assimilació i representació de la realitat.

El teatre-dansa hereta també quelcom de Brecht i Artaud, dos plantejaments diferents l'anàlisi dels quals sembla molt més

prometedora que no pas un estudi de les característiques intrínseques de la història de la dansa: ¿com es pot fer per conciliar a l'escenari la teoria èpica i un teatre del llenguatge corporal? Com s'uneixen al teatre-dansa la tendència individualista de l'alliberament del cos i de la seva sensualitat amb el tarannà analític i teòric de la societat i la civilització?

El teatre-dansa, al mateix temps que posava al centre de la seva atenció el cos i la biografia corporal individual, iniciava també un enfrontament amb l'ideal de bellesa, que considerava fals, i el caràcter il·lusionista de la tradició formalista de la dansa acadèmica clàssica del segle XIX. Un enfrontament que va anar acompanyat, és clar, de l'abandó de les sabatilles de puntes i de les regles acadèmiques. A causa de l'aburgèsament progressiu de la societat i la cultura, «la llibertat de l'ànima» —com l'anomena Marcuse— va servir, cada vegada més, com a excusa per disculpar «la servitud del cos». La legitimitat d'aquest vincle completament distorsionat és precisament allò que caracteritza l'estètica del ballet clàssic, on es pot percebre de manera concreta i materialitzada en el cos. És evident que la dansa ha estat des de sempre la més espiritualitzada de les arts escèniques. «La bellesa dóna a l'ideal un caràcter de dignitat, espiritualitat i satisfacció. [...] En la bellesa de l'obra d'art, el desig arriba a satisfer-se per un instant.»<sup>4</sup> Gràcies a aquest «instant de bellesa», els desigs es fan, a la peça, eternitzables, i es pot reproduir la seva aparent realització per mitjà del plaer que proporciona l'art. «Morir en la bellesa»: aquest lema serveix tant per als ballets romàntics *Giselle* o *El llac dels cignes* com per a la majoria dels ballets actuals. El vol de l'ànima serveix com a exemple per descriure allò que tant admirem de l'art del ballet clàssic acadèmic: el desig de domini de la voluntat, l'esperit i l'ànima sobre el cos i les seves limitacions. A la dansa, el triomf de l'ànima sobre el cos només pot realitzar-se en un instant: en el salt, en l'*arabesque*. La funcionalització del cos per mitjà de normes externes, legitimades amb el fi de materialitzar amb aquest la bellesa ideal i íntima, i la violació de la naturalesa del cos en la dansa acadèmica clàssica ens continuen demostrant el mateix fet: la manca de sen-



sualitat del cos, la seva degradació a instrument, la coerció de les seves possibilitats heterogènies. Com diu Marcuse, els ideals culturals «amaguen l'atrofiament corporal i físic de l'individu».³ O, per dir-ho més concretament: el somriure de la ballarina a l'escenari no delata els seus peus sagnants.

«THIS IS MY HAND, THIS IS MY KNEE,  
THIS IS MY FOOT...»

A la peça de Pina Bausch *Pati de contacte*,\* els ballarins s'apropen en filera a la rampa i mostren al públic el seu cos des de diverses perspectives: de perfil, de cara o d'esquena; mans, peus o nas, tot és exhibit davant del públic perquè aquest ho contempli.

El teatre-dansa ja no els amaga més els peus sagnants, la disciplina abusiva de l'entrenament diari dels ballarins, la imposició que suposa per a tot ballarí haver-se de presentar somrient davant del públic amb un posat d'enlluernadora bellesa. El món del cos, l'exhibició d'aquest i de les lleis que se li imposen, esdevé un motiu temàtic al teatre-dansa. Es fa un repàs de la història de la «tirania de l'ànima» sobre el cos, un repàs que podem veure en dos àmbits diferents: en la dansa mateixa, en el seu desenvolupament històric i, al mateix temps, en el desenvolupament general de la societat. De la reflexió conjunta en aquestes dues línies, en resulta finalment el potencial crític, herència de les discussions polítiques i estètiques dels anys seixanta, que és precisament el teatre-dansa d'Alemanya

\* Malgrat que moltes de les peces teatrals tractades al text no han estat representades al nostre país i que no hi ha traducció en la nostra llengua de moltes de les obres literàries al·ludides, traduiré sempre els seus títols perquè en molts casos ajuden a il·lustrar el context del qual se'ns parla. Només m'abstindré de fer-ho en aquells casos en què, per alguna raó, no em sembli pertinent: per exemple, quan els títols siguin intraduïbles o em sembli que la seva traducció pugui traïr el seu significat. Per consultar els títols originals, però, només cal veure el registre d'obres. (N. del t.)

Occidental que se n'ha fet ressò i l'ha pogut lliurar al teatre dels setanta.

Ens hem de preguntar, però, encara d'on procedeixen els coreògrafs del teatre-dansa, d'on han extret el seu coratge, la seva energia per afirmar-se en aquest doble punt de vista de la dansa, per transgredir els criteris considerats intrínsecs a aquesta. La nostra anàlisi es concentra al cercle d'aquells que van iniciar o conduir aquest enfrontament, als coreògrafs Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik i Susanne Linke. L'agrupació d'aquests cinc coreògrafs sota el concepte «Teatre-dansa alemany» podem fonamentar-la més per les seves diferències respecte a altres coreògrafs i companyies modernes que pels trets característics unitaris i comuns del seu treball. Les contradiccions i les diferències són allò que els relaciona. Potser podem considerar-los com els més decisius dins el desenvolupament del teatre-dansa, aquells que han traçat el marc estètic i estructural per al treball dins d'aquest àmbit. El concepte teatre-dansa no ens dóna cap definició, però ens delimita un espai productiu dins el paisatge cultural. Malgrat les seves diferències, cap d'aquests cinc coreògrafs no ha fet una carrera en solitari ni és una excepció dins un panorama dansador que, per altra banda, tampoc no és invariable. Tots ells estan lligats a una tendència —representen aquesta tendència— que ha modificat decisivament la concepció de la dansa i ha assolit, per aquesta, uns guanys als que ja no pot renunciar ningú que treballi i es prengui seriosament el treball en aquest àmbit. El seu pronunciat estil personal, les seves «monomanies», la insistència en els —sempre iguals?— continguts, fonament de la continuïtat del seu treball, ha sofert una diversificació molt més àmplia en la generació dels seus continuadors, perquè alguns d'aquests s'han estovat, s'han deixat endur per la idea fàcil de poder fer allò que els plau: un concepte no definit esclata per ell mateix a mesura que es desenvolupa.

El contacte entre el teatre-dansa, la dansa moderna americana i europea i la tradició acadèmica clàssica ha fet sorgir una gran varietat de maneres d'actuació i de matisos en la crea-

ció del teatre-dansa i la dansa acadèmica clàssica. Les fronteres estètiques dels coreògrafs clàssics, per exemple, s'esborren sovint. El treball que William Forsythes féu a Frankfurt, i sobretot les seves obres *Estadis* o *Peça sobre ballet*, continua sent aquí un dels intents més radicals de la dansa acadèmica clàssica, i al mateix temps més conseqüent amb aquesta radicalitat, d'acceptar l'estètica, la dramaturgia, els mitjans, els continguts i les imatges del teatre-dansa.

Pina Bausch, Reinhild Hoffmann i Hans Kresnik com els colors bàsics del treball del teatre-dansa dins l'estructura institucional; Gerhard Bohner i Susanne Linke com els colors complementaris d'aquest treball fora de la institució, com a coreògrafs solistes. Malgrat no conformar cap cercle tancat, ¿no son una mescla equilibrada i completa? El ventall de matisos del teatre-dansa és ampli, els espais lliures per desenvolupar noves iniciatives semblen estar encara oberts.

# TRADICIONS INTERROMPUDES: DE LA DANSA EXPRESSIONISTA DELS ANYS VINT AL «MIRACLE DEL BALLET» D'ALEMANYA OCCIDENTAL

«Aquí, a Alemanya, em sento molt apàtrida. Enyoro molt que no hi hagi quelcom semblant a una tradició. Durant molt de temps vaig pensar que era un avantatge no tenir pares. Però ara reconec que és una gran manca.»<sup>6</sup> (Gerhard Bohner)

Els coreògrafs del teatre-dansa són potser qui més pateixen aquesta manca, perquè és amb la tradició de la dansa moderna del propi país amb la qual se senten més familiaritzats i perquè han après amb ballarins i coreògrafs d'aquell temps: Pina Bausch i Reinhild Hoffmann amb Kurt Jooss a l'Escola Folkwang; Gerhard Bohner amb Mary Wigman a Berlín; Susanne Linke amb tots dos.

Que el teatre de postguerra de la República Federal Alemana no hagi prestat atenció als ballarins i coreògrafs de la dansa expressionista és un fet que ja no pot refer-se ni capgirar-se. Hem de reconèixer que, per mitjà del desenvolupament del teatre-dansa i de la influència, quasi paral·lela, de la Modern Dance americana, s'ha intentat recordar, discutir i reconstruir el valor i la tradició de la història dansadora d'Alemanya; però, tot i així, hi ha pèrdues que són irreparables: molts dels ballarins i les ballarines de l'expressionisme, coneguts i significatius en aquells temps, han estat avui oblidats i els seus noms sonen només a un cercle reduït dels nostres contemporanis. Una excepció és Mary Wigman, que als nostres ulls es perfila com a representant de tota la dansa expressionista. Però aquests oblidats tenen, a part de la pèrdua de la

tradició, d'altres conseqüències. Precisament pel fet que la personalitat de Mary Wigman hagi sobresortit tant sembla que al seu costat no hi hagi hagut pràcticament res més d'important o, com a mínim, res que estigués a la seva alçada. Es coneixen, és clar, els seus alumnes Harald Kreutzberg, Gret Palucca i Dore Hoyer; es coneixen Kurt Jooss i Rudolf von Laban; però, i després? Que nosaltres concebem la figura de Mary Wigman com un fenomen aïllat i estrany demostra, al cap i a la fi, fins a quin punt tenim un coneixement precari i parcial de la realitat de la dansa expressionista, ja que, de fet, qualsevol persona que es dediqués a la gimnàstica o al moviment lliure durant els anys vint no podia passar per alt o desconèixer Mary Wigman, com tampoc Rudolf von Laban, Jacques Dalcroze i la seva Escola de Gimnàstica Rítmica de Hellerau.

Dansa expressionista: el concepte comprèn la coincidència d'allò desigual, la simultaneïtat de diversos corrents: teatre de culte religiós, escenificacions corals de masses, escenaris per la lluita política, drama dansat de compromís social, teatre de màscares i danses de la mort; coincideixen els solos i les danses de grup, la dansa professional i la d'aficionats, el teatre d'entarimat i l'escènic. I també hi va haver elements aïllats com Harald Kreutzberg, que va actuar sovint com a actor al teatre o al cinema. Però, ben mirat, ¿no van fer tots, en una o altra mesura, el seu camí en solitari?

La dansa moderna s'entenia ella mateixa com a quelcom innovador, i la provocació contra les tradicions, regles i convencions es tenia, senzillament, com a allò que el nou segle requeria. Fomentat pels interessos de literats, directors de teatre, pintors i escenògrafs, el seu desafiament va anar guanyant ràpidament popularitat. Les nombroses publicacions sobre dansa moderna que van aparèixer al llarg d'aquestes dècades ens demostren la importància del moviment dins la vida cultural del seu temps i l'afany dels seus membres per assolir un reconeixement artístic i intel·lectual per la dansa. Els congressos de dansa dels anys 1927, 1928 i 1929 a Magdeburg, Essen i Munic, respectivament, com també les trobades de grups d'aficionats i els escrits especialitzats, van fer que s'establís alguna cosa

més que una comunicació viva entre els que hi participaren. La progressiva assumpció de popularitat d'aquests ballarins i coreògrafs es deu també a les seves noves i inesperades vocacions: Mary Wigman i Kurt Jooss van ser uns conferenciantes brillants, que van saber expressar amb convicció els seus presupòsits artístics i didàctics; Rudolf von Laban va lliurar, amb els seus estudis analítics del moviment i els seus escrits filosòfics sobre dansa, la base teòrica de la dansa moderna.

La dansa moderna, igual que la cultura coral del moviment promoguda des del 1910 per Rudolf von Laban, seria impensable sense la prèvia existència de les organitzacions juvenils sorgides amb el canvi de segle, entre les quals cal esmentar Wandervogel; però tampoc no es podria concebre sense els diversos programes didàctics del segle passat dedicats a la joventut, com l'anomenat «Gimnàstica pel jovent» de Jahn, el pare de la gimnàstica, ni sense les comunitats pel joc i la dansa de Martin Luserke, les innombrables escoles de gimnàstica i els programes d'higiene social, sense la cultura del nudisme, el moviment de reforma de la vida o les diverses colònies d'artistes. El nom de la granja, Monte Verità, dedicada a la dansa, que Rudolf von Laban va fundar a Suïssa el 1913, anuncia ja la concepció de la dansa moderna dels anys vint i trenta, basada en una combinació de messianisme i expressió artística. Educació física-esport-gimnàstica, dansa-joc-moviment o cos-formació-dansa: es debat sobre la joventut, sobre la seva educació i entrenament corporals. La cultura corporal i la formació del cos esdevenen el tronc de l'educació fins i tot a les escoles. La dansa lliure, per dir-ho amb la denominació que van fer servir els seus protagonistes, esdevé un moviment de masses, una moda. Pertot apareixen grups d'aficionats a la dansa, grups de moviment coral i escoles de gimnàstica.

La dansa moderna va ser el fill i l'expressió del seu temps, però també del teatre del seu temps: grups de moviment coral, teatre de masses, renúncia del teatre literari i realçament de les qualitats expressives corporals són alguns dels aspectes que posen de manifest la influència que la dansa moderna va exercir sobre el teatre musical o de text. També la cultura i la

tradicció teatral asiàtiques van ser un model per a molts dels homes de teatre d'aquells anys; la seva influència es va estendre gràcies a les companyies de dansa i als solistes de l'Índia, Java i Bali, que van visitar Europa després de la primera guerra mundial.

La participació en els exercicis gimnàstics era obligatòria per a actors, cantants i membres del cor dels teatres oficials alemanys. Només així era possible l'estil expressiu de representació i la direcció corística d'un Max Reinhardt, per exemple. En l'equip de direcció d'un teatre o director progressistes hi havia d'haver, naturalment, un director d'assaigs i entrenament. Les escenificacions, prou inusuals, d'un Arthur Maria Rabenalt, posem per cas, van requerir la col·laboració de la ballarina i coreògrafa Claire Eckstein —una col·laboració que s'inicia el 1927 al Teatre de Hessen, amb seu a Darmstadt, i que es perllongarà després a Berlín. Aquesta col·laboració va ser aquí tan imprescindible com ho va ser també en altres petits teatres progressistes d'aquells temps, com per exemple al de Münster, dirigit per Niedecken-Gebhardt, i on Kurt Jooss va tenir el seu primer contracte en un teatre com a director d'assaigs. Els actors actuaven a les comèdies de dansa i els aficionats van prendre part per primera vegada en els cors de moviment dels teatres oficials. La companyia de dansa professional era, la majoria de les vegades, molt heterogènia. Els ballarins aportaven una formació variada i flexible de clàssic, modern i folklore orientada a complir les necessitats del teatre dividit en tres departaments. Una formació de tastaolletes, com es va qualificar més tard aquesta educació, que va continuar vigent o va tornar a ser típica a molts teatres durant els anys cinquanta.

A les primeres dècades d'aquest segle, als escenaris alemanys es representaven obres com *El sombrero de tres picos* i *El amor brujo*, *La fada de les nines*, *Coppelia* i *Trencanous*, molt de folklore, dansa de caràcter i dansa-pantomima, les obres de ballet d'Igor Stravinsky, Werner Egk i Paul Hindemith, com també nombrosos ballets d'un acte que avui dia han caigut en l'oblit. Al contrari, el repertori internacional del ballet clàssic, com

per exemple les coreografies originals del Ballet Rus que recorrien tot Europa i els Estats Units i que estimulaven una renovació i animació de la dansa acadèmica clàssica, no era present als escenaris alemanys. Les seves escasses representacions a Alemanya van romandre sense cap repercussió digna d'esment.

Malgrat això o precisament per aquesta raó, la cultura dan-sadora de la República de Weimar, tant la de dins com la de fora de l'àmbit oficial del teatre, va estar caracteritzada per la coincidència de tendències diferents i per l'heterogeneïtat. D'entre aquesta diversitat, cal esmentar els ballarins d'entari-mat, que tothom podia veure a totes les *tournées* d'Alemanya, tant a sales de concerts com a estadis o en ocasió de les ses-sions matinals dels teatres; uns ballarins que, malgrat les seves diferències, són, en el seu conjunt, representatius del concepte «Dansa expressionista». I també cal esmentar les companyies de dansa i els cors de moviment dels teatres oficials, que, entre la rutina del treball al servei de l'òpera i l'opereta, van representar també algunes de les seves heterogènies obres prò-pies i que, en alguns teatres, es van esforçar perquè la dansa moderna assolís la seva plena independència a l'escena.

## EL BALLET CLÀSSIC SURT DE DARRERA ELS BASTIDORS

«La restauració del ballet clàssic després de la guerra va ser, més que res, una mena de certificat de pobresa. És clar, es volia, i més encara a Alemanya, recuperar allò que s'havia desatès durant el temps de Hitler. No es va caure, però, en què no solament s'havia perdut el clàssic, sinó també el modern, i aquest molt més encara, car la política cultural dels nazis es va adreçar sobretot en contra del modern. Rudolf von Laban va ser prohibit, jo vaig ser prohibit; van prohibir les nostres expressions, aquelles que havíem utilitzat a l'escola. El clàssic era, en aquest sentit, inofensiu, perquè no posseïa



cap mena d'ideal. El modern sí que tenia unes intencions marcadament personals, però també unes idees polítiques i de concepció del món.»<sup>7</sup> (Kurt Jooss)

Són múltiples les especulacions sobre el perquè els protagonistes de la dansa expressionista no van tenir, en general, a penes cap èxit després del 1945 i van ser arraconats quasi sistemàticament al marge dels esdeveniments dansadors, aïllats a les escoles o marginats a l'exili. D'elles, se'n pot desprendre, a més, una imatge ben eloqüent. La política dels nacionalsocialistes havia impedit sistemàticament la continuïtat de les activitats dels ballarins de l'expressionisme —sempre i quan no va poder aprofitar-se dels seus nous ideals artístics i educatius— per mitjà de la prohibició de la seva tasca professional als teatres i a la docència, com també a través del tancament de les seves escoles. Aquesta política va provocar l'exili, real o interior, de molts ballarins i coreògrafs. L'aparent simpatia inicial de Rudolf von Laban, Mary Wigman i d'altres envers la política cultural oberta dels nous governants, que els semblava que perseguia els seus mateixos fins, no va fer altra cosa que agreujar encara més la ruptura final de l'any 1933. De fet, aquesta dada va ocasionar unes conseqüències més greus i duradores sobre el desenvolupament cultural de després del 1945 que no pas el mateix final de la guerra, la capitulació i la pretesa «hora zero».

A partir del 1945, després de dotze anys d'aïllament interior, a l'Alemanya de postguerra es respirava una necessitat apressant de restablir la cultura internacional perduda. No era solament la dansa que posava el seu esguard en l'estranger; també en l'àmbit de la música, la literatura o el teatre dominava aquesta inclinació. Els drames de l'existencialisme francès, per exemple, o les peces americanes de caràcter psicològic de Tennessee Williams, Thornton Wilder i Arthur Miller col·lapsaven els programes teatrals d'Alemanya Occidental. Calia restablir-se, recuperar-se fer contactes al més aviat possible.

Des del 1947, les companyies de clàssic de França, Anglaterra i els Estats Units van portar de seguida una idea del que

s'havia fet en el terreny de la dansa al llarg d'aquells dotze anys, una idea de la tendència que havia dominat a l'estranger després dels moguts anys vint. No hi havia dubte: el futur era a mans del ballet clàssic. Els símptomes dels nous temps van ser ràpidament païts per la cultura d'una nació que aspirava a progressar al més ràpid possible; tot d'una, es va enaltir «un ballet clàssic depurat per les superposicions de la dansa moderna».<sup>8</sup> Es maldava per desempallegar-se de l'estigma de ser «un país aliè al ballet clàssic» i per amagar les «extravagàncies» de la tradició pròpia de la dansa moderna i dels seus representants. La pèrdua d'aquesta tradició es deu, fonamentalment, a aquesta causa, però, a part d'això, hem d'afegir que la majoria dels ballarins expressionistes eren desconfiats o escèptics davant la necessitat de fixació i transmissió de les seves obres. Per aquest motiu, hom no va poder fer-se a penes una idea del treball que aquests havien portat a terme abans del 1933. La prohibició imposada pel nacional-socialisme va tenir, doncs, unes repercussions dobles sobre la dansa moderna.

Públic, societat i temps havien canviat: la fam, la necessitat, la soledat i la mort (temes predilectes de la dansa expressionista que havien tingut tant de ressò entre el públic de després de la primera guerra mundial) van ser rebuts amb incomprensió i rebuig després del 1945. L'excentricitat i l'individualisme dels ballarins expressionistes, igual que tota la tasca artística que desenvoluparen als anys vint, no s'adeien a l'època de postguerra, a l'atmosfera activa de ressorgiment de la societat en procés de formació, una societat que va fer de la discreció, en tots els terrenys, fins i tot en el del gust estètic, el seu estandard. Hom volia desempallegar-se del passat, oblidar-lo, i fer també que s'oblidés, de passada, el món. El ballet clàssic satisfieia a la meravella els desigs de bellesa, lleugeresa i manca de preocupacions a la vida; el públic i la societat van trobar aquí els seus nous ideals: perfecció de la forma, autodomini, disciplina i ordre rigorós, unes virtuts que semblaven molt valuoses per a la reconstrucció del món en runes. «Allí hi havia un art que es podia mirar de front sense

que els ulls se'n ressentissin; l'art d'una nova generació, un signe d'esperança. I hom va enamorar-se d'aquesta esperança.»<sup>9</sup>

## WERNER EGK: *ABRAXAS*

Exemple significatiu de la nova tendència és el ballet *Abraxas*, basat en el *Faust*, de Werner Egk, que va ser estrenat el 1948 a l'òpera de Munic amb coreografia de Marcel Luitpold. L'escepticisme davant la maduresa que pogués tenir una companyia d'Alemanya Occidental per aconseguir els seus pressupòsits, per estar a l'alçada dels requeriments del nou ballet clàssic, va contrastar amb l'eufòria que va despertar el seu èxit. Malgrat l'intent de prohibició de la representació per part del ministre de l'interior bavarès per suposada blasfèmia i a pesar de l'escàndol que podia provocar, l'obra es va dur a terme i, gràcies al seu repartiment de solistes internacionals i a la fama de Werner Egk, va aconseguir proporcionar unes pautes a seguir. La versió següent, feta a Berlín el 1949 per la coreògrafa Janine Charrat, procedent de l'òpera de París, va aportar un reconeixement unànim i un impuls sensacional tant al mateix ballet de *Faust* com a la tendència en què aquest s'inscrivía, és a dir, la del ballet-teatre, i de retruc també a la dansa clàssica acadèmica en general. Es va crear una companyia dedicada únicament i exclusivament a representar *Abraxas*. «A Berlín, se'l representava en sèrie, tal com ara es fa només amb *El llac dels cignes*», comentava el crític de dansa Hannes Kilian el 1968.<sup>10</sup>

La lluita portada a terme pel compositor Werner Egk per aconseguir un revifament del ballet clàssic a la República Federal Alemanya va veure's recompensada, gràcies a aquest èxit, amb una legitimació duradora. Igual que Egk, els ballets del qual havien tingut molt bon acolliment als teatres d'òpera de Berlín i París ja durant la guerra, uns quants joves compositors, entre d'altres Boris Blacher, Paul Hindemith, Hans Wer-

ner Henze, Gottfried von Einem, Richard Mohaupt o Wolfgang Fortner, van dedicar un interès especial a la música de ballet al començament dels anys quaranta. Tots ells procedien, en consonància amb l'evolució internacional, de la tradició musical del neoclassicisme. A la música ja s'havia consumat l'abandó de l'expressionisme i de la innovació. La nova tendència es tornava a preocupar per un ús més formal i rigorós del material, un pas que la dansa moderna no va poder fer a causa de les seves contradiccions internes i, sobretot, a causa de la censura iniciada el 1933. Així, doncs, les obres de ballet d'aquests compositors oferien a aquesta nova dansa alemanya de procedència clàssica en procés de formació un fonament internacionalment reconegut que no era pas digne de menyspreu. Però, al mateix temps, aquesta tendència seguia una direcció completament contraposada als fins artístics dels ballarins expressionistes, a com utilitzaven les músiques i els mitjans musicals. En resum, és evident que l'evolució musical afavoria la nova tendència clàssica de la dansa d'Alemanya Occidental, i això explica que el «ballet-teatre alemany» dels anys quaranta continués sent explotat després de «l'hora zero». L'entroncament va ser, als teatres, sense fissures: el mateix repertori, el mateix director d'assaigs, els mateixos coreògrafs, ballarins i compositors; durant el nacionalsocialisme, als teatres d'Alemanya s'havia anat instal·lant a poc a poc una tendència més aviat clàssica.

El desenvolupament del teatre d'Alemanya Occidental es caracteritza, doncs, per una continuïtat de personal i repertori que ni tan sols es detura l'any 1945. Les reformes i els tres experiments escènic-teatral, interromputs el 1933 a causa de la presa de poder per part d'Adolf Hitler, van perdre's per complet a l'època de postguerra de la República Federal Alemanya, una pèrdua que s'ha perllongat en el temps. Els gerents i directors designats als anys cinquanta com a responsables del revifament de la vida cultural van portar a terme —sense que la seva activitat, sovint reeixida, entre els anys 1933 i 1945 representés cap mena de perjudici— una total continuïtat respecte al que es feia a Alemanya durant la República de Weimar, on havien estudiat. Aquesta tendència res-

tauradora, però, no tenia en compte, en realitat, la tradició. Els protagonistes del teatre i el ballet alemany de postguerra no eren conscients de la contradicció entre el seu treball actual i la veritable procedència i tradició.

Kurt Jooss —benvingut en un principi— va haver de patir de seguida, en tornar el 1949 a la República Federal Alemanya, les mateixes dificultats d'integració que els seus homòlegs del teatre: Bertolt Brecht, Erwin Piscator o Fritz Kortner, que, com ell, havien tornat de l'exili i havien estat rebuts amb desconfiança i acusats d'esquerrans. Cap d'aquests incòmodes artistes crítics no va poder gaudir, durant un llarg període, d'una col·locació que els permetés exercir certa influència en el teatre de postguerra alemany. Encara que els coreògrafs —tant aleshores com avui— eren buscats amb lupa, Kurt Jooss i també Mary Wigman i Dore Hoyer eren molt rarament «convitats» a representar les seves obres als escenaris oficials de la República Federal. Dore Hoyer va dirigir la companyia de dansa de l'òpera d'Hamburg durant la temporada 1950/1951; Mary Wigman va ser convidada a Mannheim, durant els anys cinquanta, per coreografiar alguns dels oratoris de Händel; Kurt Jooss va ser contractat com a director d'assaigs del Teatre de Düsseldorf entre els anys 1954 i 1956. Però per al projecte d'aquest, detalladament elaborat, de creació d'una acadèmia de dansa oficial que servís d'infraestructura i que ampliés el terreny de l'educació, encara parcial a Alemanya, que es donava ja a l'Escola Folkwang d'Essen, hi va haver tan poc espai com per al projecte d'Erwin Piscator de crear una acadèmia de teatre segons el model de l'institut que ell mateix havia fundat ja als Estats Units.

## POR DELS EXPERIMENTS

El teatre de postguerra d'Alemanya Occidental es malfia de l'experimentació i preferia acostentar-se amb una tasca més aviat mediocre. La crítica, a més, prestava el seu suport

a la política cultural restauradora del ballet. Naturalment tributava l'obligatori respecte a la indiscutible reputació internacional de Dore Hoyer, Mary Wigman i Kurt Jooss, però els apartava, de fet, de l'àmbit artístic amb els rètols següents: «fenomen singular», «obra imponent», «tasques de marcada singularitat» o «cas especial i aïllat en la història de la dansa». Per més que la crítica reconeixia la seva producció històrica, contemplava, però, les seves noves obres a través de la perspectiva de la dansa clàssica acadèmica. Així, doncs, Wigman, Hoyer i Jooss apareixien com els últims representants d'una època que havia sobreviscut a si mateixa. Per aquest motiu, tant ells com molts dels ballarins de la dansa moderna van haver de refugiar-se en l'ensenyament. Les escoles van esdevenir quarters d'hivernada d'una tradició que havia estat negada, i en aquestes es va formar una part no poc important dels ballarins de les companyies de ballet d'Alemanya Occidental molt abans que es fundessin les acadèmies estatals de dansa als anys seixanta i que fossin contractats cada vegada més ballarins formats a l'estranger.

Tot i que, fins ben entrats els anys seixanta, hom es veïés obligat a fer una tasca de recuperació de la dansa basada en les facultats i experiències d'aquells ballarins i coreògrafs que s'havien vist tan malparats, la política de la dansa era massa curta de vista i, al capdavant, no li semblava pas necessari ni digne d'esforç que la dansa alemanya tingués una possible diversificació o que hi hagués una alternativa sòlida de la dansa moderna que pogués competir amb aquella dansa clàssica que experimentava aleshores un revifament tan important. La figura de Kurt Jooss, que féu un ferm i continuat treball a l'Escola Folkwang durant els anys cinquanta i seixanta, sembla personificar el qüestionament d'aquest miracle del ballet clàssic alemany. Gràcies a la seva tasca pedagògica i coreogràfica i als seus drames dansats, representats sobretot a l'estranger, els anys seixanta i setanta van poder rebre la tradició del seu teatre(-dansa) crític dels anys vint, un teatre-dansa atent a la realitat. Tot i ser un *outsider* dins el teatre de postguerra d'Alemanya Occidental, l'actitud d'enfrontament de Kurt Jooss con-

tra el teatre restaurador de l'era Adenauer va ser molt efectiva, igual que la que van portar a terme Brecht, Piscator o Kortner en el teatre de text. Això no obstant, tant en la dansa com en el teatre es va perdre l'oportunitat de comptar amb artistes amb voluntat de crear un estil propi que servís d'exemple, mesura i orientació per als joves.

La presència paral·lela de diversos corrents —característica de la cultura de la dansa de la República de Weimar i també dels anys cinquanta— va ser substituïda al final dels anys seixanta per una tendència unilateral cap a la dansa acadèmica clàssica, i això per diverses causes: per la internacionalització de les companyies, la unificació de l'aprenentatge a les acadèmies de dansa i l'èxit de la companyia de ballet d'Stuttgart de John Cranko, que va esdevenir el model de judici de la creació dan-sadora. Les relacions internes de les companyies van modificar-se enormement a causa del contracte d'estrangers i al canvi de generació: el nivell de les companyies es va veure sobtadament forçat a causa de la comparació d'àmbit internacional que es va establir. Tot això va comportar la pèrdua de la influència de les forces de la tradició, de les seves escoles i els seus diversos mètodes d'ensenyament. La dansa de la República Federal Alemanya va perdre definitivament aquella tradició que s'havia conservat de manera latent a les escoles.

Tanmateix, aquesta orientació unilateral va fer sorgir un moviment paral·lel de protesta, iniciat a Colònia i Berlín, de les generacions dels joves que començaven, a mitjan els anys seixanta, a dedicar-se activament a la coreografia. Quasi ens podríem atrevir a dir que els joves van arribar en el moment precís a recollir l'herència dels veterans, just abans que la tradició i les experiències d'aquests quedessin definitivament relegades al passat, just abans que cap dels testimonis de la tradició d'aquells temps poguessin ser consultats: el 1968 van morir Harald Kreutzberg i Dore Hoyer; el 1973, Mary Wigman; el 1979, Kurt Jooss.

## COLÒNIA, PUNT D'ORIGEN: SORGIMENT DE JOVES COREÒGRAFS ALS ANYS SEIXANTA

El 1970, Claus Drese, gerent del Teatre de Colònia, anuncia la reorganització de la companyia de dansa de la ciutat per fer-ne una companyia de dansa moderna el Tanz-Forum de Colònia: «D'ara endavant, volem que el centre del treball en dansa passi a ocupar-lo el teatre-dansa experimental».<sup>11</sup> Ja onze anys abans, Oscar Fritz Schuh havia dit, en ocupar aquest mateix càrrec, que volia que la dansa s'imposés com una «tercera columna del Teatre», una força que gaudís dels mateixos drets que l'òpera i el teatre. Dos gerents a Colònia, dos enfocaments quant a les comeses i la funció que havia de tenir una companyia de dansa dins la institució dividida en tres departaments. Els separa una dècada durant la qual la dansa de la República Federal Alemanya ha assolit uns vincles internacionals i ha aconseguit aportar quelcom ben singular a la vida cultural del país. Al llarg d'aquest interval, es gesten també els començaments històrics del teatre-dansa i la consciència contemporània de la dansa. A Colònia va ser possible assolir ambdues coses; unes condicions especials, que afavorien el foment de la dansa, i els contactes que s'establiren al si mateix de la companyia convertien la ciutat en el centre d'aquest moviment.

L'evolució de la companyia de dansa de Colònia pot ser representativa de la millora qualitativa que va experimentar l'àmbit de la dansa en general des dels anys cinquanta ençà. Del provincialisme i regionalisme del començament de la dècada dels cinquanta es va passar, als anys seixanta, a la repre-



sentativitat i l'èxit internacionals. Al llarg d'aquesta dècada i sota la influència dels seus diversos directors, la companyia va anar assolint una maduresa, va esdevenir un grup d'envejable perfecció tècnica clàssica i va comptar amb solistes i repertori de categoria internacional. A més, Colònia va esdevenir, paral·lelament, un centre important de dansa i, sobretot, de dansa moderna. Molts són els factors, també externs a l'àmbit del teatre, que van afavorir que aquest fenomen es produís a Colònia: La fundació de l'Institut per a la Dansa Escènica l'any 1961; l'enclavament a la ciutat, també el 1961, de l'Acadèmia Internacional d'Estiu de Dansa, que fins al moment s'havia organitzat, anualment i des del 1957, a Krefeld; i el traspass, d'Hamburg a Colònia, de l'enorme biblioteca de dansa de Kurt Peter, qui va ser contractat el 1966 per dirigir l'Institut per a la Dansa Escènica de Colònia.

A mitjan els anys seixanta, alguns joves ballarins —aquells que pocs anys després haurien de prémer el segell decisiu en l'evolució del teatre-dansa amb les seves coreografies— van estrenar les seves primeres peces: de bon començament, Gerhard Bohner, el 1964 a Berlín, i Helmut Baumann, el 1965 a Hamburg. Tots dos van presentar les seves coreografies al llarg dels anys següents a Colònia. Els segueix Pina Bausch, que el 1967 presenta les seves primeres composicions a l'Estudi de Dansa Folkwang d'Essen. El 1967 debuten també a Colònia Hans Kresnik i Jochen Ulrich. Aquests dos últims i Gray Veredon, que inicia la seva tasca coreogràfica el 1966 amb motiu de les sessions matinals «Noverre» a Stuttgart, i Jürg Burth complementen el grup dels quatre ballarins-coreògrafs de Colònia al llarg dels anys posteriors. Tots quatre —igual que el solista Helmut Baumann, membre de la companyia de ballet de Colònia que havia treballat anteriorment a Hamburg i Münster— presenten les seves coreografies en el marc de les sessions «Joves Coreògrafs» que va organitzar l'Estudi de Dansa de Colònia al teatre de la ciutat. Aquest estudi va ser instituït a Colònia per la Societat per al Foment de la Dansa Artística el 1965. Primerament es van presentar obres de grups experimentals estrangers; seguidament, des del 1967, la societat va

anar animant a poc a poc els ballarins de Colònia a la creació de les seves pròpies coreografies, que eren presentades públicament a les sessions matinals del teatre. Aquesta acumulació d'institucions, juntament amb el concurs coreogràfic que l'Acadèmia Internacional d'Estiu va començar a organitzar anualment a partir del 1968, van fer de Colònia una adreça important i una plataforma pública adient per al treball coreogràfic de les noves generacions. Gairebé tots els coreògrafs representatius dels anys setanta havien passat per Colònia.

Aquesta concentració de forces de foment de la dansa que coincideixen a Colònia ens permet reconèixer, al final de la dècada, les primeres passes per a l'assentament del teatre-dansa: Hans Kresnik, per exemple, solista a Colònia que ja havia fet aquí la seva presentació davant el públic amb dues coreografies, *O sela pei* i *Paradts?*, del 1967 i 1968 respectivament, és contractat pel gerent Kurt Hübner, gran amic de l'experimentació, al Teatre de Bremen. Kresnik va ser el primer d'entre aquests vehements joves coreògrafs que assolí una col·locació en un teatre oficial. Kresnik va manar una cura radical tant per a la companyia de dansa, dedicada fins al moment exclusivament al clàssic, com per al públic de Bremen: el seu teatre coreogràfic va preocupar-se ben poc de l'estètica clàssica i l'estil acadèmic; els ballarins calçaven vambes i ballaven una barreja de jazz i folklore al so d'una música pop. En marxar Kresnik de Colònia, el cercle dels ballarins-coreògrafs de la companyia va quedar reduït a Baumann, Ulrich, Veredon i Burth. Les sessions matinals de l'Estudi de Dansa de Colònia, concebut originàriament com una plataforma oberta a totes les joves promeses, van ser quasi totalment aglutinades per aquests quatre coreògrafs, que van fer d'elles la seva pròpia plataforma coreogràfica. Plegats, i amb alguns dels ballarins de la companyia, van crear, sota el nom de Tanz-Forum, un grup aïllat dins la mateixa companyia. Seguidament van presentar algunes peces dins el programa oficial i van assumir finalment —tal com ja anunciava la citada declaració de Klaus Drese— la direcció de tota la companyia de dansa de Colònia la temporada 1971/1972.

## AUREL VON MILLOSS A COLÒNIA

Al començament de la dècada dels seixanta, el gerent Oscar Fritz Schuh va abonar el terreny perquè es pogués donar a Colònia aquest desenvolupament de la dansa tan important: el fet que hagués contractat com a director del departament de dansa de Colònia el coreògraf internacionalment reconegut Aurel von Milloss va facilitar que reeixís el seu objectiu, anteriorment esmentat, de proporcionar a la dansa escènica un nou perfil. Aurel von Milloss es va esforçar primerament a crear una companyia capaç d'oferir un bon rendiment i a fomentar les noves generacions de ballarins. També va participar decidivament, gràcies a la seva insistència enèrgica, en la fundació de l'Institut per la Dansa Escènica de Colònia.

Milloss va aprofitar-se dels seus nombrosos i rics contactes i del seu renom: els coreògrafs estrangers que ell va convidar o contractar van atreure l'atenció sobre la ciutat i van proporcionar a la companyia de dansa una bona reputació. Birgit Cullberg, Harald Lander, Leonide Massine o Maurice Béjart, alguns dels quals treballaven per primera vegada a la República Federal Alemanya, van elaborar les seves coreografies amb els ballarins de Colònia, unes coreografies que haurien de marcar després totes les pautes en l'àmbit de la dansa. Maurice Béjart va estrenar aquí, el 1962, la seva peça *El viatge*, arrossegant darrera seu tota l'elit de la crítica a la ciutat de la catedral. Milloss, amb la seva tasca de tres anys i de la mà d'un repertori ambiciós, ja havia assolit per la companyia de Colònia una obertura internacional i una gran seguretat, fins i tot abans que John Cranko aconseguís el seu gran èxit a Stuttgart i abans que se celebrés a Hamburg la Gala de Balanchine el 1962.

Podem concloure, doncs, que allò que l'era Milloss va aportar a la dansa de la República Federal Alemanya —tal com ja havia estat presentat programàticament al començament d'aquesta dècada, compresa entre 1959 i 1970— va ser un possible camí a emprendre, un camí que, si més no, feia possible sortir de l'aïllament i la manca d'orientació a través de l'elaboració o còpia de receptes d'èxit. Els escenaris d'Alemanya Oc-

cidental van viure durant aquests anys, pel que fa a la dansa, de la importació, d'uns èxits efímers que comprava a l'estranger i, allí on s'ho podien permetre, d'una setmana de gala amb estrelles del panorama internacional que s'organitzava anualment i que contrastava amb el panorama, més aviat estèril, de la temporada de representacions. Llevat d'algunes excepcions, com ara la tasca modèlica que va portar a terme Erich Walter a Wuppertal i després a Düsseldorf, es va deixar notar la manca de cura, de conseqüència i de continuïtat tant pel que fa a la companyia com al repertori. La primera visita del New York City Ballet el 1952 va generar un entusiasme calorós pel neoclacissisme de George Balanchine i pels seus ballets abstractes. Aquesta fascinació va produir una onada de còpies i intents d'adaptació dins les estructures, circumstàncies i tradicions pròpies, que eren, de fet, ben diferents. Per aquest motiu, no es va poder reconèixer el veritable potencial efectiu, que hagués pogut tenir l'original de Balanchine: es va desapropiar l'oportunitat d'adquirir, a través d'aquest original, les pautes i normes que haguessin pogut servir per reconsiderar el nivell coreogràfic de la dansa pròpia. Només Erich Walter i el seu escenògraf Heinrich Wendel van aconseguir desenvolupar un estil sòlid i un llenguatge coreogràfic propi; gràcies al seu enfrontament amb el model de Balanchine es van convertir en l'únic model de l'escena danzadora local. Tanmateix, a la República Federal Alemanya va continuar dominant la manca de criteris, consciència pública i judici estètic, ja que el públic no posseïa una educació sensible a la dansa ni coneixia la seva evolució històrica. El provincialisme i la diversitat de corrents, característics dels anys cinquanta, van sofrir una unificació progressiva a causa de l'orientació unilateral cap a les peces breus i abstractes de ballet de George Balanchine. Als anys seixanta, de la mateixa manera, la tendència es va deixar arrossegar, exclusivament, per l'èxit creixent que estava aconseguint John Cranko a Stuttgart amb els seus ballets de dansa clàssica. En definitiva, es tracta d'un repertori que, ja en el canvi de segle, havia desaparegut de l'escena alemanya.

La impaciència i l'estretor de mires dels responsables de

la cultura, el seu desconeixement de les condicions específiques del treball dels dansaires —sobretot pel que fa a la necessitat d'una construcció a llarg termini del repertori i d'un foment dels joves ballarins i coreògrafs—acostumaven a desembocar, després d'inicis prometedors, en la destitució precipitada dels directors dels departaments de dansa. El treball de Milloss a Colònia es va veure immers també en totes aquestes dificultats; la seva tasca coreogràfica va ser atacada perquè les seves obres eren qualificades d'expressionistes. El seu estil marcadament personal, els seus temes tenyits per l'existencialisme, com també els trets de contingut psicològic de la seva dansa, van semblar sospitosos a la crítica de dansa de l' Alemanya Occidental d'aquell temps. El ballet-teatre modern en la tradició dels anys vint, en el qual se situava el coreògraf Milloss, alumne de Rudolf von Laban i Enrico Cecchetti, era per a ells, sens dubte, quelcom passat de moda, antiquat i, des del punt de vista de la dansa, poc qualificat. Els seus èxits com a director no el van protegir com a coreògraf: «Ballets conceptuals dels primers anys trenta» (Klaus Geitel), «Teatre-dansa del més pur expressionisme dels anys vint, amb tots els seus clixés ideològics i professionals» (Horst Koegler), o per dir-ho amb la constatació que féu un crític del *Correu de Wiesbaden* el 1962: «Retorn al regne de Laban, que considerem ja superat de fa temps, i amb reminiscències wigmanianes!». <sup>12</sup> Potser sí que la crítica era justa amb la valoració de les coreografies d'Aurel von Milloss. No deixen de ser sorprenents, però, la vehemència i mordacitat amb què es va expressar aquesta valoració. ¿Contra qui es dirigien, en realitat: contra Milloss o contra la dansa expressionista?

En marxar Milloss, es va continuar cultivant la perfecció tècnica i el repertori internacional. En comparació amb altres centres de dansa com Stuttgart, Hamburg o Berlín, Colònia oferia, tant al seu públic com a la seva companyia, una diversitat de corrents i una obertura internacional molt més àmplies. També les nombroses representacions de companyies estrangeres convidades van donar un impuls addicional. El 1962, Martha Graham, la «grande dame» de la Modern Dance ame-

ricana, va decidir que Colònia seria l'únic indret de la República Federal Alemanya on faria les seves representacions, creant així un precedent per la visita dels grups de Modern Dance de més renom dels Estats Units i d'Europa: Merce Cunningham, Alvin Ailey o Paul Taylor visitaren la ciutat amb les seves respectives companyies, com també el London Contemporary Dance Theatre i la Batsheva Company. Pel que fa als anys seixanta, cal esmentar les nombroses visites, especialment importants per a Colònia, del Nederlands Dans Theater, amb coreografies de Hans van Manen, Rudi van Dantzig i d'altres. Així mateix, la llista de docents de l'Acadèmia Internacional d'Estiu de Dansa, organitzada anualment a Colònia, va voler contractar tot aquell ballarí, coreògraf o pedagog que tingués una categoria i un nom internacionals. Deixant de banda que, des del punt de vista tècnic, els ballarins de Colònia estaven preparats de manera poc usual —gràcies al treball d'entrenament diari amb els seus extraordinaris mestres de ballet Marcel Luipart, Leon Woizikowsky i, a partir del 1966, amb Peter Appel—, els ballarins de Colònia van poder aprofitar-se també de les oportunitats que els oferia l'Acadèmia d'Estiu. L'oferta de Jazz Dance i Modern Dance, per exemple, era d'allò més poc corrent per a l'activitat quotidiana del nostre país, dominada unilateralment pel clàssic. Mentre que durant els primers anys continuaren impartint classes els representants de la tradició de la dansa moderna alemanya, entre d'altres Rosalia Chladek, Dore Hoyer i Marianne Vogelsang, a mesura que avançaven els anys seixanta anaren venint progressivament més professors de la Modern Dance americana, com Yuriko Kikuchi, Paul Taylor, Mary Hinkson i altres. Colònia es va anar conformant així com la possibilitat més a mà que tenia la Modern Dance per accedir a l'escena de la República Federal Alemanya. Els ballarins de Colònia es trobaven, per dir-ho així, vora una rica font de contactes. Partint d'una altra constel·lació i d'una situació històrica diferent que la que els oferia l'Escola Folkwang d'Essen —de signe molt més local, ja que va ser un dels quarters d'hivernada dels nostres ballarins moderns—, Colònia va poder crear un fonament important per

a la nova orientació de la consciència dansadora i de l'estètica contemporània.

## JOVES COREÒGRAFS PER A UN «PROGRAMA D'ESTALVI»

La dansa acadèmica clàssica va imposar-se als escenaris de la República Federal Alemanya, tot provocant reaccions en contra, entre el 1959 i el 1970. El ballet clàssic es va convertir en quelcom representatiu del país, com ho demostra l'afany amb què era cultivat a les grans companyies i ovacionat a les ciutats d'Alemanya. Amb tot, els joves ballarins-coreògrafs sentien la necessitat d'enfrontar-se amb la realitat per mitjà d'una forma diferent, una forma que no fos la dels contes o els ballets abstractes. Els seus inicis en la coreografia sorgiren sovint de la necessitat de prendre part, a través del seu propi medi, en les noves discussions polítiques. Tant Gerhard Bohner, que treballava aleshores a Berlín, com Hans Kresnik, o els coreògrafs del Tanz-Forum de Colònia, eren ballarins de les companyies més grans i de més renom i, per tant, eren part integrant de la institució, havien crescut dins d'aquesta i es trobaven familiaritzats amb les estructures jeràrquiques tradicionals. Aquest fou justament el motiu que els incità a exigir més marge d'acció i els portà a voler imposar la seva pròpia i nova concepció de la dansa escènica.

El seu sorgiment va veure's afavorit per l'estancament i la regressió del treball de la institució teatral que es va començar a apreciar a mitjan els anys seixanta. Moltes companyies de dansa, però sobretot les d'escenaris més modestos, havien arribat al límit de les seves possibilitats econòmiques i de producció. Per altra banda, malgrat que força companyies havien vist augmentar el nombre dels seus integrants al llarg de la dècada compresa entre el 1959 i el 1970, mancaven aquells coreògrafs interessants que haurien pogut elaborar un repertori artísticament estimulant que satisfés les facultats reals dels

ballarins. La companyia de Colònia reflecteix clarament els nombrosos problemes que sorgien en el treball dels departaments de dansa durant aquells anys: una companyia massa gran per poder acontentar, amb el seu repertori, les qualitats, ja ben madures, dels seus quaranta ballarins, i massa petita per desenvolupar un repertori exclusivament dedicat al clàssic. En contraposició a la companyia de clàssic de Düsseldorf, dirigida per Erich Walter, que al començament dels anys setanta va ser generosament finançada per l'Estat de Nordrhein-Westfalen i que havia estat ampliada amb nous integrants, la companyia de Colònia es va veure obligada a fer estalvis, ja que mancaven els mitjans financers tant per tornar a ampliar la companyia com per convidar coreògrafs estrangers. Aquesta situació va provocar que els ballarins, ben ensinistrats en l'estil i la tècnica, decidissin sortir de la via morta del clàssic. Així, doncs, l'assaig de les seves pròpies coreografies es va veure afavorit per aquesta situació. Mentre que a Berlín, per exemple, alguns solistes, reunits entorn de Gerhard Bohner, van exigir el seu dret d'opinió i d'expressió artística, havent-se d'enfrontar amb les autoritats que regien la institució, els coreògrafs i ballarins de Colònia, en canvi, van trobar en Peter Appel, nou director des del 1969, l'instigador compromès del seu treball coreogràfic.

Peter Appel va ser contractat el 1966 pel Teatre de Colònia, juntament amb Gise Furtwängler, amb el càrrec de director d'assaigs i d'entrenament. A part d'això, dirigia també l'Acadèmia de Dansa de Colònia i, el 1969, després de la destitució de Gise Furtwängler, assolí també la direcció de la companyia. Ens trobem aquí amb una situació poc corrent pel que fa a la dansa: Peter Appel fou director d'entrenament i pedagog, però no va tenir mai cap mena d'ambició coreogràfica. Els problemes de control i competència artística propis de la relació director/companyia es presentaven aquí d'una manera molt diferent de com és usual. Peter Appel va fomentar els seus joves coreògrafs i els va facilitar un ampli espai per al seu desenvolupament. Va voler comptar amb tots quatre perquè donessin les seves opinions artístiques, va concedir una part del seu pressupost de dansa per al treball d'aquests al Tanz-Forum i, final-



ment, va presentar coreografies dels membres del Tanz-Forum a la primera estrena que va dirigir al teatre de la ciutat. Durant la seva direcció es va incloure també per primera vegada la tècnica Graham dins l'entrenament regular de la companyia. Peter Appel va protegir, tant des del punt de vista personal com professional, el treball dels joves coreògrafs. La progressiva assumpció d'influència dels quatre ballarins del Tanz-Forum, que van accedir finalment a la direcció de la companyia, va tenir, doncs, una lògica interna: a pesar d'aquesta aparent ductilitat, la destitució de Peter Appel del seu càrrec de director de la companyia de dansa de Colònia no va ser, però, gaire elegant, i molts dels qui hi participaren van quedar certament sorpresos.

Segons alguns dels responsables de la política cultural, aquest canvi suposava només una qüestió de pressupost: la companyia va quedar reduïda a una quarta part dels seus components. Llevat que amb aquesta reducció es va fer ja un estalvi, es considerava, a més, que una companyia moderna necessitava molt menys pressupost i no li calien dotacions específiques per a solistes o coreògrafs convidats. Per altra banda, la casa va guanyar quatre coreògrafs fixos amb els ballarins del Tanz-Forum gràcies a la combinació de ballarí i coreògraf. Sota l'au-rèola de l'ambició es van poder amagar i legitimar moltes coses a Colònia: retalls de pressupost, comiat d'una part de la companyia, que la gerència del teatre va presentar públicament com una renúncia dels mateixos ballarins, ambicions i competència per assolir més camp d'influència, tots aquests són fets prou contradictoris, sobretot si tenim en compte que el gerent es presentava ell mateix, per una banda, com a iniciador d'un treball experimental i, per l'altra, acomiadava alguns dels ballarins ja consolidats. Però tot això, sota la perspectiva dels imperatius de crítica dels quals feien ostentació els quatre directors, ens sembla ja quelcom d'inconcebible. La reducció de llocs de treball es va produir també a Bremen i a Wuppertal, però no de manera tan escandalosa. L'experiment teatre-dansa oferia la possibilitat de reduir l'aparell necessari per al manteniment de les companyies, quelcom que s'havia fet urgent

des que es va reduir les subvencions a partir del final dels seixanta.

## TEATRE-DANSA I TANZ-FORUM DE COLÒNIA: ELS CAMINS SE SEPAREN

Nelly Sachs, Jean Tardieu, Eugène Ionesco, poemes d'esquizofrènics, textos vivencials dels actors i ballarins recitats a l'escenari, assaigs de textos enregistrats en cinta magnetofònica, escenificacions coreogràfiques o «Peça d'acció per a ballarins i actors»: els coreògrafs de l'Estudi de Dansa de Colònia i del posterior Tanz-Forum es van recolzar en textos literaris i en formes teatrals per a la creació de les seves primeres peces. Els seus treballs oscil·laven entre la coreografia estrictament dansada, la col·laboració amb altres departaments i medis, i l'escenificació de temes actuals. Sí, ells ja havien experimentat, certament, amb la combinació de dansa i llenguatge. A *La sonata i els tres senyors* de Helmut Baumann, apareguda el 1969 i elaborada a partir de la peça teatral del mateix nom del francès Jean Tardieu, eren tres ballarins els qui s'encarregaven de dir el text. La seva conversa *nonsense*, absurda, servia d'estímul per al seu moviment. Acompanyats per una música de percussió, «ensopegaven» finalment tant amb la llengua com amb els peus.

La col·laboració amb actors, músics i directors de teatre es feia amb la intenció d'ampliar l'estètica i els mitjans d'expressió de la dansa. Els joves coreògrafs van fer servir els recursos de provocació que ja s'havien utilitzat en la pintura, el cinema i el teatre. Es van apoderar d'aquests medis, tan inusuals per a la dansa, amb el fi de poder trencar amb les regles que es consideraven intrínseques i inseparables al seu àmbit: llenguatge verbal, projeccions de diapositives i de pel·lícules, llum de neó, recursos tècnics, músiques de moda o música *beat*... Tot això era nou i inusual als escenaris de dansa d'Alemanya Occidental. Amb l'ús d'aquests mitjans es volia

mostrar que la tasca coreogràfica d'aquests ballarins era d'esperit obert i no tancava els ulls davant la seva època. El *performance art*, el *happening* i l'espectacle multimèdia, que van començar a ser utilitzats per la dansa d'avantguarda americana des que Merce Cunningham va treballar en col·laboració amb músics i artistes plàstics contemporanis, van atraure també poderosament els coreògrafs de Colònia.

El sorgiment d'aquests coreògrafs no va ser propiciat únicament per la necessitat de recerca de noves formes de representació i de possibilitats d'expressió que estiguessin més d'acord amb el seu temps; també van buscar nous continguts o, millor dit, aquells continguts relacionats amb la pròpia persona, la societat i el temps en què vivien, dels quals la dansa encara no gaudia. Per aquest motiu, els coreògrafs que treballaven a Colònia van expressar amb formes de representació i imatges molt diverses la seva renúncia a un art de confecció, a l'estètica il·lusionista i a la complaença en aquesta; van trencar amb la rutina adormida amb què es contemplaven les coses i van sentir el plaer per la provocació i la trivialitat. Hans Kresnik va voler mostrar, ja des del començament, una protesta rigorosa a través de la provocació; va ser ell qui, amb les seves peces, es va distanciar més radicalment d'aquella aparença de bellesa que per al ballet clàssic era primordial, i els seus temes i les seves representacions van ser molt més extrems i concrets que els del Tanz-Forum. La recerca de realisme, concreció i claredat de contingut, de possibilitats de reproducció de la realitat per mitjà de la dansa, van fer que, finalment, el teatre-dansa dels anys setanta tornés a apropar-se al desenvolupament paral·lel que s'estava produint al teatre de text i s'allunyés de l'avantguarda americana i de la seva negativa total a qualsevol tipus de contingut, teatralitat o psicologia en la dansa.

Malgrat tot, l'obertura iniciada a Colònia a mitjan els anys seixanta representa l'inici del desenvolupament cap al teatre-dansa. Entretant, han passat ja vint anys i, al llarg d'aquest interval de temps, el treball constant del teatre-dansa ha aconseguit aportar una valuosa i àmplia modificació de la nostra concepció de la dansa. Mirant-ho des de la perspectiva dels

anys vuitanta, aquests primers intents que es van dur a terme a Colònia ens semblen certament entenedridors i ingenus. Que una gran part de les primeres temptatives d'aquests coreògrafs hagin estat oblidades, és conseqüència, en part, del camí emprès posteriorment pel Tanz-Forum i els seus coreògrafs. En contraposició a la rigurositat de Kresnik, el programa del Tanz-Forum es va orientar, ja des dels seus inicis, cap a una mescla de convenció i experiment. La necessitat de prendre una actitud envers el seu temps no va entrar veritablement en conflicte amb les formes tradicionals de la dansa pura ni va transgredir mai cap mena de marc estètic. Per al Tanz-Forum, seguir l'orientació que dictaven la tècnica Graham i els coreògrafs de la dansa moderna americana va ser l'objectiu preponderant. L'assentament de la tècnica Graham com a part constituent de la tasca professional dels ballarins del Tanz-Forum va venir acompanyat, a més, per un abandó de la integració d'elements teatrals, llenguatge verbal i acció escènica, aspectes que havien aportat, al començament, els coreògrafs de tendència més experimental. Van centrar de nou el seu interès en el moviment, en el realçament d'una coreografia basada en elements estrictament dansadors i un llenguatge formal modern i sever a la vegada. Per aquest motiu, les primeres obres de dansa teatral del Tanz-Forum de Colònia ens semblen, retrospectivament, més aviat estadis transitoris que no pas intents convençuts de deslligar-se de la reglamentació i dels estrictes cànons de moviment d'una tècnica dansadora. Avui dia, la seva estètica oscil·la entre el teatre-dansa i la Modern Dance americana. Per bé que les seves peces continuen mostrant un contingut compromès, les ganes d'experimentar i de provocar han esdevingut, però, formes de renovació més mesurades. No és d'estranyar que el model d'organització democràtica, segons la qual la direcció es repartia en quatre individus, s'anés desfent a poc a poc. Des del 1978, Jochen Ulrich va passar a ocupar el càrrec de director tot sol.

El camí que han seguit els coreògrafs del teatre-dansa és molt diferent. El desenvolupament que es va iniciar a Colònia als anys seixanta ha assolit amb el teatre-dansa la seva inde-

pendència, però ha marxat de la ciutat. A partir de la provocació de les seves primeres obres, Hans Kresnik ha anat desenvolupant, amb encerts i errors, la seva forma del teatre coreogràfic. Al llarg d'aquesta evolució, ha anat provant i desenvolupant progressivament noves possibilitats per expressar, cada vegada de manera més realista, fenòmens socials o biografies individuals. On es pot observar, però, amb més claredat una evolució lenta i conseqüent és a les peces de Pina Bausch. A totes aquestes s'experimenta, es proven nous mitjans, altres procediments de creació o formes dramaturgiques. La coreògrafa s'ha anat deslligant progressivament de la dramaturgia tradicional i de la forma de representació purament dansadora, uns procediments que el teatre-dansa, molt més realista, rebutja, perquè considera que es queden en el camp general, abstracte i impersonal, en allò que complau.

Bohner, Kresnik, Bausch, Hoffmann i Linke: la recerca del teatre-dansa segueix uns camins molt més lliures, sense models normatius o estilístics, estètics o tècnics. És una recerca que sovint no segueix una línia recta, sinó que pren vies alternatives, camins de l'experiència. El seu teatre-dansa és més complex: es basa en el mateix coreògraf i en els seus ballarins; es basa, més que molts treballs de la dansa moderna, en la pròpia existència.

HANS KRESNIK



## DIÀLEG DE FAMÍLIA

Un ballarí vestit i calçat de carrer entra en un escenari completament ple de robes i s'hi col·loca al centre, agafa un embut que troba per allí i es presenta: «el meu nom és..., la meva professió és..., he realitzat el meu aprenentatge de dansa a...».

Fins que tots els ballarins s'han presentat, de la mateixa manera que el primer i cadascun en el seu propi idioma, transcorren quasi vint minuts. Els qui ja ho han fet van canviant-se de vestit i endreçant, als penjadors laterals de l'escena, les robes que omplen l'escenari. Al davant, just al centre de la primera fila del pati de butaques, sis ballarins estan asseguts enfront d'una taula parada festivament: xampany, flors, tasses de cafè. Avis, pares, dos germans. Canvi de llum, música a tot volum i soroll ensordidor. Copejament de pedres, martell pneumàtic, melodies de moda barrejades amb música de Gustav Mahler...

### «Noces d'argent dels pares»

Els pares —la mare amb un ram de flors— es col·loquen per fer-se una fotografia de noces. Ballen amb poca traça; més aviat sembla que ell estigués arrossegant la mare. Mentrestant, ell va llegint en veu alta un llibre sobre el nacionalsocialisme i el futur dels alemanys.

Continua sentint-se soroll d'obres en construcció i música a tot volum. «Primavera i sol», fragments de cançons de moda procedents del magnetòfon de l'avi, que va vestit amb l'uniforme de l'època de l'imperi i llegeix en veu alta els titulars del diari del dia.



## «Les fotos de família conjuren el passat»

Canvi de llum i de música. Els ballarins esdevenen figures hieràtiques, fotografies vivents: una boda, soldats a la guerra, la família en la fugida, l'enterrament del fill, la parella de joves amb insígnies del partit o fent la salutació de Hitler el pare tot orgullós amb el seu carretó i amb les mànigues arromangades... Les imatges es van interrompent i succeint a tenor dels canvis de llum, de música i del soroll de l'obra en construcció.

Al programa de mà trobem encara catorze títols més d'escenes que configuren aquesta història. Aquestes escenes van construint, a poc a poc, fragments d'una història, una biografia, l'entramat de relacions i dependències d'una família. Les imatges, descrites amb lleugeresa, no es deixen copsar. Sempre ens expliquen molt més del que nosaltres podríem dir amb paraules o interpretacions. Al final, després de dues hores de representació, quan hom es troba totalment involucrat, l'acomiaten. Ja n'hi ha prou d'imatges, gests i posats; ara, hom se sent obligat a preguntar-se pels seus. Angoixa, neguit..., ¿com és la nostra pròpia biografia?

Què queda? La idea del món del coreògraf, la representació d'aquesta realitat tan evident, però de la qual ningú no s'havia adonat. L'espectador no es pot escapolir d'aquestes imatges; es fonen amb la música. Es pot escoltar-les, sentir-les, recordar-les; veure i escoltar són una mateixa cosa, companys inseparables. ¿Podríem tornar a escoltar la música sense tenir al cap les imatges?

## TEATRE COREOGRÀFIC I ESTIL DE BREMEN

Hans Kresnik va ser contractat pel Teatre de Bremen l'any 1968. Aquest contracte suposava un gran compromís per a ell, però va voler-lo assumir amb decisió. A diferència dels seus companys de Colònia, que encara van tardar tres anys a assolir una posició sòlida com a coreògrafs dins la institució i que van continuar esforçant-se a aconseguir un canvi d'estètica i de poder fàctic per a la companyia de ballet, el canvi que Kresnik va emprendre a Bremen va ser radical. Ell va ser el primer coreògraf que va aconseguir desplaçar la companyia de ballet clàssic dins la institució i que va imposar el seu teatre-dansa o teatre coreogràfic (per dir-ho amb el nom amb el qual ha qualificat sempre el seu treball), que va passar a acomplir la tasca del tercer departament del teatre. També, a la inversa, el seu contracte a Bremen va marcar decisivament l'estètica del seu teatre coreogràfic. Kurt Hübner, gerent del Teatre de l'Estat Lliure Hanseàtic de Bremen, va creure que el coreògraf i la seva actitud radical anti-ballet s'adeien amb el concepte del seu teatre. La tasca del coreògraf havia de consistir a integrar en el departament de dansa les innovacions estètiques iniciades a mitjan els anys seixanta pels departaments de teatre i d'òpera de la institució de Bremen. Kresnik, això no obstant, va fer seves aquestes innovacions estètiques, plàstiques i formals del departament de teatre i va adaptar l'estil de Bremen al seu teatre coreogràfic.

L'evolució de Hans Kresnik no va ser gaire convencional. A Colònia, va ser ballarí i després solista, i es va fer, final-

ment, coreògraf. Això no obstant, Kresnik havia estat figurant, primerament, al Teatre de l'òpera de Graz, cosa que demostra que havia començat relativament tard per fer carrera a la dansa. Tanmateix, Kresnik ja havia ballat i entrenat força, perquè havia estat campió de *rock'n roll* a Àustria; la seva formació a la dansa escènica la va anar assolint, doncs, a poc a poc a Graz i a l'Acadèmia Internacional d'Estiu de Dansa que s'organitzava anualment a Colònia. En aquesta ciutat va romandre des del 1962 fins el 1968, després d'uns primers contractes breus a Graz i també a Bremen. Seguidament, el 1968, va tornar a Bremen amb el càrrec de director d'assaigs i el 1979, després d'haver desenvolupat el seu teatre coreogràfic al llarg d'una dècada al teatre d'aquesta ciutat, va prosseguir el treball al Teatre de Heidelberg. La trajectòria de Hans Kresnik es caracteritza, doncs, per la diversitat, una diversitat que s'inicia ja durant la seva etapa de ballarí a Colònia: Béjart i Milloss, Bolender i Gise Furtwängler, Cranko i Balanchine; coreografies contemporànies i ballets clàssics tradicionals... Kresnik va madurar la seva formació de ballarí paral·lelament a com madurava el repertori ambiciós de Colònia dels anys seixanta.

La diversitat d'estils, certament, i en especial les obres de dansa teatral de Béjart i de Milloss, va influir de segur Kresnik i, sobretot, les seves primeres coreografies. Tanmateix, allò que tenen de nou i de xocant aquestes coreografies són els continguts de motivació política i el compromís social i crític. Ningú no havia presentat fins aquell moment davant el públic —ni tan sols els seus companys de Colònia— una crítica i uns continguts de manera tan directa i desconsiderada respecte a l'estètica i a l'estil. *O sela pei*, la seva primera coreografia, estrenada a Colònia el 1967, es basava en els poemes d'esquizofrènics recopilats per Leo Naphratil; *Paradís?* (Colònia, 1968) feia referència a les manifestacions de Pasqua del 1968 i a l'atemptat perpetrat contra Rudi Dutschke; a *PIGasUS*, estrenada a Bremen el 1970, reaccionava contra els esdeveniments que van envoltar les eleccions presidencials dels Estats Units l'any 1968, com per exemple l'entrada de la policia a la Universitat de Berkeley, i feia al·lusió, a més, a les manifestacions

de protesta i als festivals de Woodstock i Altamont. L'interès de Kresnik se centrava en l'expressió concreta i directa, com també en la transmissió de la ràbia i desesperació pròpies. Va expressar les seves preocupacions a través del mitjà amb què comptava: la dansa, però no es va limitar mai només a aquest mitjà: Kresnik volia fer teatre, un teatre xocant i popular a la vegada.

«La peça *Paradís?* va ser la meua resposta a la llei d'estat d'excepció imposada a Bonn i a l'atemptat contra Dutschke. Milers d'exemplars del diari *Das Bild* ploïen del sostre de l'escenari —jo mateix interpretava aleshores en Dutschke— i grans cubus plens de pintura es gronxaven de les bambolines. Mentrestant, Josef Schmidt cantava: “Oh, el paradís, quina meravella”. La policia arribava i repartia cops de porra a tort i a dret. Tot això responia a un intent de mostrar al públic l'ambient que regnava aleshores.»<sup>3</sup>

Barreja de provocació i tarannà popular tant pel que fa als mitjans com pel que fa al missatge i la representació: aquesta és la millor descripció dels primers anys i les primeres peces de Kresnik, una combinació que, de fet, ja havia estat provada al teatre de la República Federal Alemanya. Al començament dels anys seixanta, Peter Zadek, company de Hans Kresnik, va introduir una actitud agressiva i antiburguesa en el teatre de text de la República Federal. Tots dos, l'austriac Kresnik i Peter Zadek —aquest criat a l'exili a Anglaterra— havien arribat al final dels anys cinquanta a la República Federal Alemanya. Tots dos, cadascun en la seva especialitat respectiva, van eixamplar el camí per l'evolució del teatre anarquista i el teatre-dansa dels anys setanta. Però allò que els fa més semblants és el fet d'haver aconseguit una gran eficiència i teatralitat pels mitjans més senzills i més quotidians possibles. Tots dos van criticar un teatre que havia esdevingut cada vegada més buit de contingut i més mancat d'expressivitat, i van sentir el plaer per allò banal, el gust per una conducta deliberadament antiestètica. Es van comportar, en definitiva, com un *enfant terrible*.

Igual que molts artistes i homes de teatre dels anys seixan-

ta, Kresnik i Zadek van aprofitar per al seu treball l'estètica i la música pop, el desenfrenament i la trivialitat, els trets còmics i els components anàrquics. El blues i el rock demanaven que els nous continguts crítics s'expressessin també per mitjà d'una forma nova, d'un estil musical nou. La protesta no es va formular, doncs, només en el pla teòric, sinó també a través d'un comportament rebel: en el pentinat de cabells llargs, en el soroll fort i el desig de provocar el xoc. El musical «Hair», els Beatles i moltes altres coses connectaven d'una manera directa i immediata, una cosa de la qual el teatre d'aquells anys estava completament mancat. Els homes joves de teatre van integrar en la institució teatral l'atmosfera efervescent antiartística. A *Susi Cremecheese*, el mateix Kresnik va dissenyar l'escenografia, que consistia en un pòster enorme on apareixia la cara de Frank Zappa; a l'escenificació de Zadek d'*Els bandits*, feta el 1966 a Bremen amb escenografia de Wilfried Minks, la decoració de fons la conformaven les vinyetes de còmic de Roy Lichtenstein. Llums de neó, muntatge de fotografies, projeccions de diapositives... Escenografies i peces tenien quelcom de propagandístic i provocatiu; les escenificacions semblaven més aviat una vinyeta de còmic o un anunci publicitari que no pas un producte d'art.

En el teatre coreogràfic de Hans Kresnik, la música pop, l'art pop i el *happening* van cobrar una importància mai no vista en el teatre-dansa. Kresnik va veure's de seguida involucrat completament en aquests corrents, i això per dos motius: pel fet d'haver començat els seus treballs als anys seixanta i estar envoltat de l'ambient progressista que regnava al teatre de Bremen. No es pot posar en dubte que, durant aquella època, Kurt Hübner havia infós al teatre de Bremen una atmosfera artísticament innovadora de la qual Kresnik es va aprofitar, i tampoc no es pot dubtar que els impulsos fonamentals pel teatre de la República Federal Alemanya procedeixen del teatre que es va començar a fer a Bremen a partir dels anys seixanta. Van ser, principalment, els directors Peter Stein, Peter Zadek, Klaus-Michael Grüber i Rainer-Werner Fassbinder qui, ajudats pels escenògrafs Wilfried Minks, Erich Wonder i Karl-

Ernst Hermann, van iniciar, a mitjan els anys seixanta, la neteja del «bon gust» del públic i l'expulsió dels clàssics de l'escenari. Tots ells havien estat portats a Bremen pel gerent Kurt Hübner als anys seixanta o al començament dels setanta. Amb el lema «Estil de Bremen» (anomenat també després amb el títol genèric de «Teatre anarquista») es pot definir el moviment de recerca conjunta d'un canvi del llenguatge d'imatges, d'una sensualitat i una autonomia per al teatre. Es tractava d'enfrontar-se amb el propi medi i amb les seves tradicions, amb les peces i les maneres de representació heretades, amb el mètode de lectura de les peces antigues. Un nou material escènic, lluites amb materials a l'escena, exageració i distanciament dels medis i materials escènics, tots aquests aspectes van cobrar un significat enorme per a l'evolució d'una nova estètica tant del teatre literari com del teatre-dansa. El qüestionament inicial de totes les iniciatives dutes a terme a Bremen resava: què és l'art, què es pot fer en l'art i com? S'assemblen molt a les preguntes que Pina Bausch proposarà uns anys després: «Quan es pot dir que ja és dansa? Com es pot tornar a ballar?».

El 1971, Kresnik va coreografiar una *politstory*, titulada *El llac dels cignes SA*, basant-se en *El llac dels cignes* de Txai-kovski/Petipa. La decoració estava composta per torres d'acer i tanques de filferro, que suggerien tant el món industrial com els camps de concentració. El mag Barbavermella apareixia acompanyat de guardaespalles; els cignes, amb mallot rosa i caps de porc, en lloc de ballar el «pas de quatre» del segon acte, feien un quartet de pollastres; els cortesans eren representats per nines amb vestits d'etiqueta. Des de la «malifeta» de Kresnik, a tot occident només el teatre de text s'havia permès un tracte tan irrespectuós dels clàssics. Tanmateix, tant les escenificacions de Zadek i Stein, lloades a tot el país, com les peces coreogràfiques de Kresnik, que atreïen tota la crítica cap a Bremen, eren representades molt poques vegades al teatre de la ciutat o eren desplaçades al programa de mitjanit, com va succeir, per exemple, amb la famosíssima peça de Zadek *Mesura per mesura*. No va ser fins el 1971 que Kresnik

va poder disposar de l'antiga sala del cinema Concordia, que fins aquell moment era utilitzada exclusivament pel departament de teatre. Fins aleshores, el teatre, l'òpera i la dansa s'havien hagut de repartir el Gran Teatre de la plaça Goethe, de quasi mil localitats. Aquestes condicions no afavorien gaire el departament de dansa, ja que feia normalment una única producció per temporada i el nombre de les representacions quedava, així, molt reduït. Les peces eren retirades de programació després d'escasses representacions i, per altra banda, una creació de repertori no era pas possible, ja que Kresnik no permetia que es pogués assistir a les representacions per abonament. A més, els ballarins de la companyia de Bremen participaven a moltes més representacions d'òpera i opereta que no pas a les peces coreogràfiques de Kresnik. Al començament, el coreògraf va intercedir per alliberar els ballarins del servei de l'òpera, però les concessions que li van fer van ser aviat negligides i, durant els setanta, els ballarins van tornar a participar sovint en les representacions d'òpera i opereta. Per altra banda, el compromís personal amb la institució i la inclusió del departament de dansa en aquesta tampoc no feien possible fer vaga, deixant de banda que al final dels seixanta i al començament dels setanta les companyies modernes no tenien a penes cap possibilitat de fer-ne. El *boom* de festivals i, amb aquest, la possibilitat de presentació internacional de les companyies de teatre-dansa fora del marc institucional no van venir fins a mitjan els setanta. Les companyies de teatre-dansa de Kresnik i Bohner, ubicades a Bremen i Darmstadt, existien molt abans que hi hagués un mercat per a elles.

Kresnik va col·laborar sovint amb artistes de l'època: amb Joseph Beuys, Eric Wonder o VA Wölfl com a escenògrafs; amb Peer Raben, Graziano Mandozzi o Walter Haupt com a compositors; amb Yaak Karsunke, Fernando Arrabal, Wolfgang Bauer o Heiner Müller com a coautors i llibretistes. També ell mateix va treballar activament en el disseny i la confecció de les escenografies. Per altra banda, va estar sempre obert als estímuls, sobretot estètics, dels departaments veïns, a la cooperació entre disciplines i arts. Kresnik es va fer sempre

ressò de temes d'actualitat i va recórrer a obres teatrals i fonts literàries com *El petó d'imant* de Wolfgang Bauer, *Mart* de Fritz Zorn, *Jesús en males companyies* d'Adolf Holz, *La màquina Hamlet* de Heiner Müller o el *Woyzek* de George Büchner. També va desenvolupar les seves peces de la mà de biografies (*Pasolini*, *Sylvia Plath*, *Imatges de la glòria* i *Diàleg de família*) o va reelaborar motius coneguts a la seva manera (*Els nibelungs*, *Romeo i Julieta* i *El llac dels cignes SA*). Kresnik va treballar, doncs, sovint amb els departaments veïns, amb actors i cantants, i també al cinema. Va ser, tant a Bremen com a Heidelberg, molt més independent de la companyia i la casa que Pina Bausch i Reinhild Hoffmann.

Un exemple d'aquesta col·laboració entre departaments el trobem en la peça *Jaromir*, basada en el drama *L'àvia* de Franz Grillparzer, on apareixien ballarins i actors plegats a l'escenari. També a *La màquina Hamlet* elaborada el 1980 a Heidelberg, era un actor qui interpretava Hamlet, mentre que la companyia actuava a tenor dels textos, que se sentien pels altaveus, i tenia la funció d'il·lustrar la situació escènica. A *Rebaixes*, una peça que Kresnik féu en col·laboració amb Heiner Müller, hi ha una escena, titulada «La Sagrada Família», basada en l'obra *Germània - Mort a Berlín* d'aquest escriptor. Tot i que Kresnik va utilitzar també el llenguatge com a mitjà addicional d'expressió en peces posteriors, aquesta escena de *Rebaixes*, escenificada i interpretada per ballarins, es pot considerar el pas més gran que la dansa i els ballarins han fet en el seu esforç per assolir un nou camp d'expressió.





# LA DANSA POT LLUITAR

## TEMES, ESCENES, PECES

*La dansa pot lluitar.* Hans Kresnik no s'ha pogut desprendre d'aquesta frase des que la va dir el 1970; apareix una i altra vegada a totes les crítiques sobre les seves peces. No deixa de ser una prova que aquestes han conservat fins avui, i no solament en teoria, quelcom de la seva empremta combativa, tot i que la forma hagi anat canviant. La temàtica de les seves darreres peces ens ho demostra: a les biografies de Sylvia Plath i Pier Paolo Pasolino continua havent-hi un enfrontament amb la societat. Tanmateix, l'eslògan «dansa de combat» ha fet que la crítica contemplés sempre Kresnik, sistemàticament, des del punt de vista de la política i l'agitació, quan, realment, la perspectiva de les seves primeres peces, que tractaven d'un tema polític en concret, va canviar aviat i va anar adreçant-se progressivament cap a una crítica més general de la civilització i un enfrontament amb els mites de la nostra societat. A les peces que va fer a Heidelberg, per exemple, la família i les seves estructures són l'objecte central del seu enfrontament. És evident, doncs, que la seva anàlisi de la societat ha esdevingut més subtil en el decurs del desenvolupament esmentat. A les darreres peces, en comptes de fer una queixa propagandística de «la societat corrupta», s'intenta desvetllar tot el feixisme que envolta la quotidianitat de la nostra societat civilitzada, la violència i brutalitat que s'amaga darrera la normalitat de cada dia. Per altra banda, la concentració dels continguts generals en una biografia concreta comporta també una condensació formal en les seves peces. En contraposició a la suc-

cessió lliure d'escenes de les primeres peces en l'estil obert de la revista, les darreres són molt més tancades, segueixen el fil de l'acció amb molt més rigor. Finalment, també el llenguatge coreogràfic ha esdevingut més segur, independent i diferenciat envers els diversos estils de dansa.

De la provocació a l'anàlisi: la recerca de forma i estil és quelcom que ha vingut més tard. Al començament, la provocació i l'actualitat són els impulsos més importants per les seves peces i els seus temes: el conflicte entre l'*outsider* i la societat, les agrupacions de poder o per interessos, el replegament de l'home en si mateix i les malalties que aquest contrau a causa dels condicionaments que li imposa la civilització. L'esquizofrènia —tema de la primera coreografia de Kresnik *O sela pei*— serveix a totes les peces com a metàfora de la malaltia mortal de la civilització, a la qual tota persona està predisposada. Aquest conflicte no canvia per molt que el punt de vista es desplaci de la política a la família: el conflicte entre sexes —personificat en l'àmbit familiar en els pares—, que porta el concepte «amor» al límit de l'absurd, l'esterilitat de les relacions, la transformació de la tendresa en odi i brutalitat o la societat apàtica i comunicativa que participa sense compassió en les catàstrofes quotidianes. El dualisme «bo-dolent», sovint un tema conductor de l'acció, sofreix un desenvolupament: a les primeres peces, apareix dividit en diversos grups o es formula a través del conflicte entre societat i *outsider*; en el decurs de l'evolució esmentada es va concentrant cada vegada més en l'individu. A *Imatges de la glòria* es presenta ja la convergència del bo i el dolent en una mateixa persona, com les dues cares complementàries del personatge històric Gilles de Rais, que és la figura central de l'obra. Públicament, apareix com un general radiant i coronat per l'èxit; d'amagat, com un assassí de criatures. Kresnik reforça el caràcter dissociat de Gilles a través d'un desdoblament del mateix personatge. El doble, representat per un nan, personifica la part bona del protagonista. És ell qui porta Gilles al món, qui es converteix en la consciència que l'adverteix i qui, al final de l'obra, el mata.

«Nosaltres parlem sobre si es pot ballar una psicologia. Con-

clusió: es pot ballar maneres de comportar-se. La dansa és actitud.» (Marianne Eichholz, de programa de mà de l'obra *Instrucció de guerra per a tothom*)

*Instrucció de guerra per a tothom*, de l'any 1970, és un bon exemple per donar constància de la gran facultat de Kresnik per plasmar en imatges clares i convincents els processos i comportaments socials. La peça mostra les interaccions i dependències que es creen entre el comportament individual i el públic. La violència que envolta la vida quotidiana és presentada en diferents variants i àmbits —en la feina, l'esport, el sexe—, que posen de manifest com es va intensificant l'odi i com, finalment, es transforma en un ús institucional a la guerra. A la primera escena, titulada «La piràmide o la lluita per l'existència, sector civil», es mostra, a través d'una piràmide que construeixen els ballarins, la lluita per l'existència i la jerarquizació social:

«Els ballarins formen una piràmide en un espai estret. L'espai ha de semblar ben reduït en comparació amb la massa de ballarins. Aquests s'apropen de quatre grapes, arrossegant-se; seguidament, es col·loquen sobre els genolls i s'aixequen a poc a poc, primer una cama, després l'altra. A continuació, els uns comencen a enfilarse i a pujar amb violència sobre els altres; primer a coll-i-be, després dempeus sobre les espatlles. Al final, la majoria dels ballarins resta sota formant la base de la piràmide i tan sols uns quants han conquerit les esquenes i espatlles dels de baix. Els de dalt, dempeus, impedeixen que aquells puguin mirar cap amunt. Potser els aixafen els barrets fins que els tapen completament els ulls». (Del libretto per a «Instrucció de guerra per a tothom»)

A *Instrucció de guerra per a tothom*, l'amenaça que recau sobre la persona la podem veure i experimentar encara de manera concreta i patent. A les peces següents, en canvi, les persones estan cada vegada més exposades a una força invisible. Segons Kresnik, «Es tracta de l'empresonament psicològic de les persones a la societat industrial de consum».<sup>14</sup> A «Tractats», els individus són manipulats (tractats) literalment pels mitjans publicitaris o productes a la venda. Del sostre de l'es-

cenari pengen un munt d'articles de consum, cartons i llaunes enormes, paquets de detergent i ampolles de cola-cola, que ofeguen quasi per complet els ballarins: ofertes que desborden, que maten les nostres necessitats.

*Tractats*, apareguda el 1973 a Bremen, és un primer experiment de Hans Kresnik per donar una estructura dramàtica a les seves peces coreogràfiques de la mà de biografies de personatges d'actualitat. En aquest cas, es tracta de la biografia de quatre persones a la vegada. La peça mostra el destí dels marginats a través de quatre exemples de «carreres criminals». Els delictes que han dut a terme tots quatre es presenten de manera quasi naturalista: l'assassinat del treballador a mans del seu encarregat, la violació d'un petit per un capellà, l'histerisme d'un pare de família que mata els seus fills i una manifestant que es defensa violentament de la policia. En el decurs de la peça, es van succeint escenes de malson carregades d'imatges, *flash backs* construïts a través de la mirada dels assassins, que els han portat entretant a la presó, i encontres amb les víctimes o els beneficiaris dels delictes. Cap al final de la peça, tots els ballarins s'amenacen mútuament amb els productes de consum i els símbols de l'església i l'estat: la creu i la bandera nacional.

Les escenes, petites i grans, de la història (del món) transcorren entre el consum i les deixalles. L'espai on es desenvolupa l'acció de les obres de Kresnik es compon d'autopistes i abocadors de ferralla (*Romeo i Julieta*), d'abocadors d'escombraries asèptics com un hospital (*Jesús SA*), de supermercats curulls de carretons per a la compra (*Rebaixes*), de la cuina d'una casa com a únic món (*L'assassí Woyzeck*), o d'un menjador amb el televisor encès (*Tractats*).

## LA SOCIETAT COM UN MALSON

L'interès de Kresnik per les calamitats quotidianes de la societat s'explica per la seva voluntat constant de desemmas-

carar allò que comunament s'entén per normalitat. No és pas l'individu, que es veu desbordat per les imposicions i exigències socials, sinó la societat sencera qui personifica la decadència de la civilització. A les seves peces, la pròpia època és simbolitzada per un museu de monstres. Una imatge ben penosa, certament, la que dibuixa el coreògraf de la seva societat, la nostra societat. La companyia és sovint caracteritzada grotescament: grups de persones disfressades, turistes o gent de la societat «fina» recorren els escenaris i les peces que fa. A moltes escenes, les cares de les persones apareixen com desfigurades per un mirall que distorsiona la realitat; anònimes, passen amagades amb gases o bosses de plàstic; els ballarins fan ganyotes, van llampantment maquillats, competeixen per qui és més guenyo o porten màscares o caps d'animals.

A *Imant*, apareix un invàlid que va ranquejant amb les croses. Algú se li apropa de tant en tant i li treu les croses d'un cop, i ell s'estimba estrepitosament a terra. L'invàlid, però, tampoc no es queda curt; va repartint cops a tort i a dret amb les croses, participa igual que els altres en el cercle viciós de les brutalitats. Aquest tipus de personatge, víctima i tirà a la vegada, apareix a moltes de les peces de Kresnik, sovint caracteritzat de manera exageradament grotesca. Però, per bé que aquests «dèbils socials» o impedits físics desperten des del primer moment la compassió del públic, la seva actitud tirànica posa de seguida de manifest que la compassió no és cap luxe beneficiós per a la societat.

El *voyeurisme* com un joc social: la societat que dibuixa Kresnik reacciona sovint de manera passiva i indolent davant les catàstrofes. Amenaçant o mofeta, aquesta societat destrossa qualsevol intent d'intimitat o autoafirmació individual. El mateix bisturí afilat del coreògraf sembla disseccionar les estructures podrides de la família i l'esquinçada vida interior dels seus membres més pel plaer mateix de destrossar que per un veritable i seriós interès per la situació psíquica dels afectats. Tenir les mans netes: a *Diàleg de família*, els «culpables» s'eixuguen les mans, ostensiblement i a càmera lenta, amb enormes

mocadors blancs. Seguidament s'apropen en filera a la rampa i deixen caure els mocadors sobre el públic.

El conflicte entre societat i *outsiders* s'accentua a través d'altres aspectes, com per exemple en el repartiment dels papers, que a les peces es fa de manera tradicional: els solistes són els conductors principals de l'acció i la resta de la companyia són uns mers figurants del cos del ballet. La companyia té sovint la funció de conformar el marc per a l'esdeveniment de l'acció principal; les accions o els comentaris dels seus membres construeixen només el fons històric i polític-social on s'integra la biografia individual o el conflicte familiar concret. Només algunes peces són veritablement obres de tota la companyia, on tots els integrants tenen la mateixa categoria i el mateix valor. Una d'aquestes excepcions és la versió que féu Hans Kresnik de *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky, presentada a Heidelberg amb el títol reduït *Sacre*. En aquesta obra, Kresnik no ens mostra la situació social a través d'un cas individual, sinó d'un grup anònim, indiferenciat i tancat. Es presenten diversos rituals de la violència on les agressions ja no van adreçades a un grup determinat o a un sol personatge marginat, on ja no es presenta de manera explícita cap poder polític concret que actuï com a factor manipulador. L'espiral iniciada amb *Instrucció de guerra per a tothom* ha arribat a *Sacre* al seu punt culminant. Les escales de mà, que a *Instrucció de guerra per a tothom* eren encara símbols de la jerarquia social, serveixen a *Sacre* perquè els ballarins construeixen una caòtica torre de Babel. L'anivellament de tots en una societat anònima se'ns presenta per mitjà de l'exposició, a l'escenari, d'un nombre in comptable de fotografies dels ballarins. *Sacre* acaba amb repetides caigudes dels ballarins dins la fossa de l'orquestra. I, a cada nova caiguda, el passatge musical final d'Stravinsky torna a començar.

La manifestació directa de la violència social o individual fa un paper important dins la seva anàlisi de la societat. Les escenes de violència apareixen molt sovint als treballs que duu a terme: violacions, tortures, maltractament de persones de color, tracte de les dones com a objectes..., escenes de dansa

que ja no tenen res a veure amb la dansa, que semblen més aviat un acte d'ensinistrament o un combat. A *L'assassí Woyzeck*, dos intèrprets ballen una lluita de galls. Malgrat que la lluita és salvatge, tots dos romanen sempre tancats en si mateixos i mostren al públic, estàtics un instant, les mans tibades i les llengües vermelles que els penegen.

Tots contra tots: l'ús de la violència esdevé també un joc de societat. Kresnik va modificant constantment l'entramat de relacions o els contextos socials on situa les imatges que denoten violència, agressivitat o indolència davant la realitat. De manera semblant a les darreres peces teatrals de Heiner Müller, impregnades de malson (val a dir que el teatre coreogràfic de Kresnik mostra gran afinitat amb la idea del món i la temàtica d'aquest autor), el coreògraf esbossa imatges turmentades i desfigurades, escenes absurdes, representacions de malson o bogeria que expressen la seva fúria.

Els malsons, o el terror i l'amenaça que pateixen les persones, també es defineixen per mitjà de l'escenografia. Els escenaris del teatre coreogràfic de Kresnik irradien l'esterilitat i agressivitat que caracteritzen les relacions de les persones que participen a la peça. Aquests escenaris no són mai reproduïts de manera realista, sinó indrets reals que són citats com a espais artístics. L'escenari que Joseph Beuys va dissenyar per a *Jesús SA*, per exemple, no presenta l'abocador d'escombraries real, brut i pudent, sinó que el presenta blanc i asèptic com un hospital, completament «esterilitzat», que no permet que ningú el toqui. Aquest espai estèril, sovint tancat, que reflecteix l'empresonament de les persones en les imposicions de rendiment i les normes, té moltes variants: un hivernacle de vidre, un amenaçant túnel de roba que sura sobre l'escenari, una xapa de llautó ondulada contra la qual s'estavellen els ballarins. Els espais posseeixen una estètica pròpia i una càrrega emocional que ajuden a realçar el contingut. L'escenografia que féu VA Wölfl per a l'obra *Imant* aconsegueix de reflectir, de manera òptica i ben insistent, l'estat anímic de la figura principal, el paranoic Ernst. Les representacions de l'embogiment o desig d'Ernst van canviant constantment; el personat-



ge ja no és capaç de destriar la realitat del somni. L'espai que l'envolta, enrajolat, blanc i amb finestres de dimensions quasi tan grans com portes, on apareixen constantment espectadors, recorda una mena de caseta d'observació insonoritzada on aquell que es troba dins no pot influir sobre les coses que allí passen. Ernst és ja incapaç de concebre el seu món interior com un espai que el protegeix. L'intern i l'extern es sobreposen l'un sobre l'altre: el grup l'observa a la seva cambra i, a d'altres escenes, és ell qui es troba fora de l'espai i s'observa ell mateix des de les finestres. Observa la seva vida interior?

## L' AFLICCIÓ PER LA BIOGRAFIA

*Imant*, la darrera peça coreogràfica que Kresnik féu a Bremen, anticipa gairebé tota la seva evolució posterior. El desplaçament dels conflictes de l'exterior a l'interior, un aspecte que s'inaugura en aquesta obra, s'aprecia també a les peces posteriors, on Kresnik desplaça l'atenció des de la societat cap al seu nucli, la família. A *Diàleg de família*, *Mart*, *Sylvia Plath* i *Pasolini*, les normes i exigències familiars i el desig d'emancipació del fill i la filla entren en un conflicte de solució impossible. Les imatges que Kresnik utilitza per descriure el món han anat canviant també al llarg de tota la dècada dels setanta. A les seves darreres peces, el món intemporal és descrit amb imatges ubicades en un escorxador o un manicomi. A *Sylvia Plath*, una peça sobre la vida de la poetessa americana que es va suïcidar l'any 1963, l'escenari principal és un frenopàtic. En una escena d'aquesta obra, la intèrpret que fa de Sylvia Plath va aïllant-se de l'exterior teixint un capoll al seu voltant amb una llarga gasa de color blanc. La família va a visitar-la i, tot xerrant i discutint, no s'adonen de la seva absència i assetgen, en el veritable sentit de la imatge, la capçalera del seu llit i, finalment, el llit sencer. Mentrestant, es veu el pare al fons de l'escenari, dintre d'una capsa de protecció de vidre, soldant cicatrius en un cap de maniquí.

Per bé que s'aprecia encara la protesta rebel com a actitud fonamental de les seves peces, l'optimisme combatiu inicial de Kresnik ha anat cedint pas a la resignació. A les darreres, però, la dissidència de la jove generació rebel sembla només possible a través de l'evasió en el malson o l'emboïment... o en la mort.

L'evolució que segueix el coreògraf és simptomàtica del canvi operat dins l'àmbit de protesta política de la República Federal Alemanya, un canvi de posicions de la literatura i el teatre que es va produir a la meitat dels anys setanta i que la crítica va titular amb el lema «De la política al privat». Amb aquest lema es volia descriure l'evolució del teatre durant aquesta dècada, que havia començat amb el *happening* polític i havia anat tendint progressivament, passant per l'enfrontament amb els clàssics, cap a les obres de caràcter psicològic i autobiogràfiques (de família) d'un Thomas Bernhard o d'un Botho Strauss, per exemple. Aquest retorn cap a un teatre de tipus més psicològic és apreciable també en el teatre que es va començar a fer a Bremen després de la marxa de Kurt Hübner i la dissolució de la seva companyia, l'any 1973. Al llarg dels anys setanta, s'havia format un grup d'actrius i actors al voltant del director i autor teatral George Tabori. Gràcies als seus èxits van conquerir la Sala Concordia de Bremen i van crear allí el seu taller d'assaigs i representacions. A la seva primera producció, *L'alegria de Sigmund (Sigmunds Freude)*, van utilitzar el treball del terapeuta Fritz Perls.

*Alemanya a la tardor*: després de l'assassinat d'Schleyer i de Ponto, després dels morts d'Stammheim, el teatre i els seus creadors es van preguntar per les «noves posicions morals, ja que la base moral de l'aixecament de les joves generacions havia perdut de sobte el seu sentit de ser.»<sup>15</sup> Aquesta evasió en la malaltia o la intimitat, que la crítica va ponderar i censurar tant, és i no és certa: Kresnik no va concebre la fugida dels protagonistes per la via de la psicosi o la mort com a constatació de la seva reculada i com a expressió del dolor que li produïa la història (d'Alemanya Occidental). El conflicte generacional queda ampliat en les peces per la dimensió històrica. Les peces evidencien que la càrrega del passat, sobretot de l'èpo-

ca no assimilada del nacionalsocialisme, es transmet a la generació següent. El tema central de *Diàleg de família*, una obra produïda en col·laboració amb el psiquiatre de Heidelberg Helm Stierlin, gira precisament al voltant d'aquesta transmissió i, a les peces posteriors, aquesta conformarà també, de manera més o menys explícita segons els casos, el fons històric de les biografies.

A la primera escena de *Pasolini*, anomenada «Pàtria i guerra», els feixistes italians fan ressonar les seves pesants botes negres per l'escenari i contra les parets de llautó que el delimiten. Les botes les porten els ballarins a les mans, que resten agenollats a terra, indistingibles sota una gasa de color negre, que forma una massa anònima que ho trepitja tot. Els feixistes van col·locant-se repetidament en formació de dos en dos, capitanejats per un home vell —el pare de Pasolini— que du camisa negra. Aquest, un papu ridícul però que infon molta por, saltironeja cap ací i cap allà, amb una rialla que fa esgarrijar, fent una barreja de pas de desfilada i complicat pas de dansa. A la part superior de l'escenari, com si fos l'església personificada, ocupa el tron el papa, sobre muntanyes enormes de fems, que es confabula amb el papu feixista.

Superar el feixisme, un tema del teatre-dansa? Les peces de Kresnik tracten de les repercussions d'una herència que no ha estat superada, unes repercussions que ha de viure i patir tothom, però, sobretot, la generació que va créixer després del 1945, a la qual pertanyen els coreògrafs i les coreògrafes del teatre-dansa. Les peces de Hans Kresnik reflecteixen la realitat de la dècada dels cinquanta amb molta més força que les de Pina Bausch o Reinhild Hoffmann, que normalment alludeixen a aspectes més externs d'aquesta dècada, com per exemple la manera de vestir o la música. Kresnik mostra de manera més explícita l'època del miracle econòmic, on regna, per una banda, l'anticomunisme extrem i, per l'altra, una abstenció total de la societat a participar en la política. Segons ell, tots aquests fets conformen el fons històric i espiritual que desperta les protestes polítiques de la generació del 68, de la qual se sent un membre.

La biografia li permet reconstruir l'estat actual d'un desenvolupament de la mà de l'evolució d'uns personatges, i analitzar i qüestionar-ne les causes. Per aquest motiu, la imatge que Kresnik dibuixa de la societat esdevé més completa i les seves peces són més diversificades, també des del punt de vista de la dramaturgia. A través dels somnis i records, sorgeix un intrincat entramat dramàtic que es desenvolupa normalment en dos àmbits sobreposats i que ens explica al mateix temps coses sobre tots dos: l'avui i la retrospectiva de vint, trenta, quaranta anys abans. Es tracta de descobrir, de fer apreciable l'antic en l'actual: a *Diàleg de família*, ambdós àmbits coincideixen de manera quasi esgarrifosa quan l'avi, un oficial guillermí, comenta les escenes del feixisme alemany amb cites extretes d'un diari del mateix dia de la representació.

A l'escena final de *L'assassí Woyzeck*, immediatament després que Woyzeck hagi matat la seva amiga Marie, tornen a sortir a escena, apareixent de dins dels armaris de cuina que delimiten l'escenari, els esperits dels malsons i turments passats. Ara, però, vesteixen robes actuals de color negre, de dol, i s'amunteguen l'un darrera l'altre a empentes. Formats en filera, molt a la vora del públic, es van passant un plat on escupen amb menyspreu. L'últim ballarí de la filera col·loca aquesta «escopidora» davant Woyzeck, que roman agenollat a terra. Aquest s'aixeca, amb el plat a la mà, i, amb una lentitud quasi exasperant, se l'apropa a la boca... Gràcies a una cortina que cau a l'últim segon, l'espectador queda preservat de veure la darrera conseqüència.

«Per què ens posem malalts, per què la joventut està ja, de bon començament, desesperançada? Per què no té cap mena d'il·lusió? Totes aquestes són les repercussions dels anys cinquanta i seixanta: l'educació, la negligència, la indiferència són, sens dubte, allò que els porta al suïcidi o a l'autodestrucció.»<sup>16</sup> (Hans Kresnik)

El lema de la generació *beat* «Destrossa allò que et destrossa» deixa de funcionar. La cultura *pop* i *beat* van fer possible sortir de l'art i la societat momificats, però no van oferir cap alternativa útil per a la vida. Ernst, protagonista de la peça

*Imant* de Kresnik, encara se salva a causa d'un assassinat absurd. L'Ophelia de *La màquina Hamlet* trenca a cops de destrall l'instrument de tortura quotidiana de la casa i el matrimoni: el despertador. El refús dels rols tradicionals dels protagonistes de *Diàleg de família*, *Mart*, *Sylvia Plath* o *Pasolini*, i la seva lluita per assolir una identitat incorrupta i una vida lliure tenen com a conseqüència la mort. La problemàtica entorn del refús dels rols antics que imposa la societat, als quals normalment s'aferra, és un dels temes que Kresnik tracta amb tanta virulència com els autors austríacs Wolfgang Bauer, autor del libretto d'*Imant*, Peter Handke o Thomas Bernhard. Günther Rühle va provar de fer un balanç de les actituds d'aquests escriptors observant retrospectivament l'època del 68, un balanç que ens sembla digne de consideració pel que fa a l'actitud que va prendre Kresnik:

«Handke, Bauer, Bernhard. Tots tres autors tenen en comú el fet d'haver observat com l'home resta reprimat dins la seva closca social i què els aporta a ells el rebuig d'aquesta closca. Una problemàtica comuna neix en ells com a conseqüència d'observar l'evolució, en els últims anys, de la generació de les revoltes: la necessitat de canvi, el desig de ser una altra cosa, voler viure en un altre món. [...] La bogeria comença amb el rebuig dels rols de la societat burgesa i augmenta en no veure ni acceptar cap paper nou dins la societat. Aquesta follia no es manifesta només en els personatges de trenta anys de Wolfgang Bauer. [...] Els personatges de Bernhard s'hi aferren monomaníacament. Handke intenta fer un únic problema de tots dos: mantenir l'antic i sortir dels rols antics».<sup>17</sup>

## DE LA REVISTA AL TEATRE CRÍTIC DE DESPRÉS DEL 1968: FORMES D'INTERVENCIÓ

«L'estil és una evasió que sorgeix de la covardia d'enfrontar-se amb nous continguts.»<sup>18</sup> Aquestes paraules que Erwin Piscator va llançar el 1961 podrien servir de divisa per al debut coreogràfic de Kresnik l'any 1967 i per al seu abandó de la tendència, aleshores dominant, del ballet clàssic. La definició que Piscator va donar del corrent del teatre polític —«un mirall ben conscient de l'època i de les forces que la componen»<sup>19</sup>— va recuperar la seva vigència a les obres de dansa de Hans Kresnik.

Martell pneumàtic, maons, ulleres, llaunes de coca-cola, parets d'anuncis publicitaris, telèfon, televisor, cotxe, cadira de rodes, uniforme, computadora, joguines de guerra, projector de diapositives, unitat de cures intensives, bicicletes... De manera semblant a com ho va fer Piscator, Kresnik introdueix en l'escenari l'instrumental expressiu d'una societat tècnica-ment superdesenvolupada, confia en la «funció dramaturgic de la tècnica», per dir-ho amb paraules del mateix Piscator. Seguint el model d'aquest, Kresnik activa «les escenes amb els mitjans tècnics, que estan en funció del contingut i que cobren així el seu propi valor expressiu».<sup>20</sup>

Igual que Kresnik, els coreògrafs del Tanz-Forum de Colònia havien començat també a incorporar, al final dels anys seixanta, aquests nous procediments i mitjans tècnics a fi de donar un atractiu òptic als seus treballs. A diferència d'aquests, però, allò que va interessar Kresnik d'aquells mitjans no va ser tant l'atractiu de la novetat com el valor d'intervenció política. A «Tractats», per exemple, els ballarins són manipulats

amb articles de consum i amb anuncis publicitaris o, fins i tot, amb eslògans de publicitat que se senten pels altaveus. A *PI-GasUS*, la representació escènica d'una actuació de la policia contrasta amb la lectura d'un text que descriu la festa d'aniversari del president. Relacions de fets, notícies de diaris o relats dels qui participen en els esdeveniments representats a l'escenari es poden sentir sovint, per mitjà d'altaveus o magnetòfons, a moltes de les escenes de les seves primeres peces. A les darreres, en canvi, s'observa una reducció successiva d'aquestes tècniques, cosa que ens demostra que s'ha produït un canvi en la concepció de la representació escènica. El tractament més subtil dels continguts temàtics comporta també una reducció de l'estètica d'elements publicitaris. La realitat al·ludida en les peces és cada vegada més independent de la intervenció de la tècnica i esdevé cada vegada més una realitat tenyida per la psicologia, teatralment distanciada.

Els objectes i accessoris tenen sovint un caràcter simbòlic; la seva aparició recurrent al llarg de diverses peces ha anat construint una simbologia d'imatges en el teatre coreogràfic de Hans Kresnik. A *Mart*, un piano de cua simbolitza el món tancat, limitat i harmònic de la generació dels pares, de la casa dels pares del protagonista. El piano de cua és present a totes les escenes i accions, esdevé un segon protagonista a la peça. Les relacions del món extern i el dels pares, la dependència del fill amb la casa d'aquests, els conflictes no solucionats, tots aquests aspectes són expressats o al·ludits a través de l'instrument: el fill es fica dins el piano, per exemple, com si fos la seva segona llar; aquest refugi és esquarterat i disseccionat per un grup de metges en una operació grotesca, on fins i tot posen el piano cap per avall i el lliquen a terra.

Kresnik va trobar de seguida la forma adient per al seu teatre coreogràfic de motivació política, la forma que li havia de permetre aplegar els materials, les tècniques i els estils més diversos. Va recórrer a les formes més obertes del teatre de text, i, sobretot, a la de la revista o *collage* escènic, coneguda i provada ja als anys vint per expressar temes polítics —precisament per Erwin Piscator al seu teatre documental—. La re-

vista ja havia estat internacionalment redescoberta als anys seixanta pel teatre de text. A Bremen, per exemple, Zadek i Minks van tenir l'oportunitat de provar amb les seves escenificacions, fins i tot de textos clàssics, les possibilitats que oferien la revista i el *collage*.

La dramaturgia de la revista —principi de fases de trànsit i arrenjerament lliure— va possibilitar a Kresnik d'alliberar-se de la trama contínua i la dramaturgia narrativa lineal. La successió lliure d'escenes i números permetia presentar amb molta més facilitat diversos àmbits i nivells a la vegada, presentar els temes des de diversos punts de vista. La possibilitat que oferia la revista de combinar elements incompatibles o incòmodes entre si es va ajustar perfectament a la tendència de Kresnik a fer ús dels materials i estils més diferents. Pel teatre, l'atractiu de la revista es trobava en la possibilitat de combinació de l'efectisme òptic, el divertiment i el tarannà crític. De la revista política entorn del tema del Vietnam fins al *Rocky Horror Picture Show*: darrera la seva centellejant superficialitat de *glamour*, s'hi amagava sempre una segona dimensió. La revista permetia a Kresnik combinar els continguts polítics i els gestos anàrquics amb la trivialitat i el divertiment, li permetia portar a terme l'expressió cínica continguda en la seva fórmula «sexe i crim». Tanmateix, l'afinitat que sentia Kresnik envers els elements *kitschs* i trivials d'aquesta barreja, en comptes de conduir-lo a l'expressió dels postulats crítics i a la cita distanciada, va portar-lo, en certa manera, a una pura còpia. Malgrat tot, aquest tarannà ambigu de la revista, la fluctuació entre el rebuig i el plaer, crea precisament aquesta barreja d'allò que no s'adiu entre si i que, quan s'aconsegueix equilibrar, li dóna el caràcter provocatiu i irritant. La qualitat de les seves peces depèn sempre del fet que s'aconsegueixi l'equilibri entre la representació de la violència, el sadisme i el feixisme i la representació de la fascinació que aquests produeixen. Encara que al seu teatre coreogràfic dels anys vuitanta es mantingui aquest equilibri i es presentin encara escenes bombàstiques i lluites de materials, s'ha perdut el caràcter de revista de les primeres peces i s'ha guanyat un fons teatral. Tanma-



teix, a les peces es continua utilitzant la tècnica del muntatge de la revista, les possibilitats dramaturgiques del *collage* escènic.

«EL PROPI COS ESDEVÉ MITJÀ  
I OBJECTE DE LA LLUITA»<sup>21</sup>  
(PIER PAOLO PASOLINI)

A la dansa, l'estètica del repugnant es veu condicionada per certes incompatibilitats: per la desavinença entre la imatge realista i la traducció en un llenguatge artístic, entre la representació d'un món repugnant i d'una societat autodestructiva i el llenguatge refinat del cos i l'execució brillant amb què s'ha d'expressar. A les peces de Kresnik, l'agressivitat, desesperació i angoixa de l'individu s'expressen generalment amb salts enèrgics i violents, amb moviments o combinacions de moviment que estan a punt de no poder realitzar-se. Sembla ben bé com si el coreògraf interrompés, justament en aquelles escenes on es reflecteix l'estat emocional o psíquic d'un personatge, el decurs i l'acció de la peça per donar pas a un solo virtuós d'aquest mateix personatge o per introduir coreografies que utilitzen, més o menys, el vocabulari de la dansa acadèmica clàssica. En aquestes escenes, que sovint representen la culminació o el punt d'inflexió de la peça o dels protagonistes, Kresnik porta a l'exageració el virtuosisme de la tècnica clàssica i aconsegueix potenciar així, d'alguna manera, el contingut. Malgrat tot, encara s'aprecia una discrepància entre els temes de Kresnik i el seu llenguatge estètic, completament contraposat a aquests.

Certament, Kresnik continua utilitzant la dansa com a vehicle d'expressió. El seu estil és heterogeni, combina els mitjans de la tècnica clàssica amb moviments de la vida quotidiana i el món laboral, de tot tipus d'esports i arts marcial, moviments militars, *jazz dance* i folklore, una heterogeneïtat que es posa molt més en relleu en les escenes caòtiques de grup que en aquelles on s'expressen els sentiments subjectius

i les pors d'un únic individu. El seu estil va arribar a ferir totes les convencions estètiques de la tradició i els models coreogràfics als quals estem acostumats. No obstant això, malgrat els atacs vehements contra la dansa acadèmica clàssica, la seva creació coreogràfica es formula sobre aquest fonament. El vocabulari de moviments de la dansa acadèmica clàssica és el llenguatge de Kresnik. Aquest llenguatge és la base primordial de la formació que té i el que va utilitzar com a ballarí d'escena.

Encara que durant els darrers anys ha anat abandonant progressivament les influències del jazz, del folklore o la dansa clàssica, patents als seus començaments, es pot afirmar que Hans Kresnik no ha desenvolupat ni trobat mai un llenguatge completament personal per al seu teatre coreogràfic. A les darreres peces de Heidelberg —*Sylvia Plath*, *Pasolini* i *L'assassí Woyzeck*— ha aconseguit desenvolupar progressivament un llenguatge d'expressió subtil i quasi analític a través de la psicologia dels personatges, un llenguatge que tradueix amb el cos i el gest les angoixes de l'ànima de les quals ens parlen normalment les peces, unes angoixes que prenen més relleu que aquelles accions i escenes espectaculars. És la forma que mostra ja de manera explícita el tema principal de les peces, la desesperació dels personatges. Tanmateix, potser és aquesta precisament la qualitat de les peces; l'enfrontament contra qualsevol tipus d'adopció o comercialització es fa evident a través dels punts dèbils de l'estètica i dramaturgia, unes debilitats que les seves peces no volen dissimular. Pina Bausch ha aconseguit trobar una forma que condensa allò inacabat, trossejat o fragmentari, sense robar-li a tot això el caràcter provisional. En altres coreògrafs, en canvi, les contradiccions i la desesperació, de les quals ens parlen les peces, se salven gràcies a una escenificació tècnicament perfecta.

«El propi cos esdevé mitjà i objecte de la lluita»: la radicalitat del llenguatge coreogràfic de Kresnik es torna contra els mateixos ballarins, contra el cos del ballarí, a qui normalment no s'exigeix aquest tipus de moviment. El resultat estètic aconsegueix fascinar-nos, ja que, a través de la utilització desconsi-

derada i franca dels cossos dels ballarins, es crea, dins de la representació d'allò repugnant, una nova i singular bellesa corporal que ja no té res a veure amb l'originari refinament formalista de la dansa clàssica. Per aquest motiu, es pot tornar a gaudir de les escenes més extremes. La discrepància entre la qualitat estètica de les obres i la seva actitud crítica davant la bellesa, el plaer i el caràcter culinari del teatre es plantegen de manera nova.

Teatre o teatre coreogràfic després del 68? La tendència cap a un llenguatge plàstic i fantàstic per expressar la desconfiança envers el món i el llenguatge racional es pot entendre com una reacció del teatre de text dels anys setanta contra el moviment del 68 i els seus fracassos. Les noves imatges teatrals adquireixen la bellesa a través d'una representació negativa del món: irradien desesperació i tristesa, ens parlen de la pèrdua, d'un món fred, del comiat. És també el comiat de les esperances polítiques i racionals? És que el teatre ja només pot representar una realitat positiva a través del record d'un món i un temps passats més bells? Els coreògrafs del teatre-dansa i del teatre coreogràfic mostren també la bellesa, en part, com a allò prohibit, com a quelcom amb què una persona no pot comprometre's, tenint en compte com és la realitat. A l'obra *Péleas et Mélisande*, Kresnik presenta una parella de solistes, completament vestits de blanc, que, mentre ballen un preciós *pas de deux* clàssic, els va lliscant lentament de la comissura dels llavis un rajolí de sang que va amarant les seves cares i els seus vestits. Impassibles, continuen ballant.

A partir d'ara, la bellesa només es pot presentar com una utopia del teatre? Llevat de poques excepcions, Kresnik no admet la utopia a les seves obres. Les poques escenes plenes d'esperança i d'una harmonia quasi lírica se'ns presenten com a cossos ortopèdics, com a escenes d'un altre món. Generalment, en el seu teatre coreogràfic, és la dansa acadèmica clàssica la que recorda l'harmonia i utopia d'un món millor —és això absurd?—, un món mutilat, rudimentari i podrit que és devorat per una societat de la desfeta: una ballarina sense braços balla un *pas de deux* amb un príncep de conte; una parella

d'enamorats balla sobre un munt d'escombraries que se'ls va empassant a mesura que hi van caient més deixalles; una altra parella apareix de dins un munt de nines i cossos sense vida i, tot ballant, es troben l'un amb l'altre i tornen a ofegar-se en el caos, en l'inanimat. Aquestes peces de Kresnik neguen i destrueixen la utopia i, en aquest sentit, són diferents de les de Pina Bausch, encara que la crítica ha catalogat les peces de la coreògrafa com a pessimistes. Segons ella les persones emmudeixen, es resignen, però no renuncien als seus desigs i les seves exigències de felicitat. Conserven aquesta utopia malgrat el coneixement i l'experiència que tenen.

## ENTRE LA CRÍTICA SOCIAL I LA INSTITUCIÓ CULTURAL LA INNOVACIÓ COM A DEURE

El teatre contemporani, de text o musical, ja no es fixa tant en els herois masculins d'obres com *L'holandès errant*, *Lo-bengrin*, *Egmont* o *Hamlet*, sinó en els personatges femenins oblidats. A partir de la meitat dels anys setanta, la majoria dels homes-directors de teatre cerquen nous i diferents models per a les escenificacions, que troben sovint en les figures femenines d'obres antigues. Al contrari, els protagonistes del teatre coreogràfic de Hans Kresnik són gairebé sempre masculins. Però no són mai herois ni cap mena d'home nou, sinó més aviat antiherois, víctimes d'una educació convencional de la qual no es poden alliberar. No poder o no voler alliberar-se? Hamlet és un intel·lectual cagadubtes que no és capaç de fer la revolució (*La màquina Hamlet*); Fritz Zorn, protagonista de *Mart*, denuncia la societat i els pares, una queixa que desperta gran compassió, però no pren mai una postura responsable i personal; Pasolini és un homosexual *outsider*.

Cap a la meitat dels anys setanta es posen en dubte encara la presència i legitimitat del teatre-dansa i, una dècada després, ell mateix imposa uns criteris i unes normes sota els quals

seran jutjats els coreògrafs. A causa de l'èxit de Pina Bausch, del domini de les dones en el teatre-dansa i de la tendència cap al tema de la dona en la literatura i el teatre, Kresnik i la seva manera d'observar la realitat queden relegats en un segon terme, i el mateix podem dir de Gerhard Bohner. Això es deu potser al fet que les seves peces, que tracten de la determinació i responsabilitat social de tot individu, comprenen només una part molt determinada de la complexitat humana, malgrat l'anàlisi subtil que en fa. D'altra banda, els temes del teatre dels setanta i vuitanta se centren en les pors, els malsons i la bogeria de les persones i, per bé que Kresnik s'inclou en aquesta tendència, no utilitza aquests temes en si, sinó com a mitjà per explicar unes situacions socials i històriques reals. A causa d'aquesta actitud, la comercialització de Kresnik per part de la institució cultural no va ser gaire fàcil. Això no obstant, Kresnik va ser redescobert pel teatre-dansa dels anys vuitanta precisament per aquesta vessant política. No és casual que les peces *Mart* i *Sylvia Plath*, que van ser acceptades unànimement per públic i crítica, siguin precisament d'aquesta època. Aquestes peces s'aprofiten de la popularitat dels personatges en els quals es basen: en anys anteriors, tant Fritz Zorn i la seva novel·la autobiogràfica *Mart* com la poetessa americana Sylvia Plath i els seus escassos llibres, amb certs trets autobiogràfics, havien esdevingut figures i llibres de culte per als intel·lectuals de la República Federal Alemanya. Però l'èxit d'aquestes peces s'explica sobretot pel fet que les biografies d'un suís o d'una americana eren, sens dubte, menys problemàtiques i molt més fàcils de vendre en la vida cultural del país que no pas temes com la lluita antifeixista o la realitat de la República Federal, que trobem a la peça coreogràfica *Rebaixes*, retirada després de molt poques representacions.

Malgrat això, Kresnik ha reivindicat sempre un paper d'*outsider* dins el teatre-dansa, ja que sempre ha volgut mantenir les exigències polítiques i no ha abandonat mai el sentiment revolucionari dels anys seixanta. «Estil monomaniac»: aquest tipus de crítica no solament va afectar Hans Kresnik, sinó també, amb el temps, Pina Bausch i Reinhild Hoffmann. El cas

de Hans Kresnik és, però, diferent, com també ho és el de Gerhard Bohner, on això es veu encara amb més claredat: el fet que tots dos hagin mantingut amb tanta obstinació les seves postures i hagin rebutjat l'aparell cultural oficial els ha comportat la desconsideració d'aquest i dels seus representants: els crítics. Kresnik ha estat adés summament elogiats adés violentament criticat i marginat per la crítica de dansa. En definitiva, la trajectòria del coreògraf, que ja ha durat més de vint anys, i la qualitat de les peces que representa es caracteritzen per l'alternança d'èxits i fracassos. Tanmateix, ell és, d'entre els anomenats coreògrafs del teatre-dansa, qui ha treballat més temps i amb més continuïtat en la institució oficial. Kresnik es va veure, però, ràpidament involucrat per la necessitat, sorgida al final dels anys seixanta, d'actualitzar i contemporitzar la dansa i, per aquesta raó, la seva carrera pren una direcció precipitada i unilateral. Ens preguntem quan va tenir temps Kresnik per fer un desenvolupament lent i calm com el de les coreògrafes Pina Bausch i Reinhild Hoffmann, que van poder realitzar un treball d'anys de continuïtat dins d'una institució protegida, però a la vegada independent: l'Escola Folkwang.

Quan manquen uns eslògans polítics i reivindicatius immediats i el públic s'orienta cap a una altra direcció, la innovació i provocació dels primers anys de Colònia i Bremen es desgasten. La nova orientació temàtica i estètica que pren Kresnik després d'haver explotat la provocació durant tota una dècada —una orientació que s'anuncia ja a Bremen el 1978 amb l'obra *Imant*— va cristal·litzant successivament a partir que es trasllada a Heidelberg l'any 1979. Hem d'admetre que aquest canvi, que es caracteritza per la introducció de biografies i l'anàlisi de la família, ha aportat uns nous elements temàtics i formals al teatre-dansa dels anys vuitanta.



KURT JOOSS  
I L'ESCOLA FOLKWANG





## PROMOCIÓ DELS JOVES COREÒGRAFS: L'ESTUDI DE DANSA FOLKWANG

«L'Escola Superior Folkwang és un bon taller per a l'assaig; allí es tenia temps, es podia prendre temps. Les primeres coreografies que vam fer es van anar gestant molt lentament, i això també està molt bé perquè així el seu èxit també ha estat més llarg i durador. És en aquest sentit que l'Estudi de Dansa Folkwang ha estat un centre positiu, un centre on s'ha pogut provar veritablement i, de fet, han estat molts els qui ho han fet.»<sup>22</sup> (Susanne Linke)

Una ballarina tremolosa, una ballarina que jeu en un sofà blanc, una ballarina i una banyera... L'Escola Folkwang d'Essen<sup>23</sup> i l'Estudi de Dansa Folkwang han fet un paper important en la història del teatre-dansa alemany dels anys setanta. És aquí on s'han gestat les carreres de tres de les més representatives coreògrafes d'aquest gènere. Espai protegit i taller d'assaig per a professionals al mateix temps, l'Estudi de Dansa Folkwang s'ha dedicat al foment dels joves ballarins i coreògrafs, els ha ofert un espai per al seu desenvolupament i el temps necessari per fer el salt al teatre (o a la carrera de ballarina de solos en el cas de Susanne Linke). Molts dels ballarins i les ballarines de les companyies de teatre-dansa de Pina Bausch o Reinhild Hoffmann s'han format a Essen o, com a mínim, han estat membres de l'Estudi de Dansa Folkwang durant alguns anys. També el fotògraf i dissenyador gràfic Rolf Borzick, durant molts anys escenògraf i coautor del teatre-dansa de Wuppertal, i VA Wölfl, que durant alguns anys ha fet les escenografies de les peces coreogràfiques de Hans Kresnik, procedeixen de l'Escola Folkwang, que té també departaments

de teatre i arts plàstiques. La proximitat de les diverses arts i branques d'aprenentatge —dansa, teatre, música, fotografia i arts plàstiques— ha proporcionat sempre a l'escola un clima obert i estimulant per a l'art.

El fet que l'Estudi de Dansa Folkwang fos aglutinat per l'Escola Folkwang va garantir l'ampliació de la formació dels joves, cosa que no va succeir a d'altres centres semblants. Que Pina Bausch (del 1969 al 1973), Susanne Linke (del 1975 al 1985) i Reinhild Hoffmann (del 1975 al 1977) hagin dirigit l'Estudi de Dansa Folkwang demostra que el foment coreogràfic dut a terme ha aportat al teatre-dansa una continuïtat generacional. L'Estudi de Dansa Folkwang ha assolit entretant un reconeixement públic gràcies al treball d'aquestes tres coreògrafes, però això no ha fet que, durant els anys vuitanta, perdés el caràcter d'escola protegida, sinó que ha possibilitat que els seus membres poguessin desenvolupar les pròpies facultats coreogràfiques a través d'un assaig continuat, lent i relativament poc destorbat: Marilen Breuker, Christine Brunel o Mitsuru Sasaki, aquest últim nou director artístic de l'Estudi de Dansa Folkwang des del 1985, han seguit la tradició dels coreògrafs de la Folkwang en aquests darrers anys.

A diferència dels joves ballarins de l'Estudi de Dansa Folkwang, els de Colònia van ser ràpidament introduïts en l'aparell institucional del teatre, cosa que els va suposar una situació laboral i unes condicions per a la seva promoció molt diferents de les d'aquells. Els coreògrafs de l'Estudi de Dansa de Colònia i del posterior Tanz-Forum van intervenir aviat en les representacions del Teatre de la ciutat i, per aquest motiu, també van saltar a la popularitat i van estar sota la pressió dels èxits i les imposicions de producció molt més aviat. Aquí l'experiment no havia de córrer gaires riscos, perquè s'havia de poder vendre al públic amb facilitat. Tanmateix, els coreògrafs de Colònia van poder disposar de l'aparell teatral complet: escenari, sales d'assaig, tallers i tècnica. De segur que aquelles peces que requerien una certa tècnica no s'haurien pogut realitzar amb les escasses possibilitats que podien oferir una escola i les seves aules. Així, doncs, per molt que el teatre-dansa

que les coreògrafes de la Folkwang van fer durant els primers anys fos anomenat sovint «teatre pobre» i per molt que haguessin utilitzat sempre uns mitjans força restringits, l'estètica que van emprar no es deu únicament a un càlcul previ, sinó a la tradició de l'Estudi de Dansa Folkwang i als condicionaments específics que aquest imposava a la creació. Aquesta tradició, això no obstant, els ha ofert molts més recursos per enfrontar-se amb la institució teatral i amb les seves imposicions i per aconseguir unes condicions de treball fins aleshores molt poc corrents.

#### «CLASSES MESTRES DE DANSA»

L'Escola Folkwang d'Essen va ser fundada el 1927. Kurt Jooss en fou cofundador i, després de la guerra, hi va dirigir el departament de dansa. El 1961 va fundar també l'Estudi de Dansa Folkwang, que no va ser concebut, en principi, per a la creació coreogràfica, sinó per fer-hi «Classes mestres» (aquest és, de fet, el nom originari de l'Estudi de Dansa Folkwang) dedicades a l'ampliació d'estudis de ballarins ja formats. Amb aquest centre, Jooss pretenia donar una sortida a aquells joves ballarins qualificats que treballaven al servei de l'òpera i l'opereta i que es trobaven immersos normalment en una rutina que atorgava molts pocs al·licients a la creació. Jooss els va proporcionar contractes, normalment a teatres petits, o els va oferir la possibilitat d'una ampliació d'estudis d'un o dos anys més per fer el salt a un teatre més gran, a una posició de solistes. El projecte de les classes mestres dedicades a la dansa escènica va ser una novetat total en la història de la dansa d'Alemanya Federal i només va ser possible gràcies a uns diners que la Televisió d'Alemanya Occidental de l'Estat de Nordrhein-Westfalen reservava per a fins culturals d'aquesta mena. Kurt Jooss va poder distribuir aquests diners, en forma de beques o de contractes de treball, per formar un petit grup de vuit o deu membres escollits entre ballarins que acabaven

de finalitzar la seva carrera o que ja tenien experiència. El grup es va anomenar Ballet Folkwang i el mateix Jooss va dirigir-lo fins l'any 1968. Al grup li va ser concedit un estudi d'assaig; l'aula de l'Escola Folkwang va ser acomodada per fer-hi representacions professionals de teatre i de dansa. A més, es va comptar amb un agent per obtenir ajuts per al grup. La companyia va fer nombroses *tournées* dintre i fora del país i va ser la primera companyia de dansa de la República Federal Alemanya que va visitar la República Democràtica Alemanya, l'any 1964. Fins el 1968 va conservar el nom de Ballet Folkwang i, a partir d'aquest any, va passar a anomenar-se Estudi de Dansa Folkwang.

A l'Escola Folkwang es va tenir sempre molt en compte el bon assessorament dels ballarins per part dels professors. Kurt Jooss, a més, va centrar l'interès, durant els primers anys, en l'elaboració de ballets que aplegaven estils de diversos coreògrafs. Així, doncs, es va treballar en unes condicions professionals comparables a les d'una institució teatral, però, a més, sense que existís la pressió de les estrenes i amb la il·lusió de fer representacions fora de l'escola. Antony Tudor va realitzar amb el Ballet Folkwang les peces *El jardí dels saücs* i *Escenes de nens*; el coreògraf Lucas Hoving va venir de la José Limón Company per fer noves versions de dues de les seves peces, entre les quals hem d'esmentar *Songs of Encounter*. Tanmateix, aquesta col·laboració inicial amb coreògrafs estrangers es va suprimir de seguida i el mateix Jooss va elaborar per a l'Estudi de Dansa Folkwang algunes peces noves o va reelaborar els seus antics ballets de més èxit, com *La taula verda* i *Pavana per la mort d'un infant*.

Encara que les classes mestres havien estat concebudes en un principi com un pas previ per arribar al teatre, durant els anys seixanta es van reunir també al voltant de Jooss un grup fix de ballarins que ja tenien experiència, com Pina Bausch, Jean Cébron, Dieter Klos i Hans Pop, tots ells avui dia estretament lligats al teatre-dansa de Wuppertal. Jean Cébron, deixeble de Sigurd Leeder, havia treballat com a ballarí i coreògraf a l'Estudi de Dansa Folkwang durant els anys seixanta. Les

coreografies abstractes i modernes que feia, marcadament personals, eren ben inusuals, estranyes per als escenaris de la República Federal. Segons la jove ballarina Pina Bausch, la col·laboració intensa amb el coreògraf Cébron, amb qui va ballar el duo *Recueil*, va ser d'una influència tan important per a la seva evolució personal com el fet d'haver participat en les coreografies de Kurt Jooss. El 1967, Pina Bausch va presentar la primera coreografia, *Fragment*, i el 1969 va guanyar el primer premi del Concurs Coreogràfic de Colònia amb la segona coreografia, *En el vent del temps*, feta amb ballarins de l'Estudi de Dansa Folkwang.

Així, doncs, podem dir que el Ballet Folkwang i el posterior Estudi de Dansa Folkwang, concebuts en un principi per a la promoció dels joves coreògrafs, van anar més enllà dels seus pressupòsits reals: perquè durant els anys seixanta dominava completament el ballet clàssic als teatres oficials i no hi havia a penes cap espai adient per a la dansa moderna, aquests centres es van convertir en l'excepció, uns centres que oferien la possibilitat de desenvolupar el seu treball a molts ballarins moderns, sovint qualificadíssims. Pina Bausch, Susanne Linke i Reinhild Hoffmann, igual que moltes altres, van entrar a formar part de l'Estudi de Dansa Folkwang un cop finalitzat el seu aprenentatge i van acabar tornant sempre a Essen després de les seves escapades als Estats Units o als teatres oficials d'altres ciutats alemanyes. L'Estudi de Dansa Folkwang va ser també el punt de partida de molts ballarins estrangers, sovint procedents dels Estats Units, que volien conèixer els diferents corrents de la dansa moderna europea. El Ballet Folkwang era, durant aquelles dècades, una de les poques companyies professionals de dansa moderna que treballava a Europa i la primera de la República Federal Alemanya abans que Hans Kresnik inaugurés el seu teatre coreogràfic a Bremen l'any 1968. Una companyia en la qual hom podia formar-se en la tradició de la dansa moderna i en les coreografies de la modernitat, en una direcció molt diferent de la formació que rebien els joves a Colònia, Berlín o Stuttgart, i també molt diferent de la de les companyies modernes dels països europeus veïns.



# TRADICIÓ DE L'AUTONOMIA: KURT JOOSS, PEDAGOG I HOME DE TEATRE

«Jo vaig estudiar a Essen amb Kurt Jooss. Allò que ell tenia d'especial era que obria alguna cosa. La Folkwang no és una escola on s'ensenyi una tècnica determinada. Hi havia moltes tècniques diferents: clàssic, modern, folklore europeu. Després d'estudiar allí, vaig aprendre també altres tècniques i un munt de coses més. Però no són només tècniques de dansa allò que influeixen sobre una persona. Molt d'allò que ens influeix ho aprenem indirectament. Allò que m'uneix a Jooss són coses humanes, és la seva humanitat.»<sup>24</sup> (Pina Bausch)

Kurt Jooss i l'Escola Folkwang: l'activitat i l'obra de Kurt Jooss estan estretament lligades a l'Escola Folkwang, l'escola de la qual en fou cofundador l'any 1927 i on va treballar al llarg de diverses dècades com a director de la secció de dansa, imprimint-hi el segell personal.

Durant les primeres dècades del segle, alguns ballarins moderns van fundar per pròpia iniciativa escoles de dansa laiques, normalment privades, que tot sovint servien per finançar el treball artístic que feien o la pròpia companyia. A diferència d'aquestes escoles, el departament de dansa Folkwang mantenia una independència molt més gran respecte a la sort personal del seu director pel fet que havia estat aglutinat per una escola d'art, teatre i música de l'administració estatal. La protecció institucional de l'escola va oferir-li, a més, la possibilitat de supervivència durant l'època del feixisme. Mentre moltes escoles de dansa moderna van ser tancades i es va prohibir l'activitat pedagògica dels seus directors, el departament de dansa de l'Escola Folkwang d'Essen, en canvi, va poder man-



tenir el seu esperit fins i tot després que Kurt Jooss s'exiliés el 1933 gràcies a què la direcció va quedar a mans d'Albrecht Knust i Trude Pohl, deixebles de Laban i Jooss. Així, el coreògraf va poder reprendre, en tornar de l'exili el 1949, el treball que havia iniciat a l'escola al final dels anys vint.

Gràcies al lligam establert entre el departament de dansa Folkwang i l'administració es va poder conservar la dansa moderna de la República de Weimar i l'atmosfera de renovació que es respirava durant el canvi de segle. Tota aquesta tradició s'ha pogut transmetre, així, al teatre-dansa de la República Federal Alemanya dels anys setanta. De fet, aquest lligam no es deu a una sort casual, sinó que va ser, en certa manera, intencionat. L'activitat paral·lela duta a terme per Jooss, com a pedagog a l'escola i coreògraf al teatre, va ser un guany inestimable per a l'Escola Folkwang. Jooss havia treballat durant tres anys, com a ballarí i coreògraf, en el teatre d'Hamburg del mestre Rudolf von Laban, del qual es va separar el 1924 per emprendre el propi camí dins el teatre. El primer contracte va ser al Teatre de Münster, on va treballar com a director d'assaigs entre els anys 1924 i 1926. Un cop a Essen, va fundar l'Escola Folkwang i, un any més tard, el 1928, va crear l'Estudi Folkwang de Teatre-dansa, un grup experimental. «La finalitat és sempre el teatre-dansa, teatre-dansa entès com a forma i tècnica de la coreografia dramàtica i on es crea a partir d'un *libretto*, de la música i, sobretot, dels seus intèrprets; a l'escola i a l'estudi, es busca un desenvolupament progressiu de la nova tècnica per aconseguir un mitjà objectiu i impersonal per expressar la dansa dramàtica i, paral·lelament, una integració successiva de la dansa acadèmica clàssica a la nova disciplina.»<sup>25</sup>

Quan Jooss, l'any 1930, va prendre posició de nous càrrecs, el de director d'assaigs i coreògraf del Teatre de l'òpera d'Essen, el grup de dansa Folkwang va passar a ser la companyia fixa d'aquesta institució, ara amb el nom de Teatre-dansa Folkwang. Després de dos anys, Jooss i una gran part dels ballarins van desfer aquest vincle amb la institució. En el decurs d'aquests anys en què Jooss va treballar en els dife-

rents teatres, es va anar formant al seu voltant un grup sòlid de ballarins i col·laboradors: el ballarí i pedagog Sigurd Leeder, veterà com Jooss dels temps d'Hamburg, el músic F. A. Cohen i l'escenògraf Hein Heckroth.

Plegats van formar un grup de dansa privat, el Ballet de Jooss, per tirar endavant el treball. Aquest grup, preparat i dirigit per Jooss, va visitar durant els anys trenta i quaranta els escenaris de tot el món. Ells van ser els representants del concepte de la dansa expressionista moderna alemanya a l'estranger, prohibida al propi país. El fet que les peces que feien es poguessin representar va assegurar la supervivència de les conquestes estètiques i formals de la dansa expressionista. Després de la guerra, Jooss va reprendre el treball a l'Escola Folkwang i va continuar la tasca coreogràfica al teatre.

«Laban ens va fer un regal inestimable: poder entendre tot tipus de moviment i tenir una perspectiva àmplia sobre tota la complexitat del moviment. Aleshores, nosaltres érem una joventut afamada d'experiències i de moviment, i la dansa clàssica ens podia oferir, en principi, ben poc, perquè ens semblava, i amb raó, massa parcial. Laban va arribar en el moment precís amb la seva anàlisi del moviment. Ens va obrir els ulls i els ossos i ens va lliurar un nou espai artístic per poder esplaïar-nos.»<sup>26</sup>

Per bé que Jooss va estar estretament lligat a l'atmosfera de renovació del canvi de segle i a la dansa expressionista, es va allunyar dels objectius dels representants d'aquesta perquè va donar un suport incondicional al teatre-dansa dramàtic, a la dansa escènica i a la institució teatral. Va perseguir un revifament de la dansa escènica moderna perquè aquesta es convertís en un art autònom i institucionalment reconegut. Va introduir, amb bons resultats, les innovacions escèniques i estètiques aconseguides pels departaments veïns de la institució o pel mitjà cinematogràfic encara jove (el cinema expressionista), i les va utilitzar en la dansa escènica i en la praxis de representacions de dansa. Jooss no va ser el primer que va intentar adaptar aquestes innovacions, sinó que va basar-se en el treball que féu prèviament el mestre Rudolf von Laban. La-

ban ja havia anunciat les possibilitats que aquestes reformes escèniques i teatrals oferien a la dansa moderna, i havia assenyalat algunes de les exigències concretes que es requerien per crear un teatre-dansa modern: la tridimensionalitat de tota representació escènica, el ballarí com a creador i intèrpret individual i el llenguatge corporal com a transmissor del significat, unes exigències que van tornar a tenir una vàlua en el teatre-dansa dels anys setanta i vuitanta. Qui les va assimilar primer i de manera més conseqüent va ser Kurt Jooss en les seves coreografies. El drama dansat, una nova forma de ballet de trama contemporani, mostra la capacitat d'expressió dramàtica d'un llenguatge dansador modern, que no s'havia aconseguit fins ara ni en la dansa de solo ni en els cors de moviment, que no es basaven en un contingut concret.

Als anys vint, Jooss es va adonar ja de la necessitat d'una tècnica de dansa moderna que aplegués el treball de ballarins, mestres de dansa i coreògrafs, i va ser partidari de fer una síntesi de la dansa moderna i la dansa acadèmica clàssica per aconseguir aquest llenguatge dansador. Va veure que el fet d'haver insistit tant en l'expressió completament lliure i individual havia portat un caos d'estils i de moviments capritxosos i arbitraris. A més, es va enfrontar amb l'esperit messiànic de la dansa expressionista i del mestre Rudolf von Laban. El 1927, Jooss va dir, amb motiu de la inauguració de l'Escola Folkwang, que «l'exigència primordial de l'educació de la dansa actual era la de despullar-la de tota disfressa gimnàstica, filosòfica o de qualsevol altre tipus».<sup>27</sup> Fins a quin punt va ser animada la discussió sobre la necessitat d'una síntesi, ens ho demostra el congrés de dansa d'Essen, organitzat per Jooss el 1928, on aquest va ser el tema dominant. Finalment es va dedicar un dia per tractar aquesta qüestió. Les opinions entorn d'aquesta síntesi van ser molt controvertides. Al començament dels anys trenta, una part del públic de dansa havia criticat el Teatre-dansa Folkwang perquè el consideraven massa clàssic, i això no solament degut al llenguatge més formalista, sinó també perquè hi dominaven les sabatilles i el mallot. ¿Això era un pecat per a la ideologia dogmàtica dels peus descalços?

## TOT MOVIMENT HA DE TENIR UN SIGNIFICAT

«Nosaltres érem completament diferents de Wigman. Jooss treballava aleshores al teatre, era un home de teatre, i el reduït espectre de Wigman li quedava massa petit. Jooss feia uns entremesos per a l'opereta meravellosos. La gent venia només per veure'ls. A més, feia també repertori. Va coreografiar, entre altres obres, *Coppelia*, a la seva manera, és clar. No va fer pas l'últim acte, les variacions, primerament, perquè no les coneixia, però, a més, perquè aquells números finals no tenien cap interès per a un coreògraf modern. La seva tècnica havia de ser un treball complex dels peus, havia de donar un sentit a la dansa; no era tan sols posar el pes sobre una cama i sobre l'altra, no tenia res a veure amb allò que a l'estranger anomenaven Dansa Centreuropea. Era molt elaborat i, des del punt de vista musical, de primera categoria.»<sup>26</sup> (Hans Züllig, ballarí del Ballet de Jooss del 1932 al 1947 i director del Departament de Dansa Folkwang del 1969 al 1983)

Per expressar els temes centrals, el pacifisme i la defensa d'un món humà, Jooss va utilitzar els corrents més progressistes del temps, des de l'expressionisme literari fins a les pel·lícules de Charlie Chaplin. Gràcies al seu compromís i a què coneixia i estava obert a tot tipus d'arts, la dansa ha pogut expressar aquests temes a través d'una traducció dramàtica directa. El llenguatge coreogràfic i l'ús dramàtic de la dansa de Jooss es caracteritzen per una gran immediatesa i senzillesa que fan justícia a allò presentat sense haver-s'hi de confabular, sense que sigui una pura anàlisi de *milieu* naturalista. Pel fet que es fixa primordialment en la persona, allò que sobresurt a les seves obres són els hàbits gestuals i de moviment dels personatges. Mostra de manera clara la procedència dels moviments; la quotidianitat i el *milieu* condicionen el moviment concret dels personatges i defineixen l'entorn social. L'ús de moviments quotidians no és una novetat en la dansa moderna. Tanmateix, Jooss no els fa servir mai en l'aspecte restringit de moviment, mai no apareixen fora del context social que

els fa sorgir. Aquest lligam entre el moviment i el context és, a més, la font de la forma d'expressió dansadoro-teatral. Al teatre-dansa de Jooss, cap moviment, cap seqüència coreogràfica no existeixen d'una manera autònoma, mai no són presentats independentment d'un contingut. Això exigeix del ballarí-intèrpret del teatre-dansa un entrenament no tan sols físic sinó també intel·lectual, perquè qualsevol moviment trobat en un moment determinat pugui sorgir sempre de nou a partir de la situació de l'acció i dels records i tingui sempre un sentit i un ritme, un procediment semblant al de l'actor del teatre de Konstantin S. Stanislavski o Lee Strasberg.

«Sóc un escriptor de teatre, però a l'inrevés. Penso teatralment, i al teatre no es pot deixar el pensament de banda, com si res. Necessito *librettos* suggerents i que m'estimulin, i necessito el coneixement per poder traduir la dramaturgia d'un *libretto* en moviments i emocions.»<sup>29</sup>

La manera com Kurt Jooss fa aparèixer i desaparèixer imatges, com fa i desfà formacions de grup i com combina successions de moviment és semblant a les estructures i a la composició musical. La dinàmica de les coreografies segueix, de manera semblant a com ho fa Pina Bausch, un tipus de pensament musical, no una lògica verbal. Per aquesta raó, el coreògraf és a la vegada compositor i director d'orquestra.

Una de les seves peces més famoses, *La taula verda*, va rebre el primer premi de coreografia al Concours de Chorégraphie de París l'any 1932 i va ser lloada pel vestuari i la posta en escena. Kurt Jooss era el coreògraf, l'autor i dramaturg d'aquest drama dansat. Els personatges no solament són caracteritzats, doncs, pel llenguatge de moviment individual, sinó també pels vestits, típics d'una època i situació social determinades.

Jooss va coreografiar un teatre-dansa narratiu i realista que, a causa de la descripció concreta i precisa de les persones com a ens socials, té actualment molta més vigència que les creacions abstractes de dansa, de cor o solo, de Mary Wigman, Dore Hoyer, Rudolf von Laban i d'altres. Als seus dramas dansats apareixen persones de «carn i ossos»: La mare

que plora la mort del fill, veterans de guerra i venedors de diaris, obrers i rics dandis, la mort, que no apareix com una amenaça abstracta, sinó que actua com un rival o bé un company de les persones en temps de guerra, com veiem a *La taula verda*.

A diferència d'aquests, a moltes obres de dansa de ballarins expressionistes apareixien personificacions de conceptes abstractes com la vellesa, la mort, el sofriment o l'amor; l'home està immers en un entorn còsmic. La recerca d'una expressió subjectiva i vertadera els va portar a allò més essencial, a l'ànima de les persones. En comptes de representar l'home alienat de l'època industrialitzada i massificada, els ballarins expressionistes van crear un home i una societat que buscaven el suport i la llibertat en l'harmonia rítmica del cosmos. Per a la dansa expressionista, l'home contemporani no té cap necessitat d'optar per cap mena de postura concreta davant dels problemes polítics i socials de l'època, no depèn de cap condicionament extern ni té entorn social: és un instrument d'una voluntat superior. La manca de relació amb la realitat, l'irracionalisme, el subjectivisme entusiasta i exaltat i les «mitologies personals», trets que trobem en la dansa expressionista, predestinen aquest home contemporani a ser absorbit per la ideologia nacionalsocialista. La idealització del sentiment de col·lectivitat i de les cerimònies de culte col·lectiu, l'associació del treball artístic amb els corrents de reforma de la vida i amb les responsabilitats educatives, l'exigència d'una utilitat cultural, que incideixi directament a la vida, i la idea de «salut popular» a través de l'entrenament corporal i espiritual, tot això, unit a la ingenuïtat política de molts ballarins expressionistes, va prestar suport als nous governants: a partir del 1933, les escenificacions corals de masses són a poc a poc absorbides pels nous governants i van prenent cada cop més un caràcter semblant als actes festius i les marxes que aquests feien a Berlín, Nüremberg i d'altres llocs. «La concepció del món de la dansa expressionista» i «l'educació rítmica universal de la qual tots participen»<sup>30</sup> desemboquen en el ritme de les marxes militars.

A partir dels anys trenta, la dansa expressionista es va anar allunyant cada vegada més de la seva protesta originària contra el món de la progressiva tecnificació i racionalització. El refús del ballet clàssic, que havia estat per a ells, en un principi, el símbol de la civilització enemiga del cos dels segles dinou i vint, va esdevenir cada vegada més i més un pur dogma. Per més que el progrés de la tècnica i la industrialització els semblés encara una amenaça, va ser d'una manera o altra acceptat. «La indústria no desapareixerà mai més de la nostra vida. Si l'ennoblim, podem aconseguir un estímul cultural i humà per a les fàbriques i una millora dels productes. [...] Treballar per cultivar el jo i la societat és l'essencial en la vida de l'home.»<sup>31</sup> Aquest parer demostra que Rudolf von Laban, el teòric de la dansa expressionista, està profundament arrelat a una cultura burgesa que defensa la dignitat i llibertat espirituals per eludir l'esclavitud real existent.

## LLIBERTAT PER DESENVOLUPAR EL PROPI CAMÍ

Kurt Jooss tenia un gran sentit de la realitat, era un home despert, obert a l'art i a les circumstàncies de l'època. Als seus drames dansats trobem personatges similars als de les pintures d'Otto Dix o George Grosz i s'aprecia una consciència política desperta davant els esdeveniments de l'època; les predicacions d'un Kurt Tucholsky troben en Jooss la seva expressió. Els seus temes emprats ens demostren també el compromís social: la guerra, la postguerra, la gran ciutat, la marginació, la dictadura i el despotisme. Jooss va tenir de seguida problemes amb els nous governants i el 1933 va haver d'exiliar-se. Una de les causes més immediates fou la negativa a separar-se dels col·laboradors jueus que s'havien incorporat a la companyia privada, el Ballet de Jooss, com per exemple F. A. Cohen.

A l'exili, no hi va haver en un principi cap continuïtat; el grup es va dissoldre després d'uns mesos i els membres van

dispersar-se. No va ser fins el 1934 que li van proposar crear una escola a Anglaterra segons el model de la Folkwang i tornar a formar allí un grup de dansa. Aquesta proposta va oferir a Jooss i als seus col·laboradors la possibilitat de continuar treballant durant l'època del feixisme alemany. Sigurd Leeder, els professors i una bona part dels alumnes de l'Escola Folkwang se'n van anar d'Essen en direcció a Dartington Hall, Anglaterra, per prosseguir la tasca a la Jooss-Leeder School of Dance fundada el 1934. Aquest canvi d'emplaçament va permetre a Jooss i Leeder continuar el treball, començat a la Folkwang, de fonamentació de la dansa moderna, un treball que van tornar a emprendre en tornar a l'Escola Folkwang el 1949. Tanmateix, no van poder solucionar el projecte conjunt, començat ja a mitjan els anys vint, de codificar una tècnica de dansa moderna que combinés el mètode de Laban, desenvolupat en la teoria del moviment i l'espai coreogràfic, amb elements de la dansa clàssica acadèmica. Aquella síntesi tan esperada entre dansa moderna i clàssica no es va poder, doncs, realitzar. Amb tot, els primers esbossos elaborats d'aquest mètode per a l'articulació del moviment s'han anat conservant a l'Escola Folkwang al llarg de diverses generacions de professors —de Jooss i Leeder, passant per Hans Züllig i Jean Cébron, fins a Pina Bausch i, durant els darrers anys, els ballarins de la companyia de dansa de Wuppertal. Malgrat que com a tècnica no està acabada de formular, en certa manera s'ha mostrat més resistent i independent que altres formes i tècniques de la Modern Dance americana. «Jooss i Graham no conjuminen, Jooss no ho volia», ens aclareix Hans Züllig.<sup>32</sup>

La integritat davant les influències de la dansa moderna americana és, entre altres coses, quelcom que diferencia el teatre-dansa del Tanz-Forum de Colònia, tot i que tampoc no hem de pensar que els coreògrafs del teatre-dansa puguin ser adscrits en una mateixa línia. Les condicions històriques i estètiques que van envoltar l'evolució del Tanz-Forum de Colònia van suposar que se substituís la dansa acadèmica clàssica per la tècnica Graham com a base tècnica principal del treball fet. Aquesta tècnica estava tan rigorosament codificada com



la dansa acadèmica clàssica i, per tant, era un sistema de fàcil transmissió i ensenyament. A més, era la tècnica de dansa moderna més coneguda a Europa durant els anys seixanta. Les nombroses tendències i tècniques de la Modern Dance americana, com la de José Limón, Lester Horton o Merce Cunningham, a penes havien arribat encara a Europa. I la tradició de la Folkwang, encara que geogràficament molt més propera, semblava molt més llunyana, quelcom que va confessar Peter Appel, director de l'Institut per la Dansa Escènica de Colònia entre el 1966 i el 1971 i director de la companyia de dansa dels escenaris de Colònia entre el 1969 i el 1971: «Una mica sí que ens vam tractar com gat i gos. En realitat, pràcticament no teníem cap contacte. En aquells anys, la Folkwang i Colònia eren dues illes que vivien costat per costat. No hi va haver res en aquest món que ens fes creure que podíem tenir contacte. No és un absurd? Sí, ben bé ho és».<sup>33</sup> Encara que a l'Escola Folkwang es va anar introduint progressivament, a partir del 1945, l'educació doble de clàssic i modern, aquesta escola és, des que va tancar l'Escola Lola Rogge de Dansa Escènica d'Hamburg, l'únic centre oficial de la República Federal Alemanya on s'imparteix una formació de dansa escènica dins la tradició de la dansa moderna alemanya dels anys vint.

Els grups americans de dansa moderna que van començar a venir a Alemanya al començament dels anys seixanta no van tenir per a Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann i d'altres un caràcter obligatòriament fascinator, no eren allò més «nou» i «modern», contràriament a com van ser rebuts per ballarins i coreògrafs d'altres escoles i companyies. A diferència d'aquests, elles ja coneixien la dansa moderna des de feia anys i en tenien una experiència considerable. Abans que arribés l'avantguarda dansadora americana a la República Federal Alemanya, Pina Bausch ja n'havia après diversos estils durant una estada de dos anys als Estats Units al començament dels anys seixanta. Allí va treballar amb els coreògrafs José Limón, Paul Taylor, Louis Horst i Antony Tudor. Durant els anys seixanta, era potser la ballarina d'Alemanya que millor coneixia la Modern Dance americana, tot i que a les

seves coreografies veiem molt poques influències d'aquest corrent. Les seves peces, igual que les de Susanne Linke i Reinhild Hoffmann, segueixen la tradició de la Folkwang, una tradició de cap manera lligada a una tècnica i que ofereix una llibertat molt més àmplia a l'originalitat i la creació pròpia.

«Quan nosaltres havíem de fer les nostres coreografies, Jooss sempre ens deia: primer fes. Un cop fetes, les analitzàvem. El que ell ens va ensenyar era, sobretot, entendre el moviment com una frase. Si fas això, jo no puc reconèixer on són el començament, la culminació i la transició del moviment... I, de cop i volta, la cosa havia canviat completament, havia rebut una altra vida. Molts coreògrafs no tenen en compte que la forma ve del contingut, que una persona, quan compon, no ha d'oblidar el que vol. El veritable art consisteix precisament a trobar la forma adient per a allò que es vol. Tots podem sentir alguna cosa, però trobar una forma que també un altre pugui entendre-la, que li suggereixi alguna cosa, aquí està el gran secret: això no ho pot ensenyar ningú.»<sup>34</sup> (Hans Züllig)

Una de les metes didàctiques que van perseguir el treball i l'activitat pedagògica de Kurt Jooss al llarg de la seva vida va ser la de fomentar les capacitats de composició coreogràfica individuals. No el va interessar organitzar sistemàticament unes meres successions de moviment. El coratge dels joves ballarins-coreògrafs del començament del teatre-dansa, que han trobat la seva culminació als anys setanta, procedeix de la tradició pedagògica i artística de l'Escola Folkwang, de les energies de la dansa expressionista i de l'exemple, la personalitat i l'obra de Kurt Jooss, un coratge per a la recerca de formes originals i noves possibilitats d'expressió, un coratge i una confiança per entrar a l'escenari de qualsevol manera, per ballar al sofà o la banyera.



PINA BAUSCH



## COMENÇAMENTS A WUPPERTAL: DESENVOLUPAMENT DEL TEATRE-DANSA

«La Pina a Wuppertal! Déu meu! Quan la vaig portar als escenaris de la ciutat hi va haver una revolució a palau. Era el seu primer contracte i no va ser acceptada a la casa. Tothom disparava des de totes bandes. Jo vaig haver-la de protegir per tots costats. Molts ballarins volien deixar el teatre després d'haver treballat només uns mesos. El públic fugia del teatre a la desbandada; avui hi assisteix multitudinàriament. Vostè no s'ho pot arribar a imaginar com va ser la reacció de la gent davant *Fritz*, la primera creació de Pina Bausch al teatre oficial. El que la Pina havia fet fins aleshores amb el grup de l'Escola Folkwang era pràcticament desconegut. Allí només hi anaven professors de dansa o gent molt interessada en el tema i, és clar, aquests no són un públic ordinari. En general, la gent que assisteix a les representacions de dansa només vol veure les imatges encisadores d'*El llac dels cignes* o de *Giselle*, però no les imatges de malson de Pina Bausch.

»Abans de decidir-me per la Pina, vaig poder provar-la en diverses ocasions. Primer, li vaig deixar estrenar una coreografia amb el grup i, després, li vaig proposar de fer la «Bacanal» de *Tannhäuser*. El contracte del grup de la Folkwang només va ser possible gràcies a una subvenció de la ràdio, ja que al Teatre de Wuppertal ja disposàvem d'una companyia fixa. El meu objectiu era veure si la Pina podia aconseguir crear, amb la seva companyia de trenta ballarins, una forma adient per al gran escenari del teatre.

»No va ser fins aleshores que li vaig proposar un contracte definitiu; ella, però, va dubtar durant una llarga temporada

perquè es preguntava: “Què faig jo en una fàbrica així?” Va ser un estira i afliuixa apassionant que va acabar, sortosament, amb un desenllaç feliç.»” (Arno Wüstenhöfer, gerent dels teatres de Wuppertal entre els anys 1964 i 1975)

Bremen, 1968, Wuppertal, 1973: dos inicis diferents dels departaments de dansa de dos teatres oficials que es troben al llindar d'una trajectòria dansadora que s'ha perllongat ja durant quasi vint anys. Les condicions inicials eren diferents a cada ciutat: el 1968 es respirava l'esperit de provocació, tant en l'art com en la societat, i el contracte de Hans Kresnik al Teatre de Bremen era un risc que el gerent Kurt Hübner podia córrer. El 1973, en canvi, el pèndol es decantava de bell nou cap al costat de l'estabilització i la restricció de l'experiment, per no dir de la restauració. Al començament dels anys setanta, però, després dels prometedors inicis a Bremen i Colònia, els gerents confiaven encara que el ballet i la dansa, a diferència del teatre, podrien resultar adients per donar espai a l'experimentació dins l'esfera institucional: el 1972, per exemple, es va crear una companyia de teatre-dansa a Darmstadt sota la direcció del coreògraf Gerhard Bohner; i, el 1973, Arno Wüstenhöfer contracta Pina Bausch com a directora del departament de dansa del seu teatre. ¿Una dona directora de la companyia? I, a més, procedent de «les sectàries i polsegoses aules» de l'Escola Folkwang, és a dir (segons els prejudicis germano-occidentals), sense fonament en la dansa clàssica? Kresnik o Bohner i els seus companys coreògrafs de Colònia procedien, almenys, de grans companyies clàssiques...

El 1973, ningú no podia sospitar que Wuppertal esdevindria el lloc on havia de cristal·litzar el desenvolupament del teatre-dansa. Gràcies a Pina Bausch, a les peces i a la companyia de Wuppertal, el teatre-dansa va adquirir una popularitat i un reconeixement fins aleshores inimaginables. I això quan el començament del teatre-dansa de Colònia havia estat pràcticament oblidat pel públic. La raó que féu possible aquest desenvolupament hem de buscar-la en la gran conseqüència de Pina Bausch, que va esprémer fins a l'esgotament, molt més que la majoria dels coreògrafs que la van precedir, la capacitat

de resistència del gerent, del públic, de la companyia i d'ella mateixa. El teatre-dansa de Pina és un dels grans desafiaments per al teatre de postguerra de la República Federal. La provocadora Bausch, avui dia aplaudida quasi sense excepció, no va estar exposada solament, durant els primers anys, a les hostilitats, dirigides a la seva persona i al seu art, del públic, la crítica i les autoritats culturals, sinó que posteriorment, a causa del rebuig de les institucions de la ciutat, la continuïtat del seu treball ha estat posada també en qüestió més d'una vegada.

«Allò que mou les persones, no tant com es mouen les persones»:<sup>36</sup> aquesta declaració pot descriure el treball de Pina Bausch, els atreviments i interessos de la seva tasca teatral des dels inicis. Durant els primers anys, a part de fer possible la representació d'obres com *La taula verda* i *Gran ciutat* de Kurt Jooss o *Rodeo* d'Agnes de Milles, els projectes de creació van centrar-se fonamentalment en la confrontació amb les grans obres del teatre musical del pre-classicisme i la modernitat: les versions dansades de les òperes de Gluck *Ifigènia a Tàurida* i *Orfeu i Eurídice* (1974 i 1975 respectivament), *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky (1975), *Els set pecats capitals* de Brecht/Weill (1976) o l'òpera en un acte *El castell del duc Barbablava* de Béla Bartók. L'elecció de les versions musicals, la claredat del llenguatge formal de Gluck, l'expressivitat d'Stravinsky i de Brecht/Weill o l'austeritat i reducció de la forma culinària de Bartók marquen la trajectòria artística de la coreògrafa al llarg de la seva recerca de senzillesa i honestetat en l'estructura i en els mitjans d'expressió. A les peces que Pina Bausch va coreografiar durant els primers anys a Wuppertal, els personatges representaven conflictes i emocions; les obres musicals preniën vida amb la parla o el cant de les persones i les qualitats expressives d'aquestes. A les versions de les òperes de Gluck, va repartir cada paper entre un cantant i un ballarí. Tot i que tots dos, cantant i ballarí, eren presents a l'escenari, els ballarins representaven la part més important de l'acció, interpretaven la vessant activa dels personatges, als qui els cantants només donaven la veu. Pina Bausch va recór-



rer només a una obra de la literatura del ballet amb *Sacre*. La grandiosa coreografia, que exagera fins a l'extrem l'emocionalitat explosiva i l'agressivitat inquietant d'Stravinsky i que troba una i altra vegada els moments de relaxació i es concentra, és fins avui, en tant que peça exclusivament coreografiada, una excepció en l'obra de Pina Bausch. *Sacre* representa la culminació d'un camí de formulació de la coreògrafa: la claredat de composició i l'expressivitat del contingut d'aquesta obra ja s'havien anunciat a les dues òperes dansades de Gluck i a les coreografies de *l'Adagio* i de *Cançons dels infants morts* de Gustav Mahler.

En contraposició a les dues òperes dansades de Gluck i a la coreografia de *Sacre*, elogiades quasi unànimement, crítica i públic van reaccionar, amb irritació o refús, davant d'altres obres que també van aparèixer al llarg de les dues primeres temporades: *Fritz*, amb les seves fantasies infantils i extravagants, *Em desfaré de tu...*, a partir de cançons de moda, o *La segona primavera*, d'un humor molt particular. Tanmateix, aquestes peces són, segons la nostra perspectiva actual, precedents de les reeixides peces posteriors de teatre-dansa. En aquestes, la coreògrafa va experimentar amb els elements que més tard esdevindrien mitjans fonamentals per a la construcció de les seves obres: *collage* de músiques, forma i recursos de la revista, mètodes cinematogràfics, muntatge, intercanvi del còmic i el tràgic, els ballarins com a cantants, actors i dansaires, etc.

Durant aquesta primera època com a directora, a més de l'experimentació amb la gran forma del teatre musical i de les peces experimentals de teatre-dansa, Pina Bausch va representar també alguns tallers, presentats amb el títol de «Dansa i jazz». Els ballarins de la companyia de Wuppertal van poder representar coreografies pròpies. Cal esmentar també la improvisació que féu Pina Bausch al vestíbul del teatre, acompanyada de dos músics de jazz. Malgrat tot, tant aquests programes especials com la participació de coreògrafs invitats es van anar perdent aviat davant l'activitat coreogràfica de Pina Bausch.

## L'ART DE PREGUNTAR

«Crec que tot va començar als assaigs de *Barbablava*. Però a *Barbablava* encara era un procediment que s'anava insinuant a poc a poc i que només s'aplicava com a tal en certes ocasions. Pina Bausch inventava moltes de les seqüències a partir d'un tema narratiu precís que ella tenia al cap. Però, de tant en tant, ens animava també a fer improvisacions. Senzillament ens proposava preguntes i nosaltres havíem de respondre-les per mitjà de la improvisació. Al començament no enteníem amb exactitud el sentit d'aquest tipus de treball. Alguns se sentien incòmodes, d'altres protestaven. Molts es preguntaven per què havíem de passar tantes hores asseguts parlant.»<sup>37</sup> (Dominique Mercy, ballarí del teatre-dansa de Wuppertal)

La mateixa cura i reserva amb què Pina Bausch va apropar-se a l'aparell teatral marquen també la seva recerca d'una gran forma, de la forma pròpia de les seves peces. Al *libretto* i a la forma musical tancada va oposar el *collage* d'escenes, imatges i músiques; a la coreografia, la peça de teatre-dansa; a la dansa, la manca de moviment, la veu, la llengua i el cant. D'aquí tornaria a sorgir també, finalment, una nova idea de la dansa. La coreògrafa es va alliberar així d'un tipus de treball que té com a única finalitat la reproducció d'un *libretto*, un treball on la invenció de passes i seqüències de moviment ocupa la major i més important part de l'assaig. A partir de temes o consignes que la Pina donava prèviament als assaigs, va anar animant progressivament els ballarins a fer improvisacions. Aquest treball es feia amb el fi que ells anessin inventant o descobrint petites coses de si mateixos: situacions, històries, vivències o experiències pròpies; i que anessin acceptant també, a poc a poc, cada cop més coses d'ells mateixos. Tant ella com els ballarins van anar abandonant així la seguretat que proporcionen els papers i les històries prèviament construïdes i pensades. Així fou com va cristal·litzar finalment el mètode de treball del teatre-dansa de Wuppertal.

Pina Bausch observa les improvisacions, anota i ordena les diverses històries de cadascun dels ballarins i, dies o setmanes

més tard, en fa repetir algunes de les que ha escollit. D'aquesta manera la coreògrafa va descobrir, al llarg d'un procés de mesos d'assaig, els petits materials amb què construirà finalment el mosaic de la peça. Per mitjà de la investigació i prova constants d'aquests nous camins i gràcies al treball conjunt amb una companyia on les relacions personals dels membres es van anar estabilitzant a poc a poc, Pina Bausch va poder desenvolupar el mètode de treball d'improvisació. Això era, per a la dansa d'aquells anys, quelcom que gairebé no s'havia provat mai.

*Barbablava. Escoltant un enregistrament amb cinta magnetofònica de l'òpera El castell del duc Barbablava de Béla Bartók.* Peça de Pina Bausch (1977).

La interpretació de Pina Bausch de l'òpera de Bartók *El castell del duc Barbablava*, va representar un canvi de perspectiva en el tractament del contingut i la forma de les obres del teatre musical. Les versions dansades de les òperes de Gluck i de les vetllades Brecht/Weill, malgrat que van ser escenificacions marcadament personals i ambicioses, no van aconseguir encara traspasar les limitacions que imposava la interpretació d'una obra. *Barbablava*, en canvi, pot considerar-se com una obra plenament autònoma. El transcurs de l'òpera és aquí contínuament tallat, interromput, trencat o repetit; la totalitat musical és esmicolada. Els ballarins ja no segueixen el decurs musical original tal com el va prescriure el compositor Bartók a la seva obra. A l'escenari, l'interpret que representa la figura de Barbablava manipula un magnetòfon instal·lat sobre una taula amb rodes. Interromp la música, rebobina, deixa que es vagin repetint constantment alguns passatges. A cada repetició, també es van succeint, com per obligació, les mateixes accions. Per mitjà de la música i la reproducció, ell decideix les pauses, l'aparició d'imatges i accions, el decurs de l'acció i dels esdeveniments. La música, el contingut, és també objecte d'anàlisi i esdevé, així, un mitjà escènic, espacial i temporal de creació a la vegada. Tenim la sensació que la vida es pot fragmentar, es pot reviuir en la memòria, però no es pot canviar, perquè el decurs de l'òpera de Bartók és desenvolupat fins al final a la versió de Pina Bausch; els seus motius centrals són revis-

cuts i acomplerts. Per fer això, la coreògrafa es pren, però, quasi el doble de temps del que dura l'òpera original. L'interpret de Barbablava apareix així com a organitzador d'un joc del que ell és el qui menys es pot escapar. I també és l'organitzador de l'escena final de l'obra, una escena sense música on ell, picant de mans, dirigeix les accions dels ballarins, que es van repetint infinitament: començament i final.

*Barbablava. Escoltant un enregistrament amb cinta magnetofònica de l'òpera El castell del duc Barbablava de Béla Bartók:* el contingut de l'òpera es presenta sense compromisos a l'escenificació de Pina Bausch, esdevé una resposta a l'estructura musical de l'original. La peça de teatre-dansa es troba, en aquest sentit, emparentada amb algunes obres literàries de teatre, com per exemple amb *Fi de partida* de Samuel Beckett, però també és comparable a les escenificacions d'obres clàssiques que van fer als anys seixanta i setanta directors com Peter Stein, Peter Zadek, Klaus-Michael Grüber, Hans Neuenfels i d'altres. De la mateixa manera com fa Pina Bausch a la seva versió de l'òpera *El castell del duc Barbablava* de Bartók, aquests directors tracten de rescatar l'autor (el compositor en el cas de Pina Bausch) de darrera les obres; defensen la temàtica que va motivar l'autor enfront de la perfecció o l'harmonia de la forma i el llenguatge escollits per aquest; tracten de fer perceptible la rigidesa del contingut a pesar i en contra de la forma de l'obra i de la història de la seva recepció. Gràcies a aquest tractament lliure dels textos tradicionals, de les peces i composicions, tant aquests directors com la coreògrafa han esdevingut coautors. Només el títol de l'escenificació de Peter Stein *El somni de Kleist del Príncep von Homburg*» (Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín 1972) mostra aquesta postura, i el mateix podríem dir de *Barbablava* de Pina Bausch. Tant al teatre dels esmentats directors com al teatre-dansa de Pina Bausch, Gerhard Bohner i Hans Kresnik, l'estètica que una obra exigeix i els continguts existencials d'aquesta han entrat en un conflicte que no té solució. Pina Bausch deixa, per aquest motiu, que la totalitat estètica s'esmicoli. La por davant la mentida del llenguatge artístic de la dansa, que representa com cap altre

el món de la bellesa i l'aparença, ha fet que la coreògrafa anés rebutjant progressivament una representació purament dansadora dels desigs i les necessitats, una representació basada en elements abstractes. Això no vol dir, però, que rebutgi la dansa en si. La necessitat i pertinença reals de cada moviment i cada pas són, però, qüestionades. L'abandó de l'obra musical tancada és, també, paral·lel a la renúncia d'una dramaturgia orientada per una trama. La música com a principi ordenador deixa de ser important a les peces posteriors. El fragmentari s'imposa progressivament a tots els àmbits de la peça: a la música i al llenguatge, a la dansa, a la coreografia i al moviment, com també als motius i als vincles amb la realitat, a l'escenari, al vestuari i als accessoris, a l'estructura de la peça, al contingut i al missatge. Si hi ha alguna definició adient per descriure aquest treball del teatre-dansa de Wuppertal, potser sigui la de «teatre de fragments, de retalls».

*Ell l'agafa de la mà i la porta al castell, els altres segueixen*, peça de Pina Bausch (Bochum, 1978). Després de l'òpera de Gluck, Pina Bausch recorre de bell nou a un model dramàtic com a punt de partida per a la seva peça de teatre-dansa: es tracta del *Macbeth* de Shakespeare, que serveix únicament com a incentiu per fer improvisacions lliures amb les quals es va gestant la peça i es construeixen els personatges i les històries. Cinc ballarins, quatre actors i una cantant treballen les associacions que els suggereix la figura del «Cavaller M.», proven i exploren conjuntament un camí diferent, improvisador, de treballar en l'àmbit de la dansa, un camí en el qual tant els actors com els ballarins esdevenen coautors de les peces. Aquest projecte de cooperació entre ballarins i actors —que no ha tingut repercussió a les obres posteriors de Pina Bausch— es va realitzar arran de la invitació de la coreògrafa per part del Teatre de Bochum. La peça es va elaborar amb actors de la companyia del teatre d'aquesta ciutat. Un teatre i una companyia que semblaven predestinats a aquest tipus d'experiment, ja que, aquí, Peter Zadek va elaborar les seves irrespectuoses escenificacions shakespearianes als anys setanta, Augusto Fernández va fer la seva peça col·lectiva d'improvisació *Atlantis* (1976)

i, també, perquè molt poc abans de l'estrena de *Macbeth* Lee Strasberg havia impartit un seminari.

Els mètodes d'entrenament d'Strasberg, que havia desenvolupat als Estats Units a partir de la teoria interpretativa de Konstantin S. Stanislavski, irromperen als anys setanta als teatres oficials de la República Federal. El mètode d'Strasberg concep l'actor com a veritable creador i descobridor del seu paper. En un dels exercicis de l'entrenament diari, Strasberg dóna a l'actor una eina amb la qual, al llarg del procés d'improvisació i d'assaig, pugui donar un fonament racional a les formes d'expressió aparentment irracionals i al material subjectiu, sense que això representi, però, perdre la fantasia i la poesia. Aquesta és també una de les actuals característiques qualitatives del tarannà improvisador del treball i dels assaigs del teatre-dansa de Wuppertal. La versió de *Macbeth* de Pina Bausch és, dins l'evolució del seu treball, una fita fonamental on s'aprecia un apropament cautelós al mètode improvisador que fa servir l'actor en el seu treball. Decisivament, la qualitat del teatre-dansa, de les seves peces, es deu al fet que Pina Bausch ha aconseguit organitzar en una gran forma allò biogràfic i subjectiu que li oferien els ballarins a través de la improvisació, al fet d'haver estilitzat en una expressió artística allò originari i íntim. L'estructura i forma de les peces no són, de cap manera, subjectives, capritxoses o casuals, sinó que transpiren una *claredat* i un rigor que ens remetem a una *clara* voluntat creativa, segura i precisa.

*Ell l'agafa de la mà*, ...: l'evolució de Pina Bausch descriu per si mateixa allò que caracteritza essencialment el teatre-dansa dels anys vuitanta. Si retrocedim als començaments a Wuppertal, ens adonem que a les primeres obres ja apareixen quasi tots els elements que caracteritzen les peces dels anys vuitanta, per bé que en part més senzills, més ingenus i no exhaurits encara en tota la seva diversitat. Peça a peça, i de manera conseqüent i continuada, la coreògrafa va anar desenvolupant aquestes possibilitats i qualitats que ja s'havien anat insinuant, al mateix temps que provava nous elements d'expressió teatrals, escènics i dansadors. La paraula i el joc amb el públic van anar

guanyant cada vegada més importància dins les representacions, sense que això fes minvar l'aparició constant d'escenes dansades sorprenents que captivaven l'espectador. Les òperes de Gluck, les àries de Purcell, el quartet de corda número 14 en re menor *La mort i la donzella* de Schubert, tangos sud-americans o folklore del sud d'Itàlia...: a les obres de Pina Bausch, sembla en tot moment que la dansa extregui la força i convicció de l'emocionalitat d'una música malenconiosa. La declaració de Pina Bausch, segons la qual les peces «no creixen de davant cap enrera, sinó de dins enfora», val per descriure el seu treball coreogràfic al llarg d'aquests vint anys. Com succeeix a cada peça en particular, el teatre-dansa no es desenvolupa només linealment en una o dues direccions, sinó que creix en moltes direccions a la vegada, explora paral·lelament noves i diverses dimensions. Als agressius rituals de grup de les primeres peces o a aquelles repeticions de moviments que ens semblaven tan masoquistes es contraposen als anys posteriors escenes cada vegada més «chaplinesques», jocs de nens o entremaliats esquetxos de conjunt. Un pròdig tracte amb accessoris i vestits fa que el «teatre pobre» de Pina Bausch esdevingui progressivament més acolorit. Les peces esdevenen més complexes tocant al contingut i a la forma i, al mateix temps, més obertes, incloent-hi fins i tot la possibilitat d'interpretacions equívokes i subjectives.

Cada peça és un nou atreviment; cada peça entranya de bell nou el perill d'insistir massa en el tema escollit i la manera de presentar-lo, que exigeix sovint molta paciència per part de l'espectador. Cada vegada apareix de nou el risc de no poder mantenir en equilibri la balança entre la repetició del que és, en aparença, «eternament igual», i la variació rica en matisos, que sovint accepta o força, de cop i volta, noves i desconegudes perspectives sobre allò que creiem conèixer de sobres. L'escena introductòria de *Vals* (1982) representa d'una manera molt poètica els trets qualitius del teatre-dansa de Wuppertal, del joc, la manera de treballar i la presentació escènica i teatral: una cinta magnetofònica anuncia que «aquest enregistrament va ser preparat per al teatre de Wuppertal...». Se-

guidament, pels altaveus se sent una marxa militar tocada per una banda. Primer, l'himne nacional de la República Federal Alemanya; després, els himnes nacionals de França, Anglaterra, Estats Units i Polònia... Els ballarins corren amunt i avall per l'escenari amb petits vaixells de paper que sostenen sobre la palma de la mà. De tant en tant, interrompen el «viatge» i formen piràmides a terra amb els cossos. Al mateix temps, alguns acomiaden un vaixell imperceptible amb dos mocadors blancs a les mans o s'encarreguen de l'entrada al port. Els ballarins, dispersats per l'escenari, van construint, a terra, petits ports amb diversos objectes: petxines, pedres, brins de palla, papers, bosses d'escombraries... Tornen a interrompre les accions individuals per formar de nou piràmides. L'un darrera l'altre es van apropant al micròfon: «I aleshores la Pina encara ens va preguntar..., i la Pina encara volia saber...». El ballarí mostra obertament les respostes que ha donat als assaigs. Allò que es pot fer amb flors, per exemple: jeu a terra, escampa flors sobre el cos i roman allí com amortallat. Quelcom que tingui a veure amb el coratge: llança una pedra cap amunt i no l'esquiva fins a l'últim segon. Preguntes sobre una frase que pugui suggerir el llit, sobre les semblances que una persona té amb els seus pares, sobre King Kong o sobre fórmules màgiques, preguntes sobre quelcom molt respectuós, sobre allò que algú pot fer amb un mocador blanc, sobre allò que una persona troba bonic de si mateixa, preguntes sobre com algú s'anima ell mateix, sobre el vent i sobre una frase que s'adigui amb la realitat...





«VULL QUE M'ESTIMIS»  
TEMES, IMATGES, HISTORIES  
DE LA VIDA

*Bona tarda, entri sense por, el meu home és a la guerra. Em dic Víctor i estic ben tranquil, i també puc tancar la porta... si fa corrent.* Peces de Pina Bausch: peces sobre persones que no tenen pàtria, sobre una vida amb res més que una maleta, a sales d'espera i a cafès; sobre persones simplement presents, com a restes d'un naufragi, que van buscant una llar eterna-ment. També són manifestacions de la inconsistència de la vida de la gent que es dedica al teatre. Peces i escenaris ens parlen d'una vida no viscuda o que només s'ha viscut en el record, d'una vida recordada. Roba i mobles antics, fullaraca mústia, arbres sense arrels, antigues cançons de moda de discs encara més antics, ratllats...: totes aquestes coses ens semblen fragments del record d'un món passat. Amb els vestigis d'aquest món, els personatges tracten de construir la seva realitat, el seu espai vital. La vida... un pati d'esbarjo per a l'aventura?

Els espais escènics ens donen descripcions de vides d'una no-existència: cadires sense ocupar, abrics sense amo als penjadors del guarda-roba, estances altes, buides, parets de color blanc grisenc. Espais i figures estan marcats, d'una banda, per la distància, la fredor, la soledat i la por, i d'una altra pel desig de l'idil·li, de la proximitat i la seguretat. Al damunt d'un dels icebergs artificials de porexpan que apareixen a *Renate emigra*, s'hi ha instal·lat una sala amb mobles folrats de vellut. I allí, entremig d'aquests mobles, un munt d'accessoris d'*attrezzo* entre els quals podem trobar joguines, estris de bany, avions de paper, flors de plàstic, etc. L'ideal, l'idil·li de la felicitat de la infància i la llar estimada neix, literalment, al cim d'un ice-

berg. I, darrera les muntanyes, neix una música enganxosa, una cançó de moda coneguda de fa molt temps, una música trivial i *kitsch*, un *collage* de músiques que desperta associacions sentimentals en tots els espectadors a causa de la seva persistència.

«Els moments de tendresa i de pau tornen a ser passat, utopia.»<sup>38</sup> Raimund Hoghe, dramaturg del teatre-dansa de Wuppertal, descriu amb aquestes paraules una escena de la peça *Ell l'agafa de la mà, ... els altres segueixen*. Utopia també podria significar pàtria. El filòsof Ernst Bloch dóna una definició del concepte «pàtria» al final de la seva obra *El principi de l'esperança*. «Allò que ens sembla a tots que és la infància, però on encara no hi ha estat mai ningú.»<sup>39</sup>

*Fritz*, la primera peça de Pina Bausch a Wuppertal, és un conte, una peça de teatre-dansa sobre el món i les vivències d'un nen: «La meva primera intenció va ser fer un *libretto* per a dansa a partir del conte *D'un que se'n va anar a aprendre què era la por*. Mentre treballava en aquest projecte, em venien constantment a la memòria més i més records de la meva infància. En el record, a més, les persones em semblaven sobtadament molt diferents. Aquells petits detalls que recordava d'alguna persona esdevenien gegants i em semblaven, per aquest motiu, característics de tota la persona. Molts pensaments d'aquesta mena, com també relacions molt tendres, quasi líriques, em van fer decidir inventar el petit Fritz, la fantasia desbordant del qual ens deixa només intuir com podria ser el món dels nens».<sup>40</sup>

*Un nen es somia* es titula un quadre de Paul Klee. El record de la infantesa, la pròpia biografia i el llenguatge d'imatges de la infància han estat utilitzats al teatre dels anys vuitanta com a aquell tresor d'experiències no lingüístiques que cal suposar que el públic coneix. Infantesa: la fe en la possibilitat de l'impossible: «Oh, qui pogués contemplar-se el damunt de la clepsa!», es demana el Leonce de Büchner, «aquest és un dels meus ideals».<sup>41</sup> La coreògrafa i els ballarins es permeten la mirada curiosa d'un nen, la recerca d'un lloc segur, d'una pàtria. En la mesura que les peces de Pina Bausch activen el

record d'un «ja no és», tant per a qui les fa com per al públic, aconsegueixen conservar al mateix temps la idea d'un «no encara».

«Tota obra artística és l'intent d'anul·lar la realitat insuportable per mitjà d'un esdeveniment que es converteix en esperança.»<sup>42</sup> (Werner Schroeter) Els personatges de Pina Bausch estan mancats d'aquella habilitat que necessitarien per crear un món tal com hauria o podria ser, tal com va ser potser una vegada, és a dir, tal com existeix encara en el record. Les seves peces ens parlen de la pèrdua: la pèrdua d'humanitat, de vida, de realitat, de sinceritat, la pèrdua de la naturalesa originària. Les seves peces posseeixen una dimensió poètica i intemporal en el sentit en què Reinhard Baumgart defineix aquest concepte: «Allò poètic és evident que no està a l'alçada del nostre temps. No estar a l'alçada del nostre temps vol dir crear espai per al record històric, idear i imaginar-se condicions que queden més enllà de la societat present, anotar esperances, és a dir, recordar futur. El passat recordat i el futur enyorat creen dos contraprojectes del món».<sup>43</sup>

### *PATI DE CONTACTE*

Ballarins i ballarines de la companyia de Wuppertal seuen en filera de cara al públic. Enraonen mig per ells mateixos, mig pel públic, de manera que la remor de veus fa que cap de les seves frases sigui intel·ligible. Un ballarí es passeja al llarg de la filera amb un micròfon i es va immiscint, intercaladament, en els monòlegs dels altres. Es poden sentir històries quotidianes i «trivials» sobre l'amor o la vida, noms i adreces, números de telèfon... fragments d'històries que encara continuen quan el micròfon presta atenció al monòleg següent.

Les peces de Pina Bausch tracten sobre les persones i sobre les històries quotidianes. Es recullen fragments de moltes històries conegudes i, a partir d'aquests, es construeix un conglomerat de la nostra pròpia història. L'home amb totes les

febleses i la fortalesa, amb les pors i les preocupacions, però també amb els somnis i els desigs, l'home en el desalè i la fanfarroneria ocupa el centre del seu treball. Totes les imatges, un cop dins del context de les peces, ens permeten contemplar allò que coneixem de manera nova i diferent, o ens permeten, senzillament, que puguem tornar-ho a veure. Els materials, les imatges i les escenes són recollits del món i de les vivències quotidianes i ens il·luminen aquelles zones intermèdies dels sentiments, les zones grises del nostre empobrit món del sentiment. Així els homes, per exemple, es passegen per l'escenari amb ales d'àngel com si fossin éssers del desig o fan postures d'heroi de *western*. I el mateix podem dir de les dones, que es presenten com a còpies de Marilyn Monroe en posats seductors. Les peces ens parlen d'individus captius en l'aïllament i la soledat, de la vida empresonada en convencions i clics. El comportament fluctua entre el respecte a les normes socials i el desig, sovint barroerament interpretat, de tendresa i reconeixement.

Tant homes com dones participen en el joc de l'assignació i adopció dels papers típics, se serveixen sovint d'aquest joc: les ballarines, vestides de gala, s'apropen als ballarins, que seuen a cadires i vesteixen també foscos vestits d'etiqueta, i els atrauen seductorament cap a elles com si fossin gallines: «Miques, miques, miques», fan les dones. Els ballarins miren el públic exigint-li compassió amb una cara de desconcert divertit i, seguidament, segueixen al peu de la lletra allò que les dones els demanen. Tant ells com elles confirmen, una i altra vegada, els papers prototípics que la parella els exigeix. Els ballarins, amb *slip* i un somriure que mostra totes les dents, fan postures de *bodybuilding*; les ballarines s'omplen la pitrera i el cul grotescament, es posen amb gran dificultat vestits, sostenidors i *slips* cenyidíssims i es bellugen amb inseguretat sobre sabates de taló alt. I, com si els homes fossin un simple ornament de joieria o un coll de pell, se'ls col·loquen sobre les espatlles.

A les primeres obres, la cega adopció de normes, dels continguts buïts, com també els obstacles amb què es troben les persones per comunicar-se, es concentra principalment en la

relació entre home i dona. A les coreografies de *Sacre, Els set pecats capitals* o *Barbablava*, Pina Bausch presenta la relació entre els sexes, tema central de les primeres obres, sense miraments i al descobert. Pina Bausch mostra un tracte entre companys —company entès també com a ballarí a l'escenari— marcat per gestos brutals i desconsiderats, com un acte de ferir-se recíprocament, una lluita existencial per aconseguir que sobrevisqui en cadascú allò que queda d'amor i tendresa. La recerca de seguretat i suport mutu fracassa tantes vegades com hom es proposa d'emprendre-la. Les mans acaricien el buit, l'abraçada rellicsa pel cos de la parella, els oferiments o requeriments de contacte o no són escoltats o bé es rebel·len com a falsos oferiments que són retirats ja amb por des del primer moment. Les súpliques i els oferiments són rebutjats amb la mateixa rigidesa tant la primera vegada que una persona intenta l'apropament com la desena.

Els gestos tendres, que voldrien ser tendres, esdevenen sobtadament violents, es porten a terme per mimetisme o per ordre, i van minvant, esgotant-se, en el decurs del moviment. Alternativament, homes o dones apareixen de la mà de la parella com «nines inanimades i mancades de voluntat». D'altra banda, les accions i la manera de comportar-se dels diferents sexes presenten també diferents tipus de rudesia: quant als homes, aquestes formes són més possessives i ostensibles. A *Barbablava* es fa un joc amb un llençol que esdevé una cacera d'homes per part de les dones; les dones atrapen i deixen lliures els homes contínuament. En una altra escena, *Barbablava* va agafant les ballarines i les embolica amb llençols com si fossin mòmies; seguidament va amuntegant-les, l'una sobre l'altra, en una cadira. Les dones, al contrari, com podem veure a moltes de les peces de Pina Bausch, combaten la cuita dels homes amb la veu: cantant i afalagant, o amb requeriments impetuosos que es van transformant en crits cada vegada més histèrics.

Allò tècnic i estereotipat, allò après d'accions privades, de moviments íntims o de confessions que manifesten la simpatia personal, és apreciable a totes les accions. Els intents de ballar esdevenen estèrils o ritualitzats, si no un ostensible intercanvi

de cops. La soledat és absoluta: la desproporció del fet de buscar o del fet de no escaure al del costat s'explica visualment per mitjà de combinacions impossibles de parella: el ballarí més alt balla amb la ballarina més baixeta; el ball en parella sembla només possible en combinacions desproporcionades. A *Bando-neon*, les parelles es van empenyent d'aquí cap allà assegudes a terra i entre cadires i taules; ballen, però, el tango en «perfecta i reglamentària postura». Ballen de veritat?

Els intents d'apropament corporal i els oferiments de comunicació fracassen; la llengua nega també la seva funció de mitjà d'enteniment. A *Llegenda de la virginitat*, una dona aixeca, expectant, l'auricular del telèfon, es col·loca constantment en noves i singulars postures, pregunta esperançada: «Hola?», i diu al públic: «Comuniquen». El llenguatge de les persones, tant l'oral com el de moviment, apareix reduït a vulgars estereotips i a fórmules inútils: tots dos llenguatges són igualment impersonals. «Ja vol marxar, amor meu?», «Bé, doncs, enteniment!», «Trobarà vostè sola la porta?». En una escena de 1980, els ballarins, un per un, van acomiadant-se d'una ballarina que resta dempeus al costat de la rampa i que sembla a punt de desplomar-se físicament i espiritualment. L'afectada va contraient-se convulsivament, com si l'estiguessin colpejant, a mesura que aquells van deixant-li anar amb negligència la fórmula de comiat, a mesura que li premen la mà d'una manera que consideren una actitud plena de consol.

«Voler ser estimat, tot allò que fem perquè algú ens estimi»: aquesta és una de les consignes centrals d'on parteixen les obres de Pina Bausch. Voler ser estimat i la por del rebuig, de la proximitat i de la distància: una dialèctica de la felicitat desesperançada, de la proximitat distanciada, activa fins a l'extrem peces i personatges. Com més es fixen en el present, com més pessimistes es tornen, amb més força reclamen encara un futur. L'esperança dels personatges, mai no abandonada, és a totes les peces el motor de les accions.

«Dominique, de què tens por?». Una veu autoritària procedent de la foscor del pati de butaques va requerint inquisidorament els ballarins, que, en filera i d'esquenes al públic,

van caminant cap al fons de l'escenari. Els noms dels ballarins a qui s'adreça la veu ressonen en l'espai com un espetec. La veu, procedent de l'última filera del pati de butaques, fa que la situació esdevingui també incòmoda per a l'espectador. Por. Imatges de por, d'amenaça i de soledat es van intercalant amb altres d'alegria, d'alliberació, d'esbarjo i vitalisme. «Nosaltres nedem cap a... Beirut... Afganistan... Israel... Berlín... Baviera... El Salvador...» Al so d'una música animada de vals, el grup es va movent amb moviments fluctuants dels braços i amb la cara somrient girada cap al públic. Es detura: «Nedem cap a...». Cadascun dels ballarins ha de dir un objectiu on vol dirigir-se i, un cop ho ha fet, tots es lliuren de nou, amb folla i entremaliada beneiteria, a aquests moviments que imiten la natació.

«Nice people here, this evening»: tots els ballarins s'apropen a la rampa i examinen el seu públic, flirtegen amb ell. Un ballarí ruixa el públic amb una pistola d'aigua, una ballarina demana uns cèntims a un home que seu a la primera fila amb l'excusa que són per a un cavallet de balancí que hi ha a l'escenari; un altre ballarí fa sonar uns tons, amb poca traça, en un petit orgue i, de sobte, toca una melodia coneguda amb destresa i reeiximent. Seguidament, mira el públic per damunt de les espatlles, amb picardia. En contraposició a aquestes coqueteries i juguesques amb el públic, en altres escenes, en les quals els ballarins no s'obren de manera espontània al públic i romanen concentrats en si mateixos, s'exigeix a l'espectador una gran paciència i predisposició a prendre part en aquesta serietat. A *Vals*, una ballarina seu en una cadira amorosament guarnida de flors i llegeix en veu alta, a poc a poc, dedicatòries, noms i dades d'un àlbum antic de poesies dels anys vint. En veu baixa, vacil·lant, amb cura... i, en efecte, sembla que no s'hagi d'acabar mai. Destins impresos en noms i números que es van amuntegant...

Pina Bausch combina les imatges concretes de cadascun dels ballarins per crear un arc d'imatges, un ventall de successius drames en miniatura i de grans escenes, d'històries individuals i rituals de grup, de detalls i temes centrals. Escenes ballades



o parlades, escenes musicades o mudes, solos i coreografies de tota la companyia van arrenjerant-se i creant la peça. La dinàmica i el muntatge d'aquestes imatges fan que les peces esdevinguin un laberint per a l'espectador. Aquest és lliurat, igual que el ballari, als canvis d'humor i a les ruptures escèniques; és sacsejat amunt i avall entre les situacions canvians. Les imatges es reconstrueixen a l'inconscient de l'espectador segons l'ordre personal.

## EL CONEGUT HA DE SER RECONEGUT

Pina Bausch impressiona situacions en imatges, posa al descobert els estats dels sentiments en posats, gestos i paraules, pren literalment els conceptes del nostre llenguatge quotidià i els converteix en imatges corporals. Un grup d'homes fa la cort a una dona amb carícies suaus i amb pessigolles que, a causa de la repetició freqüent, es van manifestant cada vegada més feixugues, més possessives i egoistes. La dona es desploya silenciosament enmig del cercle d'homes que l'envolten, però aquests ni tan sols semblen advertir el que han provocat i continuen tocant la dona a terra. «Consolar algú amb tendres carícies», «protegir-lo», «afalagar-lo»: expressions proveïdes avui dia d'un sentit positiu evidencien l'encartronament i la tirania quan es concreten en el llenguatge corporal. Barbablava posa a Judith tots els vestits de les ballarines —que representen totes les seves dones— fins que ella, encarcarada i sense poder-se moure, esdevé un titella completament exposat al caprici de l'home.

Aquest tipus d'escenes irriuen i sorprenen l'espectador de bon començament. La tècnica brechtiana de «provocar la irriació envers aquelles actituds que a tothom resulten tan “evidents” i que ningú no posa en dubte»<sup>44</sup> és utilitzada per la coreògrafa, principalment, en l'àmbit de la comunicació gestual: en posats, en maneres de comportar-se, en gestos. Brecht anomena «mitjà per aconseguir provocar la irriació» el fet de presentar com a insòlits «els gestos socials que hi ha darrera

de tot esdeveniment». <sup>45</sup> No entén el gest en el sentit restringit de gesticulació: «No es tracta de moviments exageradors i demostratius de les mans, sinó d'actituds generalitzades». <sup>46</sup> També en Pina Bausch es tracta del mateix: copsar aquestes actituds generalitzades —els posats i comportaments del cos— i preguntar-se per la rellevància i els condicionaments socials que entranyen aquestes expressions. De segur que les imatges del teatre-dansa de Wuppertal ens poden aportar alguna cosa al respecte. La desconfiança de Pina Bausch envers allò concretat i segur la porta a deixar que els esdeveniments es vagin repetint constantment fins que allò que no harmonitza comença a posar-se en relleu, a manifestar-se. Allò efímer de paraules i gestos va desapareixent a causa de la repetició i insistència o per mitjà del desplaçament a altres contextos. L'esguard de l'espectador es detura en detalls, en moments concrets. Reaccions de dolor: un ballarí es dóna cops al cap, s'ajup i fa la pipa. Els mateixos gestos a cambra lenta i exhibint un seductor somriure prenen un caràcter completament diferent, semblen quasi plaents i tendres. La separació del gest i la mímica és definida per Brecht com «un mètode senzill d'aconseguir l'estranyament del gest». <sup>47</sup>

També el llenguatge és utilitzat com una possibilitat d'estranyament de les accions escèniques al teatre-dansa de Pina Bausch; el llenguatge mateix i els continguts són qüestionats. En una escena d'*Avantpassats*, per exemple, veiem tres ballarins asseguts en unes butaques, en renglera, i tapats amb flasades de llana. Gairebé sembla que estiguin a la terrassa assolada d'un sanatori. Un d'ells canta en veu baixa i per a si mateix l'ària de *Carmen* «L'amour est un oiseau rebelle». Sec i aliè, el ballarí que seu enmig dels tres tradueix al veí, que és evident que no escolta, l'ària francesa a l'alemany: «L'amor», «l'amor», «l'amor», «guarda-te'n»...

El conegut ha de ser reconegut. Allò que sovint ens irrita a primera vista —de moviments concrets, d'una situació o d'uns fragments escènics— a causa de la repetició constant i insistència interminable pot guanyar, això no obstant, qualitat poètica i dimensió de contingut quan torna a aparèixer. Les peces no

s'esgoten per la repetició de les imatges; ans al contrari, poden esdevenir més riques i entretingudes, més clares i al mateix temps més obscures. A les representacions del teatre-dansa de Wuppertal, es pot endevinar el que Bertolt Brecht va anomenar «canvi de quantitat a qualitat» a la teoria del teatre èpic; la «repetició de l'incomprensible fins que esdevé comprensible».<sup>48</sup>

«Enfront de la realitat, tot això no és absolutament res. Es diu sovint que la manera d'actuar de les persones que treballen a les meves peces, la manera de riure o bé tot el que fan, no existeix a la realitat. Però només cal fixar-se en la gent quan camina pel carrer... Si els deixéssim caminar per l'escenari, com en la vida de cada dia, sense absurds, deixar senzillament que passés, que caminés tota una filera de persones, amb tota naturalitat..., el públic no ho podria creure. El que es veu, això és el més increïble. El que nosaltres fem, si ho comparem amb la realitat, es queda en no res.»<sup>49</sup>

Una parella es dirigeix cap a un costat de l'escenari inclinant el cos en un angle de quasi 45 graus. Un tercer ballarí els aguanta mentre caminen, els acompanya com si fos un suport mòbil. Una segona parella jeu a terra i un ballarí que resta dempeus al davant els casa. La parella roman immòbil al costat. El ballarí mou els caps quan han de donar la seva conformitat, acompanya les mans per a l'intercanvi d'anells i els caps per al petó de boda. Pina Bausch capgira les coses, les trasllada a una altra dimensió. Allò real apareix sovint com a inversemblant, com a impossible. I, al contrari, presenta el no-possible o el que no ha existit realment com aquella realitat que compensa el que només existeix en el desig. A diverses peces de Pina Bausch, aquest tipus d'imatges de desig i compensació són impressionades en una fotografia (pel record), que serveix de comprovant d'allò que mai no ha existit. Un fotògraf es reuneix amb un grup de desconeguts, que li són completament estranys, i obté, per mitjà del disparador automàtic, un «autèntic» retrat de grup. La realitat és embellida en la reproducció: un perill que amenaça també el teatre. Màquina de fotografiar, aparell per mesurar, magnetòfon, vídeo, quadern d'apunts... salvavides a la realitat fluctuant.

La confrontació constant de la realitat quotidiana amb les pretensions i els ideals dels personatges és, sobretot a les peces dels anys vuitanta, una font per a la comicitat. Aquesta ajuda a fer més suportables aquella tristesa i buidor infinites que els personatges tracten de superar amb l'emulació dels models prototípics de l'opereta i el cinema. En un estil semblant al de les pel·lícules de Charlie Chaplin, a Pina Bausch, la comicitat fa possible presentar els personatges i les situacions sense afectació i sentimentalisme. Una ballarina ens parla de la festa que va fer, a la qual assistiren tres convidats: «I, myself and me». La serietat amb què diu aquest joc de paraules fa que la dimensió tràgica de la soledat sigui en tot moment present. La combinació del còmic i el tràgic no permet mai que els personatges es lliurin a la ridícula. La paròdia no perd mai, tant a peces com a escenes, el fons real.

Les imatges prototípiques i els papers són exagerats fins al grotesc. A *Vals*, la imatge de la «loca amb ulleres, estúpida i lletja», que «no s'ha menjat mai una rosca», és completament capgirada: una ballarina amb ulleres i un somriure seductor entra a l'escenari arrossegant de la mà una cua d'homes. Pel micròfon, dóna petits tocs de com són els homes, suggeriments per estar maco, consells pel matrimoni o per fer o rebre compliments. Els personatges de Pina Bausch recorden, en la relació entre ells o envers l'entorn, els personatges de l'autor austríac Ödön von Horváth. Els personatges de Horváth expressen els sentiments de manera *kitsch*, artificial i cursi. Allò *kitsch* li serveix a Horváth per expressar la desintegració dels sentiments dels personatges i la confusió en què es troba la seva consciència. Igual que els de Horváth, els personatges de Pina Bausch es mouen en l'àmbit del banal i trivial, l'únic, el veritable àmbit on les persones encara poden articular els desigs i les fantasies. Defensa el sentimentalisme exagerat i la banalitat dels personatges i els contraposa a la manca de sentiment que pateix la realitat. El realisme de tots dos no és cec als desigs reprimits; se'ls pren seriosament; no es queda en una mera reproducció realista.

«QUÈ HE DE FER PERQUÈ AQUEST HOME  
EM REGALI FLORS?»

Una ballarina assenyalava des de la rampa un home que seua a primera fila. Una altra ballarina li diu algunes frases i ella les repeteix a l'home escollit. El públic és constantment escollit: els ballarins es precipiten com en onades, ballant i saltant, des del fons de l'escenari fins a la rampa; s'aturen, corren un altre cop cap enrera i es llancen de nou sobre el públic. «La vida és bella», «visca l'amor», «la mer, la mer»... Aquestes escenes van acompanyades sovint d'un desordre de frases que els ballarins criden al públic.

El teatre, un joc per al públic, un oferiment a l'espectador. En el decurs dels anys, es fa cada vegada més palesa la utilització d'aquest recurs a les peces de Pina Bausch. Els ballarins s'apropen sovint a l'extrem de la rampa de l'escenari, a la línia divisòria, de segles d'antiguitat, entre l'espai teatral i l'espai de l'espectador. Resten dempeus, en filera, al marge més extern d'aquesta línia. Parlen al públic, li fan requeriments o oferiments i li mostren allò que saben fer. De sobte, perden la compostura, interrompen les seves accions i parlen sobre els seus sentiments momentanis i les seves pors...; tornen a interpretar. Queda clar que la privacitat és un joc; es fa evident que és estudiada i pertany al paper que fan. Declaren que no repeteixen les respostes que havien donat als assaigs perquè la Pina no les trobava correctes. A la seva intervenció afegeixen, però, quelcom que ells haguessin volgut dir i que no es van atrevir perquè temien que la Pina «ho trobés estúpid». Mirar i representar es barregen, esdevenen un únic comportament de l'interpret; ja no són un criteri de diferenciació entre públic i actors: una ballarina li canta un ària al ratolí que té; una dona jeu a terra i xiscla; una altra gemega «ai!» en tots els registres i les versions possibles davant el micròfon; un ballarí comenta els possibles trucs i errors que es poden fer al futbol; un altre es colpeja els dits amb la tapa del piano... Es mostren les habilitats de cadascú, que són posades

a prova. Alguns es fan mal a si mateixos. Tots aquests són exemples d'accions individuals que els ballarins representen davant del mateix grup de ballarins, que les aprova amb gran aplaudiment. Les accions escèniques estan més i més impregnades d'aquest comportament exhibicionista i demostratiu de fer coses, com ara ballar o cantar, davant dels altres, d'examinar-se mútuament. La situació de l'espectador esdevé acció teatral.

La contradicció entre l'àmbit públic i el privat és parodiada fins a l'extrem a diverses accions de 1980. Amb l'acompanyament musical d'una marxa animada, els ballarins exhibeixen de manera exageradíssima els complexos corporals, que un d'ells va comentant, com si es tractés d'una desfilada de circ. Es comprova qui pot mostrar més cicatrius i defectes corporals, que són exhibits jactanciosament. Tres candidates, presentades com a «malaltes mortals», competeixen en un concurs de Miss, amb el respecte i destí més infeliç, pel favor del públic.

El fet que l'intèrpret presenti i ponderi a l'escenari la pròpia persona, els talents, les facultats i la constitució corporal és, sens dubte, un tret generalitzat de la modernitat. Un cantant ven la veu; un actor, la cara; un ballarí, el cos. L'intèrpret no és exclusivament intèrpret al teatre. També són presents la pròpia cara i les pròpies cames; tot és observat, i de manera obsessiva. Les experiències privades participen sovint en la gestació del paper. Els àmbits privat i públic estan estretament units al treball del teatre i, a la dansa, pel fet de ser un art de representació en què el cos n'és l'element primari, aquesta unió és potser on millor s'aprecia. El teatre-dansa de Pina Bausch no fa servir solament les qualitats d'expressió corporals dels ballarins com a material escènic i narratiu, sinó també molts elements de les seves biografies: experiències, records de la infància, la trajectòria com a ballarins... Aquests diuen, a l'escenari, els noms o motius i les adreces, ens parlen de les aspiracions professionals o del país de procedència, del seu primer amor o del seu menjar preferit, de la casa dels pares o d'objectes que recorden, de la por que tenen de la foscor...

es tracta sempre de preguntes «insignificants». Peça a peça, van augmentant els petits fragments de les vides dels ballarins, sobre les quals ells mateixos parlen a l'escenari, fins al punt que recorren com «una trama submergida» les vetllades de dansa. Els ballarins es venen alguna cosa més que el cos: ¿aprofitament del cos a la dansa acadèmica clàssica enfront de l'aprofitament de l'horitzó privat de les experiències dels ballarins al teatre-dansa?

La contradicció entre la pròpia professionalitat i la crítica dels condicionaments i mètodes que aquesta pressuposa culmina a *Clavells* en una escena paradoxal: un ballarí ataca el públic, «You wanna see something?», i comença a fer, amb obstinació i ràbia, però sense cap tipus d'entusiasme, alguns salts de ballet amb gran virtuositat. «I can do it» assegura categòricament, posant de manifest que els ballarins i ballarines de Wuppertal ja no volen lliurar-se a exhibir les facultats i el coratge. Al teatre-dansa, on es balla amb sabates de taló alt, on els ballarins corren amb fúria cap a les parets o ballen dins l'aigua, la càrrega corporal és diferent que a la dansa acadèmica clàssica, però, de segur, no menys fatigant. La professió i la necessitat dels plantejaments són qüestionats constantment pels ballarins i la coreògrafa a les peces del teatre-dansa de Wuppertal. ¿La perfecció amenaça la dansa o bé la dansa només és possible partint de la perfecció?

## L'ESCENARI: ESPAIS I PAISATGES

«Respecte a la nostra realitat (de la República Federal), les illes de Pina Bausch són indrets de l'exili: l'indret on ells s'exilien descriu, però, de manera indirecta, l'indret que abandonen. El nou indret presenta emmirallada la imatge de l'antic: terra de ningú. En aquesta terra de ningú regna el temps de ningú: aquest costat, el de la realitat de la República Federal Alemanya, es diu "Rush-hour"; el més enllà d'aquesta realitat es diu eternitat.»<sup>30</sup>

Els contraprojectes de Pina Bausch envers el món, els seus documents d'una realitat entre les realitats, exigeixen espais, escenaris adients. Sense voler infravalorar la tasca dels escenògrafs posteriors —i menys encara la de Peter Pabst, que al llarg dels anys vuitanta va dur a terme molts i importants escenaris per al teatre-dansa de Wuppertal—, hem d'assenyalar, però, que tant l'evolució estètica de la coreògrafa i autora Pina Bausch com la del seu teatre-dansa han estat decisivament marcades per la cooperació entre ella i l'escenògraf Rolf Borzik. Rolf Borzik va estudiar arts gràfiques i fotografia a l'escola Folkwang i va acompanyar Pina Bausch des del començament. Fins a la seva mort, el 1980, Rolf Borzik va crear per al Teatre de Wuppertal les escenografies on s'ha pogut desenvolupar quelcom de nou, car, no solament les peces, sinó també els espais eren inusuals per al teatre. D'una banda, eren escenaris completament farcits que estrenyien a consciència l'espai escènic preexistent; d'altra banda, suggerien una amplitud quasi cinematogràfica que exigia als ballarins i a la coreògrafa noves possibilitats de representació. Els espais de Rolf Borzik im-



pregnaren el teatre-dansa d'una sensació fortament visual i fílmica, l'impregnaren d'imatges inusuals. Els espais escènics dels anys vuitanta de Peter Pabst són una continuació conseqüent d'aquesta recerca d'una nova concepció narrativa de l'espai per a la dansa.

«Transformació d'espai natural en espai artístic per fer la realitat més perceptible» i «Transformació d'espai artístic en espai natural per fer més perceptible l'art».<sup>71</sup> Rolf Borzik —i després Peter Pabst— adapten per als espais teatrals aquest doble procés d'inversió descrit pel pintor, escenògraf i director teatral Achim Freyer. Un carrer asfaltat amb il·luminació urbana, una cafeteria, una cambra d'una casa senyorial, una sala d'espera o una aula de dansa: Rolf Borzik estilitza, dóna dimensió artística i escènica als espais quotidians i públics. Els escenaris no són mai associables a un lloc determinat; sempre poden ser diverses coses al mateix temps. Són molt més concrets, molt més descompromesos que els escenaris de moltes de les coreografies de la Modern Dance europea i americana, i també molt diferents dels escenaris il·lusionistes del ballet clàssic.

«Transformació de l'espai artístic en espai natural»: a *Sacre* l'espai escènic del Teatre de l'òpera de Wuppertal està cobert, senzillament, per una capa gruixuda de torba; a *Aries*, tot l'escenari és inundat amb aigua que arriba fins al turmell. Torba, aigua, gespa, fullaraca seca, branques podrides... Els espais naturals de Borzik són sempre mons contraposats als espais del nostre món plàstic i artificial, a la nostra naturalesa de segona mà. Les peces que es desenvolupen en aquests espais ens parlen del plaer i del risc que implica exposar-se directament a la realitat, sense por de mullar-se o embrutar-se. Per als ballarins, que es mouen enmig d'un caos de cadires i taules, de mobles antics, cadires de rodes o matolls de branques, aquests espais es presenten com un conglomerat d'obstacles. Ens recorden paisatges familiars i desconeguts al mateix temps. Mentre que als escenaris corrents del ballet es manté sempre lliure l'espai per a la dansa, aquí, en canvi, és la mateixa dansa que crea l'espai que necessita.

A *Barbablava*, la cambra d'una torre antiga, amb el terra cobert de fullaraca mústia i remorera, evoca un laberint d'espais, un castell sencer. Dins l'amplitud d'aquests espais, d'aquests paisatges, els intèrprets s'han d'orientar, s'han de trobar, abans que res, ells mateixos. Els ballarins cerquen les maneres possibles de recular, cerquen intimitat: resten arraulits en una cantonada o als buits de les finestres, o empenyen una paret com si volguessin desaparèixer a l'interior. Però, tot i així, aquests espais no ofereixen quasi mai la possibilitat d'amagar-se o aïllar-se; són una mena de camp a l'aire lliure que accentua encara més la desprotecció en què es troben els ballarins. Fins i tot aquelles peces que transcorren en espais tancats deixen sentir l'amplitud, el secret d'un paisatge. A *Two Cigarettes in the dark*, tres enormes vidrieres d'aquaris i terraris conformen les parets posteriors i laterals de l'escenari; es poden veure paisatges aquàtics i jungles de plantes. ¿Comença darrera d'ells l'amplitud de la natura o són només vestigis d'aquesta, objectes d'exposició?

«Per mi és com si aquests fets no es representessin per a l'espectador d'avui», opina Rolf Borzik. «Nosaltres podem mostrar-los, però francament, tinc la sensació com si els estiguéssim representant per a èpoques futures. Parlem d'alguna cosa que ja s'ha extingit o que, com a mínim, s'està extingint en aquests moments.»<sup>32</sup> Un prat verd, un cabriol dissecat, un hipopòtam, dos cocodrils, un camp de clavells roses, un desert amb cactus gegants..., refugis enmig de la realitat social? Els prats somiats del joc de les peces de Pina Bausch es manifesten com a realitat artística; la llibertat, com a llibertat artística: a *Clavells*, el camp del joc on es desenvolupa la representació és vigilat per dos gossos pastors. Jocs de criatures? Jocs d'artifici al teatre? Un espai lliure autoritzat? Els paisatges artificiosos del teatre-dansa de Wuppertal no celebren cap gloriificació del món de la infància. A *Viktor*, una fosca cavitat de sorra i pedres que domina tot l'escenari ofega quasi les escenes. Recorda un fossar.

Espais que esdevenen paisatges: als escenaris de les peces de Pina Bausch es pot caminar, és a dir, es pot tornar a recór-

rer la pròpia vida. Són dramàtics, encara que ja no s'hi representi cap drama. En aquests espais resta només la pregunta sobre la vida i els éssers vius. ¿Està l'espai al punt final d'un desenvolupament on només és i serà temps del record, espai del record?

## «COM DE PREGUNTES SORGEIX DANSA?»

### COMPOSICIÓ POLIFÒNICA, DRAMATURGIA DEL MUNTATGE

«El que ella domina meravellosament és la polifonia. Com omple l'escenari i el torna a deixar buit... Crec que el públic corrent no s'adona d'això; i és realment sorprenent com n'és de fluid: primer entra un ballarí i, en el moment precís, entra el següent.

»Pina Bausch posseeix quelcom que molts d'altres no tenen. Malgrat el *collage*, malgrat l'esmicolat, sempre hi ha una línia musical. La polifonia és meravellosament patent. A mi, personalment, em va semblar del tot normal aquest tipus de composició; crec que és molt més entretinguda; s'assembla als diversos instruments en la música, s'assembla a la vida mateixa. I és bonic que, en un moment determinat, la composició desemboqui en un uníson, es dilueixi, es desintegri. En molts d'altres, això desemboca en un caos, perquè els ballarins entren al lloc o al moment que no toca... Passa el mateix que a la pintura abstracta, on a vegades els pintors pinten només una taca. A la pintura és important també com està posada la taca: un pintor la posa de manera que crea una tensió; un altre fa senzillament una taca.»<sup>33</sup> (Hans Züllig)

Com de preguntes sorgeix dansa? Pina Bausch no inventa les seves peces, sinó que les compon a partir del material que resulta de les improvisacions als assaigs. Les seves obres són el producte del muntatge de petites escenes, com un mosaic, un trencaclosques, un calidoscopi. Malgrat que la composició de les seves peces és elaborada amb gran rigor, fins a l'últim

detall, els temes, les accions i la interpretació dels ballarins contenen sempre quelcom del seu caràcter improvisador, apareixen de manera tosca, espontània. «Al començament no hi ha res», diu Pina Bausch en relació amb la gestació de les seves peces. «Només respostes, frases, breus escenes que algú diu o representa davant els altres. Al començament tot està separat. I, de cop i volta, arriba el moment en què crec que es pot fer alguna combinació entre coses que em sembla que poden estar bé. Això amb allò, allò amb allò altre, una cosa amb moltes altres. I un cop he trobat quelcom que funciona, ja tinc una petita cosa una mica més gran. Aleshores investigo en una direcció completament diferent. Al començament és molt petit i, a poc a poc, va esdevenint més gran.»<sup>34</sup>

Tot i havent seguit la gestació d'una peça durant el període d'assaigs i malgrat que aquesta no és fruit de combinacions merament casuals, quan se la veu acabada o es fa un repàs retrospectiu, esdevé sovint difícil dir exactament com s'ha arribat a les combinacions puntuals d'imatges i escenes, d'escenes parlades i ballades, com també esbrinar per què han sorgit els moments de descans en la tensió dramàtica en determinats moments i com han resultat les successions de la peça. Aquest trencaclosques, que l'espectador que assisteix a l'estrena el veu com a obra acabada i unitària, només es presenta com una possibilitat entre d'altres. L'espectador veu una selecció molt reduïda dels materials resultants de les improvisacions, però mai una selecció arbitrària: d'una altra selecció, en resultaria una altra peça, una altra conseqüència, una manera i qualitat diferents de confrontació amb l'espectador.

Per descriure l'estructura d'aquestes peces, escauen a la perfecció alguns conceptes de la música i del cinema. La disposició precisa dels elements visuals en el procés d'ordenació temporal de tota la peça desperta associacions amb conceptes del mitjà cinematogràfic, com són la cadència d'imatges, el treball de càmera, el muntatge o la superposició. Les peces de Pina Bausch se'ns presenten com si haguessin estat muntades, a partir d'incomptables retallets, en una taula de muntatge. I, al mateix temps, la seva estructura és comparable també a les for-

mes de composició musical: la imatge d'una partitura polifònica es presta com a exemple il·lustratiu.

No és poc corrent utilitzar la terminologia musical per a la dansa, per a la descripció i fixació de la coreografia. Tema i contratema, variació i cànon, homofonia i polifonia, composició contrapuntista, *leitmotiv*, *crescendo* i *decrescendo*: a Pina Bausch, aquestes lleis de la composició, tal com nosaltres les coneixem per la tradició musical europea, es fan més paleses en el terreny de la construcció dramatúrgico-formal de les seves peces. Però això no vol dir que aquestes es basin en una obra musical tancada ni que la dansa reproduïxi aquesta composició o s'hi recolzi. El seu tarannà de composició musical no es basa en la guia acústica o de moviment, sinó que és apreciable en la manera particular de muntar les escenes dins la peça, dins l'enreixat sonor de relacions: «Això amb allò; allò amb allò altre...».

La coreògrafa trasllada els principis de construcció coreogràfica, que en general només determinen el fluid de passes, de motius o successions de moviment, al desenvolupament escènic de les imatges, a la successió d'entrades i sortides. A *Clavells*, tres ballarins caminen lentament descrivint un cercle, s'agafen seguidament de les mans i comencen a donar consells de com una persona ha de comportar-se a casa quan hi ha ballarines. Un quart ballarí se'ls apropa. Aquells li donen consells i, deixant-se anar de les mans, representen davant d'ell, que els esguarda com una nina inanimada, postures de desconcert, d'obstinació i tristesa. Seguidament, tornen a formar la rotllana, on un cinquè ballarí s'hi afegeix. Cadascun d'ells comença a parlar sobre el seu primer amor. Un altre ballarí es col·loca al costat del piano que hi ha al fons de l'escenari i canta una cançó acompanyat d'un pianista. Mentrestant, la música magnetofònica i la rotllana continuen. Acabades la cançó i les últimes frases sobre el primer amor, la rotllana es desfà i els homes surten de l'escena. Entren les ballarines; porten cadires amb les quals formen un cercle enmig de l'escenari... Una nova escena comença, ja ha començat.

Superposició d'escenes, trencament constant i nou comen-

çament, modificació de la perspectiva, repetició per apropar-se com més va més a l'assumpte: la direcció de Pina Bausch s'articula a través d'una concepció cinematogràfica. La coreògrafa domina l'art de fer sorgir imperceptiblement les coses, un art que, si bé descriu el presentat des d'un punt de vista molt determinat, no li roba a les coses el secret, la foscor. De manera semblant a un enginyós rodatge cinematogràfic, Pina Bausch contempla les coses amb discreció i distància, utilitza el temps com a sensible element creatiu i pot fer sorgir, així, noves situacions. Utilitza amb virtuositat la composició de ruptures i fragments, de pauses i accions forçades, com si es tractés de material fílmic, de seqüències cinematogràfiques.

«Segons la meua opinió, el muntatge no crea una idea a partir de l'arreglament successiu de fragments, sinó a partir del xoc de dos fragments independents entre si (principi dramàtic).»<sup>57</sup> Aquestes consideracions sobre el muntatge de Sergej Eisenstein, un dels iniciadors teòrics i pràctics del muntatge com a mitjà de creació artística, s'adiuen exactament amb la manera com Pina Bausch utilitza els mitjans i la tècnica del muntatge. En el seu intent de descobrir noves relacions, Pina Bausch fa xocar constantment elements contraris: imatges, escenes, moviments, atmosferes, músiques, personatges i emocions. El seu muntatge crea la seva pròpia constel·lació de significats, una constel·lació que conté la seva pròpia lògica. El pintor Max Ernst diu, en relació amb els seus *collages*, que les imatges dels seus quadres requereixen per si mateixes un «àmbit inconvenient» quan s'uneixen en «un espai nou-descobert». Aquest «àmbit inconvenient» és provocat al teatre-dansa de Pina Bausch a través del muntatge, que esdevé el principi de composició fonamental del contingut i de la dramàtica.

Homogeneïtat en l'heterogeneïtat: allò que al començament desborda i fascina l'espectador com una acumulació heterogènia d'imatges, temes, desnivells emocionals, dimensions d'espai i de temps, permet de reconèixer després una continuïtat gràcies a la seva relació amb certs constants que recorren, com una trama submergida, les peces. Les repeticions de determinats motius, imatges i accions, que apareixen a la peça des

del començament fins al final, produeixen un efecte aglutinador a les peces. Una determinada música, un personatge, un accessori d'*atrezzo*, els moviments d'un ballarí o les figures de tot el grup dins l'espai són utilitzats com a *leitmotive*. Sense que suggereixin un sentit unitari, els elements recurrents garanteixen a les peces una certa cohesió, determinen les cesures, fan possible una determinada forma del desordre. Pina Bausch elabora la forma del teatre-dansa per mitjà d'una síntesi entre una concepció harmònica i una estructura polifònica, una síntesi que caracteritza també les fugues de Bach.

#### «EL DUBTE PORTA A LA FORMA» (PAUL VALÉRY)

*Vals*: una dona vestida amb un llarg *petticoat* de color clar fa la roda al voltant de l'escenari: un moviment cadent i fluid que no s'atura mai. 1980: una ballarina saltironeja fent volar un mocador sobre el cap. Descriu un gran cercle sobre l'escenari i el recorre deu, vint, trenta vegades mentre crida «estic cansada, estic cansada». Corre cada vegada més a poc a poc, esdevé més i més cansada. Un ballarí se li apropa i continua corrent sobre aquesta circumferència amb la ballarina en braços. *Vals*: una història sense fi, narrada per un ballarí i representada per la resta de la companyia: dos coloms jeien al damunt d'una teulada; l'un va volar, l'altre va volar; un va tornar, l'altre va tornar... dos coloms jeien al damunt d'una teulada...

El moviment infinit —cercle, diagonal, arrencament i repetició— és sempre present, tant des del punt de vista formal com de contingut, a les obres de Pina Bausch. «Quelcom que no té cap principi, cap final. No té cap principi determinat perquè consta de deu mil principis al mateix temps.»<sup>56</sup> Així descriu Helène Cixous el moviment infinit en una de les seves definicions d'un llenguatge femení que s'ha de trobar de nou. Les incomptables preguntes que Pina Bausch proposa durant els assaigs i les respostes dels ballarins, tant les orals com les transformades en moviment, són els deu mil principis



i els deu mil dubtes que conformen la peça, són els materials amb què Pina Bausch crea una forma, una forma que permet sempre de reconèixer la multiplicitat de començaments i que no intenta unificar-los en un denominador comú. Sovint, els contorns del començament i del final de la peça ja no són precisables amb exactitud, apareixen com a esborrats. Al final de «Vals», els ballarins s'asseuen a la primera fila del pati de butaques i escolten una música. No hi ha cap acció escènica per a aquesta música, cap representació; ¿o bé seure i escoltar són ja acció de la peça? Quasi sembla com si els ballarins haguessin anat relliscant cap a la posició de l'espectador. Tots dos, ballarí i públic, escolten i observen plegats el camp escènic buit. Les peces de Pina Bausch no segueixen cap dramaturgia teatral tradicional, no es dirigeixen cap a un moment culminant ni intenten crear intrigues dramàtiques, no desenvolupen una tensió creixent fins a la mitja part ni un desenllaç ràpid cap al final de l'obra; ans al contrari: a vegades, les peces acaben amb el començament, es repeteixen escenes o motius de moviment del principi.

«Una peça com *Pati de contacte* es podria representar tota la nit»,<sup>57</sup> va dir Pina Bausch en una entrevista. La coreògrafa juga amb el temps, amb la reversibilitat del temps teatral. La repetició insistent de motius concrets, la patent estructura circular de les peces, que quasi representa un tema contra si mateixa, com en un cànon, recorden els gravats de M. C. Escher, sobretot els seus dibuixos de la banda de Möbius. Repetició, cercle, cànon i viratge: intents de representar un fenomen infinit amb mitjans limitats. Amb aquests elements s'articula una dialèctica de tancat i obert, referida a si mateix i a la infinitud, una dialèctica de cercle i arrenclament que s'estén a tots els àmbits de les obres de Pina Bausch.

«Sempre es pot mirar del revés»: el «Fixar del no-sinó» de Bertolt Brecht s'adiu amb aquesta idea, que la coreògrafa aplica tant a les peces com als personatges. Brecht descriu de la manera següent com ha d'utilitzar l'actor aquesta tècnica del «no-sinó»: «Des del moment en què l'actor entra a l'escenari, a través d'allò que fa en els moments més importants s'ha de

poder descobrir, notar i intuir quelcom d'allò que no fa; és a dir, que ell actua de manera que s'ha de veure clarament l'alternativa, en la mesura que això sigui possible. La seva representació ha de deixar intuir les altres possibilitats de representació, s'ha de veure que ell només interpreta una de les variants. Allò que no fa ha de ser inclòs, conservat, en allò que fa. La denominació tècnica d'aquest procediment és «fixar del “no-sinó”».<sup>58</sup> Les peces de Pina Bausch mantenen un equilibri de representació en aquesta balança d'«això amb allò, allò amb allò altre, una cosa amb moltes d'altres». Peces, personatges i escenes perden repetidament l'equilibri, coquetegen amb el seu contrari i, al capdavall, tornen a ser altre cop no solament allò. S'escapen d'una concepció unívoca, d'una interpretació unilateral, confronten constantment l'espectador amb noves possibilitats d'interpretació. La decisió és cedida per la coreògrafa a l'espectador, a la seva visió i experiència pròpies: «Mai no he pensat encara: això és així. Sovint he pensat una altra cosa, quelcom completament diferent... Però tampoc no únicament això. Depèn només de la manera com es mira. Però fer una interpretació unilateral, això de segur que no és vàlid».<sup>59</sup>



## ECONOMIA DEL MOVIMENT: LA HISTORIA DE LA DANSA COM A HISTORIA DEL COS

«És veritat que a les seves darreres peces es treballa sobretot amb moviments quotidians, amb gestos de la vida de cada dia. Però la Pina tracta aquest material des del punt de vista de la coreografia, presta atenció als factors de composició de la dansa: a l'energia, la forma, l'espai, el ritme... La seva creació s'esforça a aconseguir exactitud i senzillesa i, en aquest sentit, les seves peces les considero molt clàssiques. La gent s'equivoca sovint quan creu que "la velocitat del moviment" és quelcom intrínsec a la "dansa": també hi pot haver dansa quan aquesta no es mostra explícitament. La Pina continua sent una criatura que ha nascut per a la dansa; totes les peces que fa ho demostren. També veig molt teatre a les seves peces: té una intuïció extraordinària per a l'escena. Segons la meva opinió, allò que expressa la seva genialitat teatral és la llibertat i desimboltura amb què deixa actuar els intèrprets. Tot és molt elaborat i, malgrat això, sembla que cadascú es mogui espontàniament. Encara que no es mostri explícitament, la seva tècnica de dansa és molt sòlida.»<sup>60</sup> (Jean Cébron, ballarí i coreògraf de l'Estudi de Dansa Folkwang, entre altres llocs; pedagog a l'Escola Folkwang i director d'assaigs de les companyies de dansa moderna dels teatres de Wuppertal i Bochum)

*Cafè Müller:* una dona amb sabates de taló alt, perruca de color vermell i un folgat abric resta dempeus enmig d'una decoració de cafeteria, entre taules i cadires buides escampades per l'escenari. Es treu les sabates i l'abric i fa petites passes com si caminés sobre una línia invisible dibuixada a terra, com

si assagés de caminar sobre una corda. Fa la insinuació d'un *battement* i es col·loca sobre les puntes dels peus. Sobtadament, s'atura, com si l'haguessin sorprès, i surt de l'oblit de si mateixa. Tot seguit, corre cap a on ha deixat les sabates i l'abric, se'ls posa i, cenyint-se fortament l'abric al cos, surt de l'escenari tot fent saltirons.

«La pregunta és, senzillament: quan comença la dansa, quan no? Quan es pot dir que ja és dansa? Té quelcom a veure amb la consciència, amb la consciència del cos i amb com es crea alguna cosa. Però no és necessari que tingui una forma estètica; pot ser completament diferent i ser, malgrat tot, dansa.»<sup>61</sup>

«Quan es pot dir que ja és dansa?» Pina Bausch proposa molt directament aquesta pregunta a les seves peces: una ballarina balla sota una regadora automàtica, unes parelles ballen assegudes a terra; les dones rellisquen amb els genolls o s'asseuen sobre les espatlles de la parella. Els ballarins travessen l'escenari en diagonal, corren amb els braços oberts o s'apropen a la rampa ballant la dansa del ventre. De tant en tant, es disposen en una renglera que s'enfila per l'escenari o pel mig del pati de butaques i del públic i, en aquesta posició, executen petites seqüències coreogràfiques amb les mans o amb els braços. Les danses sorgeixen a partir de moviments com remenar el cul, acariciar-se o tocar-se mútuament, bufetejar-se un mateix... És així com es van desenvolupant formacions de dansa en tota regla. Un ballarí tradueix en el llenguatge dels sords-muts una cançó que se sent a través de la megafonia; uns altres ballarins fan giravoltar les dones agafant-les de les mans i de les cames; dues ballarines es gronxen a l'aire d'unes anelles que pegen de les bambolines...

«Quan es pot dir que ja és dansa?» ¿No és veritat que els ballarins de les peces de Pina Bausch ballen ja molt abans que l'espectador estigui preparat per reconèixer determinats moviments i accions com a dansa, per donar-los el seu reconeixement? Com es pot definir encara la dansa a les seves peces? Quines qualitats específiques es poden reconèixer en els seus intents de fer dansa? Quins criteris de la dansa i la coreografia són encara vàlids? Malgrat que Pina Bausch creï, per als pas-

satges coreogràfics de les peces, moviments i seqüències de moviment que no procedeixen del repertori de passes de la dansa clàssica o de la dansa moderna, això no vol dir que aquests estiguin menys elaborats o estilitzats. Accentua els elements del treball coreogràfic fins a l'extrem, i, fins i tot, els parodia de moltes maneres diferents: per mitjà de la repetició insistent de motius concrets de moviment, de l'arreglament de passes per construir seqüències, del condicionament de la música sobre la dansa, de les tradicionals formacions espacials en diagonal o en filera, de la postura *En-Face*, de l'orientació dels ballarins cap a la rampa o la localització de moviments a determinades parts del cos. El principi segons el qual l'entrada de la música determina el canvi d'escena, per exemple, degenera en algunes escenes en una tirania manifesta envers els ballarins. Molt sovint, l'entrada de la música no inicia res de nou, sinó que interromp de manera abrupta i infundada les accions que s'estan duent a terme i exigeix de manera més infundada encara que els ballarins passin a fer precipitadament altres accions. Aquests, tot just que la música torna a sonar, ho deixen tot i es preparen ràpidament per al nou començament; es col·loquen en la posició adient per al nou número. Pina Bausch deixa a consciència que el ritme intern dels ballarins i el ritme de la peça ensopeguin i es destorbin. La seva composició escènica no imposa unes pautes rítmiques ni uns moviments fixos; Pina Bausch deixa que els ballarins es vagin escalfant, que arribin tard.

Les ruptures són introduïdes de manera deliberadament forçada dins la dinàmica de les peces; usades sense compromisos i obertament, serveixen per reforçar els continguts i per representar la seva concepció de la dansa i el cos. El manteniment energètic del cos o els moviments verticals dels ballarins són sovint trencats. A moltes escenes, per exemple, no s'utilitzen les energies d'una part del cos, mentre que d'altres parts són explotades en tota la capacitat de tensió i moviment. En una escena de *Bandoneon*, posem per cas, les dones jeuen reposant el ventre sobre les espatlles dels ballarins i, mentre que el tors penja inanimat a les espatlles del suport masculí, les cames, en canvi, són estirades fins a les puntes dels peus.

Els moviments són concentrats a parts concretes del cos. Tot, en Pina Bausch, pot ballar: dits, mans, braços, peus, cames, cul, orelles, cap...; però, normalment, cada part del cos balla per si mateixa. Tot i així, després de veure una representació, a la memòria resta la imatge de tot un cos que balla, que pot ballar o, com a mínim, que vol ballar. També resta la imatge d'un cos a trossos, per bé que sempre conserva la voluntat de moure's. Potser allò que es pot experimentar al teatre-dansa de Pina Bausch és precisament això: qüestionar-nos quina sensació tenim quan veiem que algú fa alguna cosa amb el seu cos fragmentat i instrumentalitzat. ¿Quina possibilitat queda, què sorgeix, què es pot desenvolupar a partir d'aquí? O, tal com ho diu Pina Bausch: «On es comença a ballar?». Pot començar molt petit, a l'interior del cos, quan a penes es veu, a penes s'escolta. Els ballarins respiren o deixen sentir el batec del cor pel micròfon just després d'algunes escenes que tenen alguna cosa d'emotiu. El teatre de Pina Bausch, pobre en dansa, està directament relacionat amb el cos, tot i que aquesta relació no sigui apreciable de manera directa i externa. La coreògrafa descobreix moviments del cos i de dins del cos; moviments amagats o que han esdevingut tabú són aprofitats per a la dansa. Moltes de les accions dels ballarins juguen amb tabús, moviments íntims i complexos corporals, amb aquells gestos que «no has de fer».

La idea de la dansa com un llenguatge d'enteniment universal només té una vigència relativa en aquest teatre-dansa de Pina Bausch, que és pobre en dansa i que concep aquesta en relació amb la història del cos. En contraposició al festeig corporal que la dansa acadèmica clàssica, amb ajuda de la seva tècnica, no fa res més que animar, a les peces de Pina Bausch el cos és tractat com a problema. A partir d'aquest, Pina Bausch demostra i reflecteix l'estat general en què es troben les persones. La problematització del cos s'articula, doncs, més enllà del marc estètic de la dansa, s'articula dins del context més ampli de la nostra civilització i la història de la civilització. El llenguatge de moviments de la coreògrafa es remet al seu context corporal històric: als condicionaments que han fet sor-

gir certs moviments, a la seva procedència i funció socials, històriques o individuals. Aquest replegament dels moviments a la seva història és allò que diferencia el teatre-dansa alemany de la Modern Dance americana. El moviment de la dansa s'entén allí, després de la tasca desenvolupada per Merce Cunningham, com a quelcom separat d'un significat intrínsec, com a quelcom que és, quasi sense excepció, completament autònom, com un signe en si. La frase d'Alwin Nikolai: «Dance is motion not emotion», serveix per sintetitzar aquesta concepció del moviment.

Pina Bausch és, però, una altra cosa: «Per què ballem en realitat? És molt perillosa la direcció en què ens trobem en aquest moment o que hem desenvolupat al llarg dels últims anys. ¿És que potser tot és rutina i ja ningú sap per què ens movem?». <sup>62</sup> A la pregunta per l'essència de la dansa, Pina Bausch respon amb altres preguntes i posant en dubte l'eufòria per la tècnica i el culte al moviment. El seu teatre-dansa toca, d'una banda, els temes més importants de la nostra època, la manca de comunicació, la història del cos, però és, al mateix temps, quasi anacrònic si tenim en compte la popularitat de la dansa i del mateix gènere del teatre-dansa durant les dècades dels setanta i vuitanta, tan afamades de moviment. «Crec que hauríem de tornar a aprendre a ballar o aprendre qualsevol altra cosa...; potser aleshores podríem tornar a ballar. Sempre conservo l'esperança de trobar un altre tipus de relació amb el moviment. Tal com va ser abans, ja no puc fer-ho.» <sup>63</sup>

El desig de ballar ha estat allò que ha mantingut sempre viu l'impuls per continuar provant constantment noves temptatives de dansa. A les peces dels anys vuitanta, curiosament, trobem, cada vegada amb més freqüència, coreografies de grup que mostren aquest desig de ballar com un descobriment de l'alegria localitzat al cos. Amb cura, els ballarins i les ballarines intenten entrar en contacte entre ells, apropar-se a aquest «altre tipus de relació amb el moviment» del qual parla Pina Bausch. Raimund Hoghe, dramaturg del teatre-dansa de Wuppertal, descriu una d'aquestes temptatives cauteloses de dan-



sa, que apareix a *Àries*: «Amb els ulls clucs, cadascun d'ells ficat en si mateix, els ballarins comencen a reconèixer-se i a reconèixer l'espai que els envolta. Palpejant, fent petits moviments i gestos que semblen hermèticament tancats cap enfora i que romanen molt a la vora del cos, van sentint la dansa com a potencialitat... No ballen cap enfora, sinó que a partir de la dansa experimenten el seu propi interior i, al mateix temps, experimenten la interrelació entre el seu cos i l'espai». <sup>64</sup> Un altre exemple, ben evident, el veiem a *Vals*, just després de l'entreacte: la companyia emprèn conjuntament una nova temptativa de dansa. Els ballarins dibuixen amb guix un seguit de passes a terra, numeren les petjades en una successió i, al so d'una música, comencen a ballar plegats un vals seguint la numeració assenyalada.

Per bé que aquestes temptatives per trobar de nou la dansa obeeixen a un autoreconeixement, a un intent d'assolir la pròpia identitat, aquestes no condueixen, però, com succeïa a la dansa expressionista alemanya, a la concentració narcisista en el jo. En el camí cap a una nova concepció de la dansa i del cos, s'experimenten unes experiències fonamentals: estar fora de si i estar en si mateix, la transgressió del propi microcosmos sense perdre la pròpia identitat. El reconeixement de la pròpia identitat és, a més a més, independent del sexe. Això ho demostra que els reconeixements de dansa del teatre-dansa de Wuppertal no es fan en solitari, sinó en grup.

## L'EDUCACIÓ DEL COS

«El fet que la dansa expressi sempre una queixa del sentiment, encara que no sempre directament, no impedeix que aquest fenomen pugui invertir-se també; el comportament del moviment es pot utilitzar també, a l'escenari, com un instrument per a l'alliberament del cos. És precisament aquí on es troben les possibilitats del teatre-dansa, on el domini de l'home ja no es pot expressar amb paraules, on la tirania de la natura-

lesa externa evidència també la tirania de la interna, on les repressions i limitacions s'experimenten en el propi cos. En comptes de la representació quasi indolent, ara es fa una exposició conscient, es posen de manifest les imposicions assumides per un mateix i pel seu cos.»<sup>65</sup>

A les peces de teatre-dansa de Pina Bausch es posa en relleu l'evolució progressiva cap a la instrumentalització del cos humà a la qual han tendit, amb el pas dels segles, tant la dansa com altres activitats. Actualment, als escenaris es pot veure un complex de temes que fins ara semblaven exclusivament reservats al discurs teòric i als quals podíem accedir només a través d'estudis sobre la civilització, filosofies del cos o tractats de psicologia de Norbert Elias, Wilhelm Reich o Rudolf zur Lippe, entre d'altres. Tanmateix, observar el teatre-dansa de Pina Bausch des d'aquest punt de vista és sobretot quelcom que pot interessar el receptor, car aquesta discussió no té una repercussió directa sobre el treball de la companyia de Wuppertal, no podem constatar unes influències d'aquesta sobre el mateix producte artístic. Amb tot, aquests estudis situen el treball del teatre-dansa dins unes coordenades històriques més àmplies i impedeixen que puguem contemplar la coreògrafa i la seva obra com a fenòmens completament aïllats dins el panorama teatral.

L'arc que descriu l'evolució de la dansa escènica europea va des de la tradició de la dansa clàssica acadèmica fins al teatre-dansa de Pina Bausch, passant per la innovació que van aportar els ballets de trama o les coreografies experimentals d'un Hans von Manen. No hem de pensar, però, que aquests dos pols siguin indispensablement oposats o incompatibles; tots dos sondegen els límits i possibilitats comunes que ofereix el marc cultural d'Europa Occidental. Tenen en comú, amb tota seguretat, una actitud primordialment humanística i l'exigència artística d'intemporalitat. Això és vàlid tant per a *La dama de les camèlies* de John Neumeier i *Un tramvia anomenat desig*, com per a les obres *Sacre*, *Barbablava*, *Viktor* i *Avantpassats* de Pina Bausch. Les seves propostes de representació són, però, diferents, com també ho són els trets específics que cada autor

ha utilitzat per expressar la independència respecte als esdeveniments actuals. Al teatre-dansa de Pina Bausch, el tutú intemporal és substituït pel vestuari de gala del segle vint. Vestit d'etiqueta o de nit perden en el decurs de la peça les seves connotacions temporals de l'època de postguerra i dels anys cinquanta i adquireixen un efecte unitari semblant al que produeixen el tutú i el mallot. I, això no obstant, la història i les fases molt determinades de la nostra història no se citen i es reviu casualment a les peces de Pina Bausch, sinó de manera molt directa, i això val tant per a l'escenificació com per a la música o els records que els ballarins aporten a les escenes parlades. El temps i l'espai no són neutrals al teatre de Wuppertal.

Les arts escèniques reflecteixen la situació psicològica i la idea que tenen de si mateixes una societat i una època. Cada època ha condensat en una estètica determinada el seu ideal corporal i de moviment. Mentre que el teatre ha anat modificant les diferents regles de la pràctica representativa que han sorgit al llarg de la història, la dansa acadèmica clàssica, en canvi, ha anat reforçant la tècnica en el decurs de la seva professionalització, que ha durat ja uns quants segles i ha creat un sistema normatiu universalment acceptat. En veure els treballs de Pina Bausch, gairebé s'imposa contemplar la història de la dansa com la història del cos i de la civilització. Els seus treballs inauguren un nou camp, ja que presenten la dansa, de manera especialment sorprenent, com un medi en el qual «els condicionaments es poden llegir a través del comportament».<sup>66</sup> Hom és ben conscient, en veure les escenes, de tota la problemàtica del comportament social, de la reglamentació i codificació a través dels segles.

Rudolf zur Lippe descriu com a «dominació de la naturalesa en el propi home» el condicionament recíproc que s'estableix entre la demostració de poder polític dels ballets de la cort i la paral·lela dominació i normativització de la naturalesa interna de l'home. Els moviments escrupolosament mesurats, herència de la dansa cortesana, dominen a la tècnica de la dansa clàssica acadèmica sobre l'heterogeneïtat expressiva del cos

i les possibilitats de moviment individual. La història de la dansa clàssica acadèmica es pot concebre com la història d'una normativització progressiva del cos individual. El cos del ballarí juga aquí amb la pròpia limitació espacial, amb el radi d'acció que ell mateix i les possibilitats corporals determinen. A través de l'esforç de superació de les limitacions, ell mateix ens assenyala el cosmos. Tanmateix, aquest radi no és mai transgredit veritablement. Com més extrem és l'intent d'anar més enllà, més clarament veiem el retorn al propi centre, als principis i les regles. En aquesta relació de tensió entre centre corporal i cosmos, es reflecteixen les coordenades geomètriques dels ballets cortesans, l'ordre simètric de les coreografies, la tendència rigorosa cap al lloc central on es troba el qui governa... Una imatge de la jerarquia de la cort, de la repartició del poder i del seu cerimonial. El domini artístic del cos evidencia al mateix temps el desig sempitern d'alliberament de les limitacions corporals i dels condicionaments socials i històrics de l'individu. ¿És la història del ballet la història del somni etern de volar de l'home?

Pina Bausch fa que ens fixem en la contradicció entre la perfecció tècnica, que s'adquireix a l'assaig diari, i una estètica que depèn d'aquesta tècnica antinatural pel propi cos. Aquesta contradicció va ser amagada a la dansa clàssica acadèmica a favor de l'imperatiu d'una estètica basada en l'afirmació unilateral del seu ideal. Els coreògrafs del teatre-dansa, al contrari, intenten trencar aquesta unilateralitat, rastrejar noves categories per la maduració de bellesa i forma, a fi de mostrar, com a mínim, aquesta contradicció. La seva estètica es contraposa als fins i als continguts intrínsecs d'una tècnica que, tanmateix, continuen utilitzant: el desig, la ficció d'una utopia, continuen existint malgrat tot. A les peces de Pina Bausch, apareixen dues coses: el somni del vol i la força de gravetat de la terra, l'art del cos lliure i l'ensinistrament subjacent en aquest, el desig de sortir de si mateix i la por de perdre's i ferir-se, la plenitud artística i el perill; ¿el risc que comporta aquest equilibri és el risc de la caiguda?

A *Vals*, una ballarina corre per l'escenari amb un vestit

de color blanc, ample i llarg. La segueixen, envoltant-la, quatre ballarins. Puja a les espatlles de dos d'aquests, es posa dempeus, immersa en el somni, abandonant-se al sentiment de l'alçada, del vertigen, de la ingravidesa, i es deixa caure endavant...; els dos ballarins restants arriben just a temps per poder agafar-la. Torna a córrer una altra vegada, torna a pujar amunt, es deixa caure de nou. Una segona ballarina s'ha col·locat, entretant, a baix. Crida la ballarina de dalt una i altra vegada pel seu nom, xisclant quasi histèricament per la por. S'aparta just en el moment en què l'altra cau i torna precipitadament on era.

L'economia del cos del ballarí clàssic ens mostra la progressiva reducció dels pressupostos afectius humans que s'ha dut a terme al llarg del procés civilitzador europeu. El comportament distingit i la bellesa del moviment i l'expressió s'han anat convertint, cada vegada amb més força, en els postulats dominants tant de la representació escènica com de la vida social. A l'època de l'absolutisme francès, quan es van codificar les lleis fonamentals de la tècnica clàssica acadèmica, l'actitud corporal i la gestualitat teatral eren completament artificials, estilitzades i reglamentades. La mesura en l'expressió era el fi màxim de la representació escènica. El *contrapost* (el desplaçament del pes sobre una cama) era mostra del «jo» segur de si mateix i amb domini de la situació, tant pels pintors i escultors com pels actors, que es col·locaven fins i tot en aquesta posició per declamar a l'escenari. El *Se-Porter* (la postura dempeus) era quelcom tan important per al teatre d'aquesta època com per a la dansa clàssica acadèmica. A l'obra *Regles per a l'actor*, de l'any 1824, Goethe fa una descripció pedant i meticulosa de les postures corporals, l'educació escènica, el desenvolupament de l'acció i la mímica, una descripció que, per al teatre actual, només té un valor històric-teatral; és un document que ens demostra, si més no, fins a quin punt el canvi en la manera de representació escènica depèn dels canvis dels comportaments i les formes de relació social. El llenguatge formal de la dansa acadèmica clàssica, en canvi, ha conservat i desenvolupat fins avui un ideal d'expressió no condicionat his-

tòricament a través de segles. La seva vigència en els escenaris del segle xx és ben anacrònica.

El domini progressiu del cos i l'abstracció, unes característiques de la dansa clàssica acadèmica, són un reflex del procés civilitzador europeu. Norbert Elias descriu aquest fenomen com una diferenciació progressiva del comportament corporal en direcció a un autodomini cada vegada més complicat de l'individu. Aquest fenomen és problematitzat pel teatre-dansa. Als coreògrafs no els és suficient cercar unes respostes a aquesta situació per mitjà de les tècniques modernes de la dansa. Adquirir aquestes tècniques els sembla només un pas imprescindible en la seva trajectòria. La polarització entre dansa acadèmica clàssica i teatre-dansa no es basa tant en una qüestió tècnica com de consciència individual, com també en la concepció que té la societat de la història i del món. L'autodistanciament i el «treure's a si mateix del centre», per dir-ho amb paraules de Norbert Elias, no tenien cabuda en el pensament burgès del segle xix. «En la idea que l'home tenia de si mateix va ser substituïda la concepció geocèntrica del món per la concepció egocèntrica.»<sup>67</sup> Cada burgès va esdevenir un «Roi Soleil» dins el seu microcosmos familiar o financer. La ballarina de la dansa clàssica acadèmica esdevé també el centre de l'esdeveniment escènic; la pirueta és un moviment sobre el propi eix; el *port de bras* i el *tour de l'air*, les rodes de les màquines industrials: l'home se situa i es concep ell mateix al centre de l'univers humà.

*Viktor*: pels altaveus del Teatre de Wuppertal se sent una música de vals a tot volum. Una ballarina amb un vestit vermell entra a l'escenari, es col·loca al centre i somriu al públic. Alguna cosa ens irrita de la seva imatge externa. La ballarina no té braços, estan amagats sota el vestit. Una ballarina que resta dempeus i somriu, que no té braços, i que s'apropa a la rampa i fa un somriure artificial durant tot un número musical...: aquest és l'inici d'una peça de teatre-dansa.

El teatre-dansa contraposa la reflexió sobre el propi àmbit d'expressió artística, la dansa, i sobre les repercussions al llarg de la història a l'egocentrisme de la dansa acadèmica clàssica,

la problematització del cos a l'autocelebració d'aquest. En lloc de reproduir una tècnica de segles d'antiguitat sense qüestionar-la, mostra els condicionaments socials que aquesta imposa i les conseqüències corporals fins avui. «D'alguna manera, aquí tot és visible, encara que de vegades ens hem contingut. Però aleshores també es pot veure on ha estat reprimida alguna cosa. Hi ha moments en què l'home ni tan sols s'adona fins a quin punt es controla.»<sup>68</sup> (Pina Bausch)

GERHARD BOHNER





## DE BALLARÍ A COREÒGRAF

«La transició va ser sense fissures, tal com qualsevol ballarí l'hauria desitjat. El fet que jo hagués dut a terme aquest canvi tot sol, sense ajuda del teatre, va despertar en mi una actitud d'exigència permanent envers els teatres. A partir d'aquesta situació vaig poder-me formular, jo també, com a coreògraf. En deixar el teatre vaig experimentar un alliberament; al llarg de molts anys havia tingut el sentiment d'estar com amputat. Com a coreògraf, un cop me'n vaig anar de la institució, no em va quedar res més que la denominació professional "coreògraf".»<sup>69</sup>

A través de la biografia de Gerhard Bohner es podria explicar quasi totalment la història del teatre-dansa de la República Federal Alemanya. La seva trajectòria travessa les fases més importants, determina ella mateixa la història del teatre-dansa.

Berlín: el 1964, Gerhard Bohner presenta la primera coreografia al marc de les sessions matinals de ballet anomenades «Hora de la dansa», una plataforma dedicada al foment de la dansa que va ser finançada pel senat de Berlín. Al llarg dels anys posteriors es reuneix al voltant del coreògraf un grup de ballarins —entre d'altres Silvia Kesselheim, Marion Cito i Frank Frey—, tots ells solistes, igual que Bohner, de l'òpera Alemanya de Berlín. Amb ells i per ells, Gerhard Bohner elabora contínuament una sèrie de coreografies que són estrenades a l'Akademie der Künste o a la Schaubühne am Halleschen Ufer, com, per exemple, la seva reeixida peça del 1971 *El turment de Beatrice Cenci*. Per aquesta obra i per *Lilith*, apa-

reguda un any després, el jove coreògraf obté el Premi Alemany de la Crítica el 1972.

Colònia: l'Acadèmia Internacional d'Estiu de Dansa i l'Estudi de Dansa de Colònia conviden Gerhard Bohner, al final dels anys seixanta, a presentar les seves coreografies de Berlín. Al costat d'aquestes es poden veure també obres de Hans Kresnik, Helmut Baumann i d'altres joves coreògrafs. El 1969 obté el segon premi del Concurs Coreogràfic de l'Acadèmia Internacional d'Estiu de Dansa pel seu ballet *Silvia frustrada, tensió-relaxació*. Un any després, coreografia per a l'òpera de Colònia la primera obra de gran èxit, la composició coral de Carl Orff *Catulli Carmina, Carmina Burana*, amb la companyia de dansa, el cor de l'òpera i els cantants solistes plegats a l'escenari. El gerent Claus Drese el designa hereu de la direcció del Tanz-Forum de Colònia, però la proposta fracassa perquè les relacions dins la companyia prenen de sobte un caire diferent.

Estudi de Dansa Folkwang i Teatre-dansa de Wuppertal: el 1971, Gerhard Bohner coreografia la peça *Malade Imaginaire* per a l'Estudi de Dansa Folkwang, on Pina Bausch està treballant com a ballarina i coreògrafa. Set anys més tard elabora a Wuppertal una de les quatre versions de *Café Müller* amb ballarins de la companyia del teatre-dansa de Pina Bausch.

Darmstadt: el 1972, Gerhard Bohner esdevé coreògraf i director del Teatre-dansa de Darmstadt, fundat per ell mateix al teatre d'aquesta ciutat. Amb una companyia de dotze solistes, entre els quals figuren alguns dels seus antics companys de Berlín, emprèn l'intent de crear una companyia de dansa autònoma i independitzada de la institució teatral, un intent modèlic tan ambiciós com desestimat per als qui hi participen, que acaba el 1975, després de tres anys de treball creatiu, amb baralles, comiats i la dissolució del grup.

Oskar Schlemmer i la dansa: el 1977, Gerhard Bohner duu a terme, per a l'Akademie der Künste de Berlín, una reconstrucció del *Ballet Triàdic* d'Oskar Schlemmer que és estrenada amb motiu de les setmanes festives de Berlín «Tendències dels anys vint» i que inaugura, a més, el cicle cinematogràfic de la ciutat. A partir d'aquest moment, l'obra és presentada al

país i a l'estranger com un dels pocs documents de dansa representatius d'aquesta època.

Bremen: des del 1978 fins al 1981, Gerhard Bohner —juntament amb Reinhild Hoffmann— és coreògraf i director de la companyia de teatre-dansa de Bremen. Al llarg d'aquests tres anys, imprimeix l'estil d'aquest teatre amb reeixides peces de teatre-dansa.

Carrera en solitari i coreògraf independent: sense companyia pròpia, el coreògraf presenta al llarg dels anys posteriors dos programes de solo: *Mostrar blanc i negre* i *Dances abstractes + Tres danses Bauhaus*. Seguidament, a través d'un experiment teatral interdisciplinari d'actors, cantants i ell mateix com a ballarí i coreògraf, aconsegueix de conquerir un nou món. El resultat és la peça *Les metamorfosis d'Ovidi*, que fou elaborada conjuntament per tots els intèrprets, dirigida pel pintor, escenògraf i director Achim Freyer i patrocinada pel dramaturg Urs Troller i el compositor Dieter Schnebel.

Gerhard Bohner: l'*outsider* entre els *outsiders*? ¿L'excepció de les excepcions dins la institució de la dansa de la República Federal Alemanya? Sí i no. La seva trajectòria i els seus treballs representen i reflecteixen, potser amb més insistència que els d'altres, les condicions estructurals i estètiques del teatre-dansa d'Alemanya Occidental. La posició distanciada respecte a la institució teatral subvencionada, les contínues desavinences entre ell i aquesta institució, és a dir, el fet de no haver volgut comprometre's, han relativitzat, però, l'èxit i la popularitat d'altres companyies de teatre-dansa, que treballen pel teatre subvencionat. El seu exemple posa de manifest la covardia i negligència dels teatres respecte a les innovacions estètiques i els llenguatges individuals, i, al mateix temps, evidencia la dependència del teatre-dansa de la política personal dels teatres municipals i federals de la República Federal Alemanya.

Un coreògraf sense companyia pròpia ni estable: aquesta és una situació certament absurda pel treball del teatre-dansa, que normalment es desenvolupa en l'estreta col·laboració d'una companyia que es va formant conjuntament. *Exercicis per un*

*coreògraf* era el títol originari d'una de les seves darreres peces, del solo *Mostrar blanc i negre*: Gerhard Bohner tot sol a l'escenari, només amb una nina de talla natural. Un teatre-dansa sense ballarins, on a l'escenari apareix només el coreògraf, és una de les expressions i reduccions més radicals que hem vist fins ara i que el concepte teatre-dansa es veu obligat a acceptar i digerir. «Què succeeix amb allò que jo m'imagino? Com ho puc fer perceptible? Faig trenta sis passes sobre una línia circular o camino per una circumferència? Poden les meves dues mans representar dos ballarins? Pot substituir el moviment dels meus braços la imatge de moviment de tota una companyia? Poden veure vostès el que jo veig? He de mostrar el ballarí, ja que aquest cop el deixo fora. Allò que no puc mostrar a un ritme ràpid, ho mostro a poc a poc. Allò que és massa complicat, ho simplifico. Intento economitjar amb reduccions. Assajo coreografia.»<sup>70</sup>

*FER = SACRIFICAR*  
LA RECERCA D'UNA NOVA  
CONSCIÈNCIA ARTÍSTICA  
PER A LA DANSA

Gerhard Bohner és gairebé l'únic dels coreògrafs del teatre-dansa que ha fet, en certa menera, el camí des de baix fins a dalt dins la mateixa institució teatral: ha passat de ser ballarí de companyia a Mannheim a solista a Berlín. En acabar l'aprenentatge a l'Escola de Dansa i Gimnàstica de Härdl-Munz a Karlsruhe, una escola dins la tradició de la dansa lliure dels anys vint, va anar a estudiar a l'Estudi de Dansa de Mary Wigman a Berlín. Després dels primers contractes, primer a Mannheim —on el mateix any de compromís, el 1958, va participar ja en l'escenificació d'*Alceste* de Mary Wigman— i seguidament a Frankfurt, va entrar a formar part, com a ballarí de caràcter, de l'òpera Alemanya de Berlín, dirigida en aquells moments per la coreògrafa Tatjana Gsovsky.

Els començaments de Bohner en la coreografia, una dedicació iniciada a Berlín, no es poden separar ni de la trajectòria personal ni de l'estancament i la manca de concepció en què es trobaven submergides als anys seixanta les companyies de ballet dels grans teatres d'òpera. El funcionament de la Companyia de Ballet de l'Òpera Alemanya de Berlín, després del relleu de Tatjana Gsovsky per Gert Reinholm al càrrec de director administratiu i artístic, és un dels exemples més evidents de la crisi artística i institucional de la dansa. La política en matèria de dansa, que intentava equilibrar la manca de coreògrafs de casa amb la invitació constant, feta sense cap mena de criteri, de coreògrafs estrangers, va conduir a la inconstància i als èxits fugissers, creant, a més, una rutina que oferia

als ballarins qualificats molt poques possibilitats de provar i desenvolupar les seves capacitats creatives. En contraposició a la companyia de Colònia, que havia de lluitar contra les mateixes dificultats i que va provar de fer un intercanvi entre experiment i repertori clàssic, a Berlín no es va integrar l'experimentació coreogràfica dels joves dins dels projectes de la institució teatral oficial. Com a conseqüència, el treball coreogràfic de Gerhard Bohner i dels seus ballarins es va desenvolupar al marge de la institució teatral; van haver de treballar a altres plataformes, principalment a l'Akademie der Künste, que va esdevenir per a ells quasi una segona llar. L'Akademie i el seu president en aquells moments, Günter Grass, van prestar suport a la companyia de Berlín fins i tot quan aquesta va entrar en conflicte amb la direcció del teatre al començament dels anys setanta. El motiu que va fer esclatar el conflicte fou el comiat d'alguns dels ballarins i les exigències consegüents de cogestió manifestades públicament per una part dels qui es quedaren, que van reivindicar el seu dret a opinar i a tenir un conseller artístic que fos portaveu de la companyia. Tanmateix, després d'alguns coqueteigs i de demores tàctiques, les consideracions al respecte van ser escombrades sota la catifa de les institucions del senat, la intendència i la direcció del teatre. Allò que al teatre era ja un dret en aquells anys, a la dansa no li seria concedit fins molt temps després.

*Fer = Sacrificar*: aquest és el títol que Gerhard Bohner va donar a la peça que va elaborar amb ballarins de l'òpera Estatal d'Hamburg i que va estrenar el 1971 a la Sala d'Exposicions d'aquesta ciutat: «Fer alguna cosa nova vol dir sempre sacrificar l'antic». <sup>71</sup> ¿És això una conseqüència de les experiències de Bohner a Berlín? A la seva coreografia se sacrifica la «ballarina», és a dir, el símbol representatiu del ballet, d'aquell món sa i romàntic que sembla encara viu a la República Federal Alemanya. Aquesta figura, vestida amb tutú i sabatilles de puntes, és ficada literalment en un sac i se la sacrifica perquè pugui ressuscitar com a ballarina moderna amb un mallot llampanant de color vermell. A continuació, representa davant la resta dels ballarins un reconeixement acurat de si mateixa, amb

moviments petits i vacil·lants que l'endinsen en el seu nou paper. La segona part d'aquesta peça era coreografiada de nou a cada representació, en viu a l'escenari. Bohner apareixia aquí en la funció de coreògraf i assajava, conjuntament amb els ballarins, noves possibilitats coreogràfiques que es representaven paral·lelament davant del públic.

Bohner ja havia tractat abans, en *Silvia frustrada* i en *Mala-de Imaginaire*, el tema de la insatisfacció personal respecte a la institució operística de Berlín i a l'activitat buida, tant des del punt de vista estètic com de contingut, de la dansa acadèmica clàssica que es representava a les escenes alemanyes. A *Silvia frustrada*, Gerhard Bohner i Silvia Kesselheim ballen un *pas de deux* en el qual se citen, deslligades del seu context i en el seu aspecte formal i extern —és a dir, com a meres pústules—, algunes seqüències de moviment del repertori del Ballet de Berlín. Jugant amb aquestes formes, van provar i crear noves estructures coreogràfiques. Veiem aquí alguns dels temes que acompanyen fins avui les coreografies de Bohner i, fins i tot, els seus solos: l'anàlisi dels materials i dels papers tradicionals i la constant problematització sobre el propi treball creatiu i els papers que ell mateix va representar dins el teatre institucional. El conflicte entre els papers antics i els nous, el procés d'aquest trencament, marquen de manera persistent l'activitat de Gerhard Bohner, com també la de Hans Kresnik. A diferència de les seves companyes de l'Escola Folkwang, tots dos van estar més directament confrontats amb les formes i els papers tradicionals a causa de la seva carrera dan-sadora i teatral més o menys clàssica. Tanmateix, mentre Kresnik va provar de fer un trencament radical amb els papers tradicionals, la reflexió contínua sobre la situació pròpia i l'afirmació d'una posició per a la dansa a l'escena, en el context de la seva evolució actual i històrica, van ser per a Bohner un moment creatiu molt important.

Abans i després de *Fer = Sacrificar*, Gerhard Bohner va coreografiar dos ballets que van ser lloats tant per la crítica com pel públic i que el convertiren, al començament dels anys setanta, en el personatge més ben perfilat d'entre els joves co-



reògrafs de la República Federal Alemanya: *El turment de Beatrice Cenci*, del 1971, i *Lilith*, apareguda un any després. Ambdues peces van ser encarregades per l'Akademie der Künste de Berlín, i el director de la secció de música moderna en aquells moments, Gerald Humel, en va compondre les músiques. Amb aquestes obres, Bohner aconseguí complir tant els desigs dels ballarins, que exigien papers crebantats i coreografies on la dansa assolís el seu ple dret, com els del teatre i del públic, àvids de ballets contemporanis. L'humanisme de les seves peces, el tracte dels materials i dels valors morals, els mateixos continguts, deixaren al públic en una perplexitat que les obres de ballet rarament havien despertat fins aleshores.

*Cenci* i *Lilith* són ballets dramàtics de curta durada en la continuïtat del ballet-teatre de Tatjana Gsovsky. Malgrat el seu realisme no dissimulat a la proposta escènica i a pesar també dels continguts incòmodes, el llenguatge expressiu clàssic d'aquestes obres no transgredeix les limitacions estètiques de la dansa acadèmica clàssica. Gerhard Bohner va construir escenes, accions corporals i relacions entre els personatges amb cura de no caure mai només en la insinuació, amb una concreció que mai no arribava a ser de *voyeur*. El seu llenguatge corporal dansador, caracteritzador d'una psicologia, recorda l'accentuació del gest lingüístico-corporal individual redescobert com a nou mitjà escènic d'expressió pel teatre dels anys seixanta i que és palès a les escenificacions de Peter Stein i a l'obra *Mesura per misura* de Peter Zadek, feta a Bremen. La mímica corporal estilitzada de Bohner està, en aquest sentit, més a la vora de les escenificacions d'Stein; tots dos conserven l'elegància i la transparència de la forma, del marc estètic. Kresnik, al contrari, a causa del seu llenguatge dansador expressiu i dels seus comportaments d'expressió bruscs, gairebé brutals, és més aviat equiparable a l'antípoda d'Stein, és a dir, a Zadek i al seu llenguatge corporal provocador i obscè.

«On són les fronteres de la llibertat? ¿Llibertat com a reconeixement de la necessitat? Al teatre es topa diàriament amb aquesta pregunta.»<sup>72</sup> A *El turment de Beatrice Cenci*, Gerhard Bohner porta fins a l'extrem la reflexió sobre el material his-

tòric, emmarcant-la en la contraposició entre llibertat i necessitat, entre la força vehement i anàrquica de l'individu i les forces de la societat, la família i les convencions que l'acullen. *Cenci* i *Lilith* tracten —i en aquest sentit són equiparables a les peces del teatre-dansa— de l'intent d'afirmació de la llibertat de l'individu i de la pertinença a la societat, el lligam amb les estructures socials.



# *FER = IMPOTENT*

## TEATRE-DANSA DE DARMSTADT

Si fem una mirada retrospectiva de l'època del teatre-dansa de Darmstadt, ens adonem que a la nostra memòria n'ha quedat ben poca cosa. Les peces, els resultats i el treball d'aquest grup de teatre-dansa i del seu coreògraf i director Gerhard Bohner s'han esgarriat a causa dels petits conflictes originats per la rutina quotidiana de la institució, que féu impossible un clima propici per a la creació i va esgotar la creativitat dels actors de la companyia. Els motius de la seva dissolució després de tan sols tres anys de treball no són massa inusuals. La companyia i el coreògraf van tenir la sort que el seu cas esdevingués públic; però, al mateix temps, van tenir la dissort de no ser, en realitat, tan populars i espectaculars perquè les institucions públiques i la crítica els prestessin suport i poguessin prosseguir la seva tasca en el teatre-dansa. A Darmstadt no es va enterrar cap somni perquè ni tan sols es va poder iniciar; a Darmstadt hi va haver una realitat i una rutina teatrals.

Günter Beelitz, gerent del nou i representatiu teatre recentment inaugurat a Darmstadt, va encarregar a Gerhard Bohner el 1971 la creació d'una companyia de teatre-dansa que hauria de començar a funcionar a partir de la temporada teatral de 1972-1973. La companyia havia de gaudir d'una àmplia autonomia tant des del punt de vista econòmic com artístic; la dansa havia de ser un departament independent dins de la institució. ¿Podem creure que el teatre-dansa de Darmstadt respon a l'intent de crear un model de companyia de dansa subvencionada i al mateix temps independent? Al gerent li va semblar que el model dut a terme pel Tanz-Forum de

Colònia, establert un any abans, on s'intentà combinar la innovació estètica amb les necessitats de racionalització de la institució, era, a pesar de les dificultats que van trobar els involucrats, aconseguit i assequible. El renom de Gerhard Bohner, un coreògraf moderat dins la dansa moderna, el feia adient per a aquest tipus d'experiment prèviament calculat. Bohner havia treballat com a coreògraf, al·larg dels anys anteriors, amb diverses companyies de dansa de Munic, Düsseldorf i Hamburg, i va emportar-se cap a la província molts dels solistes d'aquests teatres importants, entre d'altres alguns dels seus companys de Berlín. Günter Beelitz va prometre a tots la reorganització estructural de la institució i del treball dansador i teatral en tres departaments. Però aquest projecte prioritari fomentat per la direcció del Teatre de Darmstadt i amb el qual es pretenia desenvolupar al llarg dels anys següents un model de cogestió on la companyia de dansa fos un *partenaire* més, amb plens drets, de l'òpera i del teatre, no va ser a la fi realitzat.

Teatre-dansa de Darmstadt: per primera vegada en un teatre oficial d'Alemanya Federal prenia aquest nom una companyia de dansa. A Gerhard Bohner i a la seva companyia de solistes els interessava, per sobre de tot, poder treballar en un ambient de col·laboració entre coreògraf i ballarins, d'estímul recíproc i de respecte a l'assaig. No van voler transgredir ni anul·lar les missions que a cada un li pertocaven, com tampoc unificar les aptituds coreogràfiques i pròpies de la dansa. Però tractaren de fer, en definitiva, un treball més sustentat en la tolerància i l'opinió de tots els qui hi participaven que en l'autoritat d'un director o d'un coreògraf. Al llarg de les tres temporades que va treballar a Darmstadt, Gerhard Bohner va fer un treball diversificat. Com a suport del repertori, va coreografiar obres de dansa dramàtiques com *El mandarí meravellós* de Béla Bartók o *La Création du Monde* de Darius Milhaud, unes obres que eren representades al nou gran teatre que tenia quasi mil localitats. Per al petit teatre i per al taller, va compondre coreografies abstractes, com «Diumenges», elaborada a partir de tres quartets de corda de Hans-Joachim Hespos, i també peces de dansa experimental i les primeres re-

construccions de les «Dances Bauhaus» fetes als anys vint per Oskar Schlemmer.

Part fonamental del programa van ser les vetllades obertes que reberen el nom «Desenvolupament d'un ballet». Amb aquestes, el jove grup volia mostrar i apropar al públic la quotidianitat del teatre-dansa, és a dir, la manera com es feia el treball als assaigs i com es gestava una coreografia. Els espectadors eren convidats aquí a participar i a proposar les seves idees. Gerhard Bohner ja havia organitzat aquest tipus de vetllades a l'Akademie der Künste durant la seva època berlinesa, tot i que aquí davant un públic acostumat a la dansa. Darmstadt, en canvi, no havia tingut, abans de la inauguració del nou teatre-dansa, cap companyia de dansa pròpia des del final de la guerra, i el públic, per tant, estava poc familiaritzat amb la dansa, amb la dansa moderna.

Les esperances dels ballarins i del seu coreògraf d'aconseguir fer un treball impenditzat de la institució i sense obstacles des del punt de vista artístic van topar aviat amb la pressió productiva i de rendiment que la institució exercia sobre el grup i amb les necessitats d'èxits que exigia el funcionament diari del teatre. El fet d'haver unificat als tres escenaris i a l'escena enorme del nou teatre els petits i dispersos emplaçaments on s'havia fet teatre des del final de la guerra va incrementar també la pressió productiva i l'exigència d'èxits. A pesar de les discussions i súpriques constants, la companyia de dansa va ser aglutinada, en contra de l'establert, per treballar també al gran teatre: una representació de dansa no atreia tants espectadors per omplir mil localitats i, tot i així, els compromisos artístics s'havien d'acomplir i s'havien de respectar els desigs del gerent. Per bé que el contracte, durant la segona temporada, d'una companyia de dansa addicional per a les representacions d'òpera, de musical i d'opereta, va implicar un alleugeriment del treball de la companyia de teatre-dansa, aquesta es va veure al mateix temps lligada a noves exigències i pressions per part de la producció, que, a la fi, agreujaren encara més la situació de Bohner i del seu grup. Dispensats del treball a l'òpera, hagueren d'augmentar el nombre de les seves

representacions i, pel fet que a Darmstadt una mateixa representació només es podia representar com a màxim deu vegades, també hagueren d'augmentar el nombre de les seves estrenes. Mentre que a Bremen, durant la mateixa època, Kresnik havia d'estrenar només una coreografia per temporada, que també era representada deu vegades com a màxim, la companyia de dansa de Darmstadt, composta per dotze ballarins, és a dir, més reduïda que aquella, havia d'estrenar entre dues i quatre obres i ballar una mitjana de cinquanta representacions per temporada. Un rendiment del que només era capaç el Tanz-Forum de Colònia, que posseïa una companyia el doble de grossa. Aquest augment de les representacions i estrenes va repercutir en un refredament de les capacitats de rendiment creatiu de la companyia. A això hem d'afegir les freqüents substitucions, per malaltia o lesió, que es van haver de fer en aquesta companyia tan reduïda, de només dotze membres. L'autonomia i independència respecte a les exigències de la institució, objectiu d'una companyia mòbil dins d'aquesta organització dividida en tres departaments, no es van realitzar, doncs, en la mesura esperada, malgrat les condicions especials que se li havien concedit.

*Que n'és, de difícil, entendre les pròpies experiències:* sota aquest títol, Gerda Daum i Frank Frey presentaren el 1973, a l'Akademie der Künste de Berlín, el seu *collage* escènic i dansador sobre les seves experiències a Darmstadt. Gerda Daum, que abans de treballar a Darmstadt havia estat solista a Berlín, va deixar el teatre-dansa de Darmstadt després d'haver-hi participat només un any, decebuda per l'estancament de la institució i també per Bohner, qui, malgrat ser director i coreògraf del grup, era d'alguna manera impotent davant la direcció de la institució i havia de fer massa concessions al terreny artístic, com en donen exemple les representacions, més aviat convencionals, que féu per al gran Teatre. La peça d'aquesta ballarina és una continuació de l'obra de Bohner *Fer = sacrificar*, en la qual havia participat: no solament la dansa clàssica acadèmica, sinó també la dansa moderna i fins i tot el treball fet amb la consciència de la necessitat de compromís, com el que

feia la companyia de Darmstadt, atribueix als ballarins els mateixos papers mimètics. Sigui amb tutú o amb mallot, amb sabatilles de punta o descalços, en qualsevol dels casos els ballarins executen les passes del coreògraf, són purament intèrprets. D'aquesta manera, els ballarins tornaven a Bohner el qüestionament sobre l'autoritat i sobre el procés d'emancipació.

Aquells que van participar a l'experiment del teatre-dansa de Darmstadt van quedar finalment saturats d'questes esperances que, si bé no eren del tot falses, sí que eren potser massa exagerades. La direcció del teatre tampoc no va tenir en compte el llarg termini necessari per a la formació d'una companyia de dansa i les friccions que van sorgir al si mateix de la institució. Potser Beelitz especulava fins i tot amb una integració de Bohner i la companyia dins l'aparell institucional. El menysteniment de l'experiment teatre-dansa a Darmstadt evidència si més no, una vegada més, el desconeixement de les condicions específiques del departament de dansa per part del gerent i posa en evidència la poca cura que es concedeix al treball de la dansa dins la institució teatral dividida en tres departaments.

*Fer = Impotent:* amb aquest títol, Bohner resumeix, a la seva última producció al Teatre de Darmstadt, l'ocàs del teatre-dansa d'aquesta ciutat. Aquesta producció, la quarta estrena de la companyia al llarg de la temporada, va ser exigida a Bohner pel gerent sota amenaça de comiat automàtic en cas de negar-s'hi. Tal com va succeir a Berlín, on molts ballarins i coreògrafs van ser acomiadats, el fet de tornar a la jerarquia teatral semblava també aquí el pas més efectiu: tot ballarí i coreògraf són substituïbles, intercanviables.





## «OSKAR SCHLEMMER I LA DANSA» RETROBAMENT AMB LA TRADICIÓ

«Un tret essencial que distingia Schlemmer era precisament ordenar, trobar un sistema, tornar a un punt de partida. Per mi, les seves “Danses Bauhaus” i el seu *Ballet Triàdic* van ser com una mena de retret contra els excessos de la dansa lliure d'aquells moments. Això em va semblar un motiu suficient per reconstruir-lo, car, quan jo em lligava al cos les barres i de sobte les meves articulacions només es podien moure en determinades direccions, em sentia com lligat, com un ninot, i pensava: això és, de segur, el que la dansa lliure d'aleshores necessitava per néixer de nou un altre cop.»<sup>3</sup>

La confrontació amb la tradició de la dansa, amb l'obra de Schlemmer, representa una transformació per a l'evolució coreogràfica de Gerhard Bohner, un desenvolupament i un experiment a la vegada. Per mitjà de la reflexió constant sobre la tradició de la dansa moderna, Bohner aconseguí fer el salt a una àmplia llibertat coreogràfica.

«Per malentesos, va contribuir també el concepte “abstracte”. Per mi, abstracte volia dir estil, sense pensar-s'hi; i estil, com se sap, és la forma definitiva, la consumació en el major grau possible. El camí a seguir va des de la superació del naturalisme, des de la supressió de l'accessori i no essencial, cap a la concisió, cada vegada més gran, d'una idea. Els camins que porten a aquest objectiu varien segons el punt de partida escollit. Si parteixo del cos, per anar construint la forma danzadora a poc a poc des d'aquest, el camí resulta molt diferent de quan parteixo d'una forma, d'una idea ja formada que intento realitzar per mitjà del cos. Com que normalment es fa

el primer, és necessari, per assolir l'equilibri, fer també de tant en tant el contrari. I quan es fa el segon, ja que s'utilitza tan rarament, en resulta una expressió extrema, un experiment.» (Oskar Schlemmer, *Malentesos*, Viena 1931.)

Per al redescobriment dels antics, primerament havien de prendre vida les obres antigues. Per encàrrec de l'Akademie der Künste de Berlín, que esdevingué novament llar del creador independent, Bohner va realitzar el 1977 una nova versió del *Ballet Triàdic* d'Oskar Schlemmer. Recuperats per a l'escena, portats i moguts per ballarins, els vestits i figurins de Schlemmer, que en general només es coneixien a través d'il·lustracions o museus, pogueren ara donar-nos una idea de les teories de Schlemmer sobre l'home a l'espai, sobre la seva «Matemàtica corporal (de l'home) animadora de l'espai». Bohner ja s'havia dedicat, abans del *Ballet Triàdic* de Schlemmer, a l'estudi de la tradició de la dansa alemanya. El 1977 va presentar també a l'Akademie der Künste, sota el títol «Oskar Schlemmer i la dansa», uns estudis sobre els ballarins i el moviment a l'espai suggerits per la filosofia de l'espai d'Oskar Schlemmer, on es mostraven estructures coreogràfiques que partien, per exemple, del simple recorregut en diagonal o en cercle. «Si ho mirem des del punt de vista que ens ofereix aquest tema, l'home a l'espai, aleshores esdevé quelcom molt actual per a la dansa moderna.»<sup>74</sup> Així descriu Gerhard Bohner el seu interès per la reconstrucció. No es tracta només de la reconstrucció d'una única obra —d'una obra inusual a la història de la dansa—, sinó que és una mena de viatge de descobriment del coreògraf i dels ballarins, una recerca en la pròpia i menystinguda història de la dansa per aconseguir un punt de referència per al propi treball.

## LES COSES A LA MEVA MÀ TEATRE-DANSA A BREMEN

«La base intel·lectual de l'obra: la contradicció de l'abstracte i el concret alhora.»<sup>79</sup> La rigorosa i artificial concepció artística que sempre havia mantingut Bohner allunyat de tot allò que fos trivial, popular o folklòric, va anar perdent la seva rigidesa a partir dels anys següents amb la seva dedicació a l'obra d'Oskar Schlemmer. A les obres que féu per al teatre-dansa de Bremen, s'observa un canvi d'orientació cap a la realitat quotidiana. El llenguatge dansador i de moviment canvien: balls de saló, concursos de ball, folklore, elements de danses populars o claqué, igual que córrer, caminar, saltar i arrossegar els peus, s'amalgamen en una relació de tensió i d'equilibri a la vegada. Aquesta obertura del treball de Bohner es pot veure també en l'àmbit musical: mentre Hans Kresnik i els seus companys coreògrafs de Colònia utilitzaven ja des dels anys seixanta la música pop i el *collage* de músiques amb una intenció antiartística explícita, Bohner havia volgut confrontar el seu públic, incitant-lo així a nous costums musicals i a adoptar noves perspectives, amb músiques de Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono, Luciano Berio, Yannis Xenakis, Gerald Humel o Hans-Joachim Hespos. Ara, però, a les seves peces de Bremen trobem també música popular al costat d'aquestes músiques contemporànies experimentals, un *collage* de composicions d'Eberhard Schoener, per exemple, o un muntatge de diverses versions de *Quadres d'una exposició* de Modest Mussorgsky.

El gir cap allò quotidià és perceptible també en l'escenografia d'aquestes obres: els ballarins van vestits amb roba de cada dia en comptes de dur vestuari de dansa: sabates, planto-

fes, aletes de bus o peus descalços substitueixen les sabatilles de dansa i les puntes, encara que aquestes no són, d'altra banda, completament desplaçades. Cartons, plats, paraigües, nines de talla natural o carteres esdevenen participants actius a l'escenari. Als espais es desenvolupen històries, destins, personatges i esdeveniments quotidians. A *Quadres d'una exposició*, l'espai esdevé una sala de museu o una aula de dansa, segons l'ús que se'n fa, i serveix al mateix temps com a espai interior psíquic d'un personatge perseguit per malsons.

Amb l'obertura de l'estructura i de la dramaturgia, Bohner no solament s'arrisca a trencar els continguts, sinó també, i molt conscientment, l'estètica. El fet d'haver abandonat l'estructura dramàtica i els papers construïts a partir d'elements psicològics en profit del muntatge de situacions concretes, escenes i imatges, inaugura pel coreògraf un nou regne per a la invenció de moviments i personatges. Ara hi trobem figures estranyes, personatges fantàstics. A *Les coses a la meua mà*, *Quadres d'una exposició* i *Dues girafes ballen el tango*, totes tres elaborades a Bremen, apareixen signes vivents i personatges per l'escenari com si aquest fóra el cap del coreògraf. Bohner esbossa i inventa figures que sovint prenen un aspecte grotesc i ridícul a causa de la indumentària. Aquesta no solament determina i modifica la mobilitat del qui la porta, del ballarí, sinó que, a més, fa estranyes les proporcions i les formes corporals, les descompon: un ballarí porta un barret que li arriba fins als peus: és un barret camacurt, una figura sorgida d'un mirall que deforma. Un altre personatge du recobert tot el cos —braços, cames, tors i coll— amb anelles de goma de la mida d'una roda de cotxe: és un home *Michelin* transfigurat? Tanmateix, les figures i els vestits no són mai ambiciosos, no tenen més contingut simbòlic que aquell que representen amb les seves singularitats senzilles. Mai no es té la impressió que els vestits ofeguin els ballarins o no els deixin desenvolupar-se. No estan separats de la coreografia determinada que el creador ha ideat per a ells, no celebren la pròpia òptica independentment del ballarí.

Gerhard Bohner juga amb sorpreses, amb l'escissió entre

el real i l'irreal, entre la realitat quotidiana i la realitat escènica: un ballarí, que acabem de veure fa un instant en una pantalla de televisió passejant per un parc, entra al moment immediatament posterior a l'escenari i es barreja en l'esdeveniment escènic; una cafetera comença a caminar i atrapa l'usuari espantat; cadires que s'enretiren quan algú vol seure; cartons que corren per l'escenari o es converteixen en casetes de jardí amb cortines de ganxet i testos de flors; un patinador entrena amb sabatilles d'anar per casa o saltironeja com si anés amb sabatilles de puntes. El coreògraf juga de manera transparent i plana amb les coses, amb aquesta realitat rebel, però aconsegueix quelcom més que capgirar-les. Les danses es van desenvolupant constantment a partir de les relacions de col·laboració o enfrontament entre aquests éssers o objectes, es van creant farses o petits números de cabaret o varieté: els ballarins, tots ells amb vestits clars, ulleres fosques i l'obligada cartera, imiten la correcció i pulcritud dels buròcrates en una escena de *Dues girafes ballen el tango*. Les accions quotidianes —esperar a la cua de l'autobús, anar com cada dia a l'oficina o saludar amb una encaixada de mans— es barregen amb accions i comportaments inconvenients i inusuals: la filera de buròcrates, per exemple, jeu a terra i executa moviments de natació cap per avall. La quotidianitat de l'oficina es desfà, desvetlla la bogeria estúpida i el potencial d'agressions amagades i ensinistrades. La innocència i correcció del començament de l'escena es van convertint en una situació cada vegada més agressiva de tots contra tots, en una societat de cops de colze.

Peces i personatges permeten d'entreveure els préstecs de la tradició teatral i del cinema. Gerhard Bohner es deixa influir per les constel·lacions escèniques, les trames o els personatges del cinema còmic i mut, la revista, el cabaret o la *commedia dell'arte*, i per les situacions còmiques d'un Charlie Chaplin o l'excentricitat d'un Karl Valentin. El trio Ganoven —com sorgit d'una pel·lícula—, amb vestits de ratlles, guants blancs, barrets foscos i les cares emmorrellades, apareix misteriosament de darrera d'una bola gegant, es posa a ballar un *pas de trois* i desapareix sense deixar rastre. Dos personatges

ballen tots els registres dels dos còmics més famosos. La sincronia de moviments i d'accions va minvant progressivament fins que acaben enfundats en una còpia ingènua i infantil d'una baralla de ganivets.

Cabaret, varieté i cinema mut: recórrer a aquests mitjans implica que l'acció dramàtica i la psicologia dels papers perdin importància i en cobri, en canvi, l'acció escènica concreta, la situació mateixa, cosa que permet, a més, una representació més distanciada. Aquesta qualitat va reconèixer-la també Bertolt Brecht i la va utilitzar en el teatre èpic: «La representació gestual ha d'agrair molt al cinema mut; molts elements d'aquest van ser introduïts de nou al teatre. Chaplin, en començar com a *clown*, no tenia una formació teatral i s'enfrontava, com si fos quelcom nou, amb l'expressió dels comportaments humans».<sup>76</sup>

Karl Valentin, Charlie Chaplin o Gerhard Bohner: les escenes i situacions, extretes de la vida de cada dia, realcen el costum quotidià per mitjà d'una lògica absurda o una farsa fantàstica, i mostren la paradoxa per mitjà de la relació entre joc i realitat. S'aconsegueix així desvetllar aquella sinceritat que ha estat quasi oblidada. Gerhard Bohner diu que «La realitat pot representar-se per mitjà de diverses imatges. De sobte, les persones es converteixen en figures d'un museu, vestides de dol, que romanen estàtiques, sense vida, com si les haguessin fixat allà on es troben. Aquell que ara és realment viu és el mort».<sup>77</sup>

Les peces i escenes de Gerhard Bohner fluctuen sovint entre opostos i intenten copsar aquesta oposició amb una imatge. Es barregen escenes còmiques amb altres tristes i melangioses, accions sorolloses amb altres silencioses, joc i serietat, humor i poesia, escenes de grup i escenes individuals. Bohner cerca imatges que mostrin la vida interior, el defici i els abismes de l'home, els ballarins o els personatges, i transmet tot això a través del llenguatge corporal.

*Dues girafes ballen el tango.* «El punt de partida: un cos està compost per diversos cossos. Un d'ells vol viure a la ciutat, l'altre al camp. Un vol pegar, l'altre vol que li peguin;

un tercer no vol cap de les dues coses. El meu cos de dona em procura més problemes que el meu cos d'home. Un dels meus cossos vol tornar al meu cos de nen. Trist / alegre, ràpid / lent, cap i ventre. Tot dins d'una mateixa pell. Les meves lluites internes em mantenen viu. Tensió i harmonia constants. Desitjo que els meus cossos mai no s'entenguin. Desitjo que els meus cossos s'entenguin una vegada. Què passarà?».<sup>78</sup>

Això i allò: a *Dues girafes ballen el tango*, dues ballarines, bessones en la seva imatge externa, ambdues amb aletes de bus, personifiquen les parts complementàries d'un comportament exuberant: la ploramiques i l'eixerida. Mentre l'eixerida saltironeja amb les aletes de bus per l'escenari, fent crits d'alegria i intentant en tot moment alegrar la seva oposada, aquesta s'enfonsa cada vegada més en la desgràcia; ara camina arrossegant els peus, amb el cap cot, darrera la seva companya alegre, ara resta senzillament quieta en la misèria, plorant i gemegant.

Les escenes individuals no són tan complexes quant a l'estructura, que és més aviat lineal. Les diverses accions quasi mai no transcorren simultàniament. Les escenes de tota la companyia, en canvi, són més coreogràfiques i conjuntades, i el grup és aquí tractat com una unitat. A l'escena final de la coreografia *Quadres d'una exposició*, la coreografia del grup és completament manipulada per la música: interromp constantment els moviments dels ballarins, talla la tensió creada pel grup, la redueix al no-res. La coreografia es desintegra, els moviments del grup queden reduïts als gestos més mínims, ara executats només per un o dos ballarins. Seguidament, sota la dinàmica propulsora de la música, torna a sorgir la coreografia, involucrant tots els ballarins i creant de nou una imatge de grup. Bohner contraposa a aquestes coreografies de grup, que tenen tanta tensió, altres escenes on es presenta de manera crítica la imposició d'unitat, pròpia del cos del ballet clàssic. A *Les coses a la meva mà*, els ballarins de Bremen travessen, l'un darrera l'altre, diferents fases d'un *messparcours*. Es pesen, mesuren la seva alçada amb una cinta mètrica i les seves proporcions amb regla i compàs, assenyalen a terra les dis-



tàncies que hi ha entre ells o es col·loquen en filera per començar una carrera capgirada. En aquesta escena, es presenta amb tota claredat la geometrització de la dansa clàssica i del cos del ballarí clàssic al costat de les condicions corporals que imposa la professió a tot ballarí, com no sobrepassar una mesura o un pes determinats.

## MOSTRAR BLANC I NEGRE

### L'ART DE LA REDUCCIÓ

«Què és la dansa? Els criteris s'han de redescobrir en el treball. Aquí tampoc no hi ha cap veritat a la qual ens puguem agafar, per sort. Els ballarins, però, han de incloure tots els criteris. On comença la dansa? On acaba?». <sup>79</sup>

La pregunta de la Gretchen al teatre-dansa: quan es comença a ballar? Quina importància té la dansa al teatre-dansa? L'ha tinguda sempre o és que l'ha recobrada, aquesta importància? La crítica testifica que a Reinhild Hoffmann hi ha més dansa que a Pina Bausch. Però a la seva reducció dels moviments a escassos gestos no hi ha potser més dansa que a les escenes coreografiades de Reinhild Hoffmann? O no es troba Gerhard Bohner —tot i que coreografia més aviat a la manera tradicional— més a la vora d'una nova concepció artística del teatre-dansa i d'una estètica més adient a aquest gènere que els moviments seleccionats i estilitzats de Hoffmann?

*Silvia frustrada* (1969), *Fer = Impotent* (1975), *Mostrar blanc i negre* (1983): aquestes tres coreografies, estrenades a Darmstadt i a Bremen al principi de la seva trajectòria coreogràfica i motivades per la seva insatisfacció amb la institució de Berlín, es presenten com a intents d'accedir de nou a una forma rigorosa i, com a negativa, ha de tornar a buscar noves estructures coreogràfiques.

«Recordo que, quan treballava amb ballarins, sempre els aconseguia proporcionar, amb el que jo els mostrava, una idea que podien comunicar en forma de dansa. A *Mostrar blanc i negre* mostro a l'espectador allò que ensenyo normalment ballarí.

»La situació en la qual em vaig trobar quan vaig fer assaigs sense ballarins i desvinculat de la institució teatral va ser completament nova: per primera vegada podia treballar sense cap mena de compromís; cap ballarí no m'obligava a fer canvis; cap limitació de temps no m'exigia decisions precipitades. Només la peça determinava on havia d'anar i amb quin ritme. Aquesta circumstància em recordava els meus començaments com a coreògraf, quan encara feia les peces a partir de mi mateix. Per moments, pensava que aquesta era la solució; però no solament per mi, sinó per la situació general de la dansa a casa nostra. Hauríem de retornar a un punt en què estiguéssim segurs que, a partir d'allí, podrem determinar les nostres necessitats i no deixar que ens les determinin.

»Reinhild Hoffmann es queixava que allò que volia fer era impossible d'escometre amb els ballarins i, per aquest motiu, es va lligar, en una de les seves peces, entre dos taulons. Susanne Linke es va separar del grup. Jo, per la meua banda, vaig necessitar recapacitar i ho vaig pagar amb la meua professió. Indicis. Només el solo ens va proporcionar un cert èxit.»<sup>80</sup>

Durant els últims anys, Gerhard Bohner ha emprès les investigacions al voltant del passat i el present de la dansa gairebé sempre en solitari. Els solos *Mostrar blanc i negre* i *Danses abstractes + Tres danses Bauhaus* no són, però, classificables dins la casella d'un renaixement dels solos dels anys vint. Per al coreògraf representen, això no obstant, una possibilitat de continuar pensant què podria ser la dansa, de deixar pensar i parlar al cos.

«Al meu segon programa de solo *Danses abstractes*, vaig provar de fer una dansa que no tingués en compte el condicionament de l'edat del ballarí. De nou vaig constatar que les possibilitats limitades són al mateix temps inesperades. L'*Abstrakte*, un dels figurins del *Ballet Triàdic* d'Oskar Schlemmer, va ser el punt de partida. Vaig prendre d'aquest figurí la divisió del centre de gravetat i la vaig adaptar aleshores al meu cos. Vaig fer una dansa per la mà, per l'avantbraç, per la cama, pel cap, pel braç, pel pit i pels peus.»<sup>81</sup>

SUSANNE LINKE



## TRADICIÓ I LLIBERTAT COM A BIOGRAFIA

«Sense Mary Wigman, no seria pas el que sóc avui, però tampoc no ho seria, igualment, sense l'Escola Folkwang. Malgrat els meus èxits a Berlín, em vaig adonar que no tenia encara cap tècnica. Per aquesta raó me'n vaig anar a Essen.»<sup>82</sup>

A causa del seu doble aprenentatge, que determina sens dubte l'estètica del seu treball, Susanne Linke ocupa un lloc singular dins el panorama escènic del teatre-dansa alemany. Aquesta singularitat, però, comporta el perill que la puguin identificar massa precipitadament amb la tradició de l'art expressionista de Mary Wigman o Dore Hoyer, una influència que és patent, sobretot, en els seus solos. Quelcom semblant va succeir a Gerhard Bohner a partir del moment en què va dedicar el treball coreogràfic a l'obra d'Oskar Schlemmer, una tasca que la crítica de dansa va mesurar sempre sota la perspectiva d'unes «ulleres-Bauhaus».

Com quasi tots els coreògrafs del teatre-dansa, Susanne Linke va començar bastant tard l'aprenentatge professional. Primer va assistir al Mary-Wigman-Institut a Berlín, on va estudiar durant tres anys amb la coneguda ballarina expressionista, que aleshores tenia quasi vuitanta anys. En acabar, el 1967, se'n va anar a l'Escola Folkwang d'Essen, on va estudiar tres anys, igual que Reinhild Hoffmann, que anava dos cursos per damunt d'ella. En comparació amb la poc acurada tècnica de ballet clàssic de Mary Wigman, l'Escola Folkwang li va oferir una formació molt més rigorosa pel que fa a la tècnica i també molt més variada. Un cop aprovat l'examen final, va entrar a formar part de l'Estudi de Dansa Folkwang, que dirigia en

aquells moments Pina Bausch. Aquest grup, va començar a dirigir-lo ella mateixa el 1975 i ho va fer conjuntament amb Reinhild Hoffmann durant els dos primers anys.

Susanne Linke va començar a coreografiar quan Pina Bausch encara dirigia l'Estudi de Dansa Folkwang. La coreografia era —per dir-ho amb les seves paraules— el mitjà més adient per a l'expressió; una apreciació que aviat va ser confirmada públicament: el 1975, va ser guardonada a diversos concursos coreogràfics, com per exemple al de Colònia per la peça *Nina*. Mentre Reinhild Hoffmann, la seva companya de l'Estudi de Dansa Folkwang, va prendre possessió, conjuntament amb Gerhard Bohner, del càrrec de directora de la companyia del Teatre de Bremen, Susanne Linke va continuar dirigint l'Estudi de Dansa Folkwang fins el 1985, imprimint-hi considerablement el seu estil amb algunes de les seves coreografies més importants, com per exemple amb les peces dels darrers anys *Dansa de dones*, *No tots podem ser només cignes*, *A la plaça de la Rotllana* i *La següent, si us plau*.

L'Estudi de Dansa Folkwang, originàriament un taller d'assaig dedicat a coreògrafs i ballarins, va créixer sota la seva direcció molt per sobre dels seus pressupòsits reals i va esdevenir una reeixida companyia professional present, al llarg dels anys vuitanta, a molts festivals de dansa i de teatre importants, sobretot de l'estranger. Paral·lelament, Susanne Linke va rebre moltes propostes per fer coreografies per a companyies de dansa estrangeres. El 1986, per exemple, va elaborar la peça coreogràfica *Però Egmont, si us plau* per a la companyia de José Limón, que coneixia ja des del 1979 gràcies a una beca que li va ser concedida per estudiar als Estats Units. L'any següent va ser convidada per l'Òpera de París per coreografiar, conjuntament amb Gerhard Bohner, una peça per al Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris.

El primer solo de Susanne Linke, *Quin absurd*, data del 1977. No és, però, fins el 1980 que serà reconeguda públicament com a ballarina de solos per la peça *Im Bade wannen*. En aquesta, veiem una dona que neteja quasi maniàticament una banyera que ja està neta i resplendent, i que, tot netejant,

es va endinsant en el somni, en la dansa, fins que al final cau literalment dins la banyera. Seguidament, els diversos solos que havia coreografiat fins al moment, com *Im Bade wannen* i *Marea* (1981), *Cigneja* (1982) i *Transformació* (1978), va unir-los en una única representació de diverses parts. Tanmateix, no va aconseguir el reconeixement de la crítica del país i la consagració dins el panorama cultural escènic de la República Federal Alemanya fins que va crear el segon solo *Repassar les passes* i, sigui o no casualitat, just després d'haver deixat la direcció de l'Estudi de Dansa Folkwang. El seu èxit com a ballarina solista, després d'una activitat coreogràfica de més de deu anys, recorda el pas de coreògraf a ballarí de Gerhard Bohner en l'afany per redescobrir les qualitats pròpies de les quals disposava com a intèrpret. Els solos, tot i sent en ambdós casos molt diferents, demostren fins a quin punt el replegament en la pròpia persona pot alliberar les forces creatives o ajudar a redescobrir-les. Sembla que, només quan ja s'han pres molts camins diferents i s'ha passat per nombroses experiències pràctiques, es pot disposar de manera creativa d'un replegament als inicis i de la tradició oblidada i sovint no del tot assimilada.

«L'Escola Folkwang em va donar el pa, em va donar judici i realitat; Mary Wigman tot allò altre, la vida.»<sup>83</sup> Escola Folkwang, Kurt Jooss i Mary Wigman: tot allò que no va convergir en el passat aconsegueix unir-se i complementar-se de manera productiva en la persona i el treball de Susanne Linke. A les coreografies que fa, el realisme i la concreció de Kurt Jooss, com també el llenguatge expressiu ja formalitzat de nou, convergeixen amb la passió intuïtiva i emocional i el llenguatge lliure de les solistes de la dansa expressionista. Susanne Linke diu que Mary Wigman i Dore Hoyer són els models i l'estímul dels seus solos. Totes dues les va viure de manera activa: Mary Wigman com a professora, Dore Hoyer com a ballarina de solos a l'escenari i com a coreògrafa al treball. Els solos i el llenguatge coreogràfic de Susanne Linke estan impregnats de la manca de condicionaments dels solos d'aquestes dues artistes, de la intensitat corporal i la utilització i expressió directes de



la pròpia persona. I encara que la coreògrafa s'obstini a no voler presentar-se com a alumna de Mary Wigman o Dore Hoyer, aquesta obstinació és precisament allò que ens apropa la tradició de les ballarines expressionistes al teatre-dansa alemany. Les coreografies de solos, centrades en la pròpia persona i la seva biografia, són com la cara oposada dels solos de Reinhild Hoffmann o Gerhard Bohner. Els solos de la seva companya de la Folkwang es troben, en l'essencial, més a la vora del *performance art* americà, com ho fan evident tant l'elecció de les músiques com la forma i la posta en escena; els de Gerhard Bohner, al contrari, segueixen les petjades de la tradició d'Oskar Schlemmer, semblen més aviat investigacions abstractes de moviments i del cos dins l'espai, anàlisis d'estructures i de formes a l'espai.

La precisió, honradesa i radicalitat són els requisits més importants del treball d'aquesta generació i creen un punt d'intersecció entre la tradició i l'activitat coreogràfica actual. Es poden reconèixer uns certs trets comuns, una coincidència entre els coreògrafs d'aleshores i els d'avui: la recerca de la veritat en l'expressió —una de les herències de la dansa expressionista— i la radicalitat envers si mateix i envers el públic al llarg d'aquesta recerca. Els solos de Susanne Linke mostren, són aquesta radicalitat; els requisits del treball hi apareixen com despullats, sense maquillatge, sense suport per a qui els representa. Les peces són creades a partir de la biografia pròpia i la història del propi cos, i són representades amb tota la persona sencera: aquesta vessant del teatre-dansa és potenciada per la conjunció de les tres facetes de Susanne Linke: autora-coreògrafa-intèrpret. La distància entre peça i representació s'atenua; experimentar-se i representar es converteixen en un acte simultani: el solo esdevé un exercici d'equilibri.

Mostrar quelcom de si mateix sense acabar de lliurar-se, sense que sigui quelcom completament íntim: a través d'una forma dansadora, la coreògrafa aconsegueix convertir l'auto-reconeixement de la pròpia persona en una representació de caràcter general. Les peces ens parlen sempre de la possibilitat

de transgredir les fronteres, de sortir fora de si mateix: de les forces contraposades dels dos cossos dins el mateix cos, del desig de «retorn al cos del nen», per dir-ho amb una descripció de Gerhard Bohner.



REPASSAR LES PASSES  
CORATGE PER TORNAR  
CONSTANTMENT A COMENÇAR

«Aprendre a caminar, això és el que interessa dins les meves peces: L'evolució, l'arma de doble fil que és la vida; es camina sempre per la vorera del precipici i es pot caure, i cal pujar ràpidament un altre cop. Es tracta de la lluita de la vida, la lluita per no sortir del camí, per consolidar les passes, per anar desenvolupant un seguit de passes.»<sup>84</sup>

Passes cap enrera, cap a la pròpia infància; tornar a repassar les passes des de la infantesa fins al present: la primera part d'aquest solo presenta un «cos de nen», vestit amb mitjons gruixuts i una bata curta de color blanc, que està completament capficat en el seu món. Al començament de la peça, la ballarina corre una i altra vegada contra una taula, recula, torna a prendre embranzida. Ho fa incansablement, deu, vint, trenta vegades. Mai no s'esgota. Interrompre la dinàmica sembla impossible. Més tard, s'agafa fermament a la taula i corre al voltant sense desenganxar el cap de la superfície. Tot seguit, s'asseu al damunt i es posa a picar de peus amb totes les forces, ara per alliberar-se d'unes estovalles immenses. Els moviments d'aquest nen —tremolar, córrer o picar de peus— es fan sempre amb el cos sencer, ens recorden els moviments autistes. La ballarina se separa de la taula amb un pas, conquereix l'espai i va trobant amb tensió i poca traça una postura de ballet; tot seguit, intenta imitar la mort del cigne amb moviments barroers i poc fluids dels braços. L'honradesa d'aquest intent conserva en si certa bellesa. El somni de l'ànec lleig d'ésser cigne blanc? El somni de l'elegància i del vol?

En la darrera de les quatre parts de la peça, la ballarina es transforma en una dona vestida elegantment, una dona segura de si mateixa. «El propi cos esdevé mitjà i objecte de la lluita»: a diferència de les obres de Hans Kresnik, que normalment tenen la mort com a desenllaç, Susanne Linke intenta no acabar sent destruïda en el seu camí, sinó sortir-ne sana, purificada o, com a mínim, poder anar una mica més enllà d'aquesta lluita. Aquesta dona decidida troba, al final de la peça, una expressió ben personal; l'obstinació la fa bella... Potser massa bella? ¿És un nou tema per al teatre-dansa aquest gir positiu que fa Susanne Linke a través d'un repàs de la biografia del cos? ¿O potser és només un tema que no s'ha tractat fins ara o que s'ha tractat poc? Susanne Linke ens mostra, com a ballarina i coreògrafa, que el narcissisme d'un ballarí o d'una ballarina, de qualsevol artista de l'espectacle, conté energies positives; que hom pot trobar-se bell, exhibir el cos amb una convicció renovada que el cos és bell; que no cal renegar del conflicte entre les forces contraposades del dubte i el plaer, sinó incloure'l a la peça i aprofitar-lo com un moment creatiu, com un impuls per a la creació. El descobriment i el desenvolupament dels diversos cossos en el propi cos són motivats pel plaer i la passió d'ésser, d'ésser diferent, d'ésser un altre..., un plaer que el teatre i, en especial, la dansa ens prometen.

«No tots podem ser només cignes» és el títol que va donar Susanne Linke a una de les seves coreografies que va fer per a l'Estudi de Dansa Folkwang. El propi narcissisme només pot esdevenir un tema precisament quan entren en tensió l'estètica del ballet clàssic, que ha esdevingut feble i que hom es veu obligat a qüestionar-se, i el somni, que perdura eternament, d'aquesta mateixa estètica. El dubte i la desconfiança envers els propis desigs i la pròpia estètica dictatorial perduren. La consciència de ruptures i del perill de caiguda en l'exercici d'equilibri continua desperta i no deixa que es consumi l'enamorament de si mateix. Les coreografies de Susanne Linke són la combinació del desig de bellesa i la consciència de la realitat: narcissisme i dubte, dansa i moviments quotidians tren-

cats, Gustav Mahler i sorolls de ferrocarril com a música de fons, escenes virtuoses i imatges quasi puritanes i espartanes. Repassar les passes comprèn ambdues coses: l'evolució i, al mateix temps, la possibilitat permanent de tornar a començar.



TEATRE-DANSA:  
A LA RECERCA D'UN NOU TIPUS  
D'EXPRESSIÓ





## TEATRE-DANSA COM A TEATRE POSTBRECHTIA

La progressiva renovació i ampliació del llenguatge teatral, dels procediments escènics i de la concepció representativo-espacial és un dels aspectes que es manté ininterrompudament en el teatre del segle XX, un aspecte sota el qual es pot contemplar també l'evolució del teatre-dansa alemany. Les reformes escèniques de Meyerhold, Artaud, Piscator i Brecht, com també les iniciades ja al final del segle XIX per Appia i Craig, són les fites fonamentals d'aquest desenvolupament pel que fa al teatre i a la literatura. Com a noms corresponents en l'àmbit de la dansa hem d'esmentar Dalcroze, una altra vegada Appia, Laban, Jooss i Schlemmer. ¿Podem considerar que el teatre i el teatre-dansa de la República Federal Alemanya dels anys setanta són també hereus de les revoltes d'aleshores?

«Avui, cal buscar la repercussió enorme de Brecht en l'àmbit formal. Aquesta és apreciable en l'aplicació del teatre èpic com a muntatge i narració de processos en l'escenari, com a joc demostratiu i explicatiu i com a llenguatge visual.»<sup>85</sup> El crític i teòric teatral Andrzej Wirth va descriure el 1980 una evolució del teatre contemporani que va anomenar «Conceptes teatrals després de Brecht». Heiner Müller i Peter Handke en la literatura, Robert Wilson i Richard Foreman en l'àmbit escènic, i Dario Fo en el teatre polític, representen per a Wirth les posicions diferents d'aquest teatre postbrechtia. Tot i que no adjunta exemples de la música i del teatre-dansa, aquest gènere, cultivat a Alemanya Occidental durant els anys setanta i vuitanta, pot ser considerat, tanmateix, com un representant més d'aquesta «recepció de Brecht sense Brecht» que hem

descriu. Per fer una anàlisi del teatre-dansa, és certament interessant relacionar les particularitats de la dansa amb la teoria i els mitjans del teatre èpic. L'estranyament i el principi gestual, com també la dramaturgia del discurs —les estructures bàsiques de comunicació del teatre postbrechtia—, són adoptats pel teatre-dansa de manera conseqüent en el llenguatge representatiu i en la posta en escena. El teatre èpic brechtia experimenta aquí la seva traducció lúdico-teatral.

Discurs significa discussió. Elements significatius de la presentació escènica del discurs són: l'acció d'assenyalar, la lògica teatral de citar i de mostrar, el caràcter improvisador de la peça teatral i de la representació, i la forma d'al·locució dirigida al públic. A les peces de Pina Bausch, els ballarins comenten o anuncien ocasionalment les seves accions, representen, sigui per a ells mateixos, sigui per al públic, petits jocs de mans o altres habilitats. El gest brechtia de la citació és aquí acollit en el sentit escènic-corporal. També la revista, tal com la utilitza Hans Kresnik en el seu teatre coreogràfic, és a dir, com a model formal, anuncia aquesta postura: l'al·locució dirigida al públic i, al teatre-dansa, el gest adreçat a l'exterior. «Al teatre tinc un company, però amb la Pina el meu company és, en un vuitanta cinc per cent, el públic», declara l'actriu Mechthild Grossmann, des de fa anys membre del teatre-dansa de Wuppertal. «A gairebé totes les peces parlo —i parlo de la meua pròpia experiència— al públic. Però només amb la Pina és així.»<sup>86</sup> La capacitat conceptual de la llengua i l'intercanvi d'informacions en un diàleg entre actors resten relegats en el discurs davant la qualitat expressiva fonètico-acústica de la llengua. Els soliloquis i les àries parlades determinen les estructures de comunicació al teatre postbrechtia, suplantant el monòleg i el diàleg clàssics. A les peces de Pina Bausch es veuen i s'escolten soliloquis, escenes virtuoses muntades a partir de fragments de converses de la vida quotidiana, del vocabulari tècnic i de fórmules d'ús corrent. Aquestes escenes prenen el lloc a les presentacions de solos de dansa, fins avui habituals, i formulen sovint els motius centrals de les peces de teatre-dansa mitjançant una combinació de mitjans lingüístics i gestuals.

Teatre-dansa i dramaturgia èpica: Brecht va formular en una de les frases fonamentals de la seva teoria del teatre èpic «que la postura crítica pot ser una postura artística. [...] Sense art, no podem realitzar les nostres representacions sobre la vida humana comuna. Necessitem aquestes capacitats lliures, creatives i plenes de fantasia, aquest concentrar, alleugerir, aquest trobar el nucli».<sup>87</sup> Al teatre-dansa, els coreògrafs han aconseguit proporcionar a la dansa, per primera vegada, aquestes capacitats en tota la seva dimensió per gaudir-ne per als seus fins artístics i de contingut. A les representacions, construïdes amb la força del llenguatge corporal, tracten de buscar aquells gests i aquelles imatges que redueixen els hàbits i les situacions socials als trets més essencials. Al mateix temps, en la seva crítica a la realitat, al medi on es mouen i a la pròpia obra, accentuen el caràcter artístic de la realitat escènica. Per mitjà del qüestionament rigorós de la tradició dansadora i de la seva repercussió, dels materials i dels papers tradicionals, el teatre-dansa es diferencia d'aquelles paròdies lleugeres i simplistes sobre la dansa clàssica acadèmica que esdevingueren tan populars al llarg dels anys vuitanta, paròdies que s'amaguen en la crítica per poder presentar, amb més autocomplaença encara, una perfecció i virtuositat sense contingut. El teatre-dansa es dirigeix cap a la ruptura definitiva amb l'artifici de la realització, amb la funció d'òpera i amb la presentació culinària del ballet clàssic, aconseguint així unes «qualitats artístiques», tal com Brecht les va anomenar, com són la recerca del caràcter veritablement artístic, la reducció al més essencial i la representació realista i cenyida a la realitat quotidiana de les persones.

LA DIRECCIÓ ESCÈNICA, EN TANT QUE SE SENT  
CONTEMPORANEÏTAT,  
SORGEIX DE NOVES PREGUNTES

El procés d'ampliació i renovació dels mitjans i del llenguatge teatrals, iniciat als anys seixanta, es va estendre també

a l'àmbit de la direcció escènica, els membres del qual s'esforçaren en la modificació i destrucció de les antigues formes. Directors teatrals i coreògrafs del teatre-dansa esdevingueren —en l'afany de recerca d'una nova sobirania del teatre— els propis autors. Al llarg dels anys setanta, els clàssics van servir freqüentment de pedrera per desenvolupar els propis treballs escènics.

Teatre-dansa com a teatre d'autor: es podria objectar que això no és cap troballa, que els coreògrafs han estat sempre creadors de les obres, autors d'ells mateixos, i que el ballet és, al cap i a la fi, un teatre d'autor. Maurice Béjart, John Cranko, John Neumeier, Heinz Spoerli i Mats Ek, tots ells són, a la vegada, coreògrafs, dramaturgs i autors, i han creat sovint noves escenificacions de ballet a partir de fonts literàries. Han intentat, a més, la major part de les vegades, d'extreure el veritable contingut d'aquelles representacions de ballet clàssic heretades del segle XIX que han sofert sovint una falsificació, han procurat actualitzar els materials antics i interpretar-los de nou; una manera de fer que és també palesa en les escenificacions modernes d'òpera de Götz Friedrich, Harry Kupfer i d'altres successors, en aquest sentit, de Walter Felsenstein. Tanmateix, els creadors de ballet de la generació posterior a les obres de dansa neoclàssiques i abstractes de George Balanchine integren els conceptes i les interpretacions —de manera semblant als anomenats directors de teatre musical— dins d'una dramaturgia narrativa i una estructura tradicionals. La versió que féu John Neumeier, titulada *Illusions com el llac dels cignes*, resta, per tant, tan distant de l'original de Tschaikowsky/Petipa com d'*El llac dels cignes SA* de Hans Kresnik.

El teatre-dansa, al contrari, amb les noves formes de construcció de la peça i els nous principis estètics i dramaturgics, com són el *collage*, el muntatge i el fragment, s'apropa més a la forma destructiva de les escenificacions d'un Peter Zadek o d'un Hans Neuenfels: *El llac dels cignes S.A.* de Hans Kresnik o *Barbablava* de Pina Bausch presenten, igual que les escenificacions shakespearianes de Peter Zadek, el qüestionament

sobre el marge de llibertat de la direcció escènica. Els coreògrafs del teatre-dansa inclouen la lògica de l'inconclús i l'improvisat; no presenten la peça com a obra d'art conclusa i orgànica, sinó com a *work in progress*. Les propostes són, en aquest sentit, molt diferents, com és diferent el grau de compromís envers aquestes. El coreògraf del teatre-dansa no és l'autor que ho decideix tot; la companyia, els escenògrafs o el compositor participen decisivament com a coautors en el procés de gestació de la peça. En la definició de Brecht del teatre com a «narrador col·lectiu», s'expressa la pertinença de l'autoria i la responsabilitat de tots els que participen en la composició global de l'obra. El treball conjunt de la companyia, creatiu i en plena confiança, i l'admissió de la pròpia ignorància abans de començar l'assaig depenen del moment en què es troba l'evolució personal de cadascú i de les experiències viscudes conjuntament al llarg dels anys. El camp de tensió entre les diferents maneres de treballar i les diverses autories és, però, flexible: a les obres de Hans Kresnik és clarament perceptible una autoria tradicional. Les peces segueixen, la major part de les vegades, una lògica escènica establerta ja en part abans de començar l'assaig, un *libretto*. Pina Bausch, al contrari, proposa preguntes que serveixen de punt de partida per a la gestació d'una obra durant les primeres setmanes d'assaig, i dóna consignes per a improvisacions escèniques i parlades.

El fet que la gestació de l'obra es faci a partir del treball d'improvisació dels ballarins comporta que les seves representacions estiguin estretament lligades a la companyia originària que en el seu moment les va crear. Però, si bé els papers elaborats dins d'una determinada companyia per mitjà de la improvisació són adoptats i representats de nou per altres ballarins, la repetició d'una peça de teatre-dansa per una altra companyia —que és freqüent i possible tant en les obres de dansa tradicionals com en les modernes— esdevé aquí impracticable. Les reelaboracions d'algunes de les coreografies de Hans Kresnik a Viena i a Munic en són una excepció, com en són també les reelaboracions de *El turment de Beatrice Cenci* de Gerhard Bohner dutes a terme en diversos teatres d'òpera.

El fet d'extreure paral·lelismes entre el teatre de la República de Weimar i l'actual de Bausch, Bohner, Hoffmann, Kresnik o Linke apareix certament com a problemàtic: per bé que la reivindicació emancipadora dels ballarins expressionistes articulava, per una banda, una protesta contra les tradicions teatrals burgeses i les convencions socials, restava empresonada, per altra banda, en l'estilització d'allò individual, del geni actiu en l'artista. Estant estretament vinculats al canvi de segle, les idees de renovació i els esforços d'il·lustració i emancipació sorgiren d'un pensament liberal burgès, del pensament occidental de formació i universalisme. La imatge del cos i l'ideal de l'art estan decisivament determinats per aquesta perspectiva. Malgrat aquesta contradicció, hem de dir també que la dansa expressionista —com el teatre expressionista en general— ha ampliat força els mitjans d'expressió de la dansa. El ballarí com a representador, el trencament del lligam entre la dansa i la música, la configuració tridimensional d'escena i espai, la relació entre cos i espai: tots aquests aspectes van ser punts centrals de la discussió tant en la dansa moderna com en el teatre del començament del segle xx. Artista i arts s'impliquen recíprocament. Adolphe Appia n'és només un exemple. Els seus treballs en matèria de tècnica i arquitectura escènica, com també en l'art de l'escenificació del segle xx, són també importantíssims i han confluït amb la mateixa intensitat en el teatre, en l'òpera i en la dansa. La dansa i el teatre expressionistes o també els treballs d'un Oskar Schlemmer a la Bauhaus van lliurar uns fruits dels quals no s'ha disposat pràcticament en la vida dansadora de l'Alemanya Federal de postguerra fins a la irrupció del desenvolupament del teatre-dansa.

## «L'HOME ÉS POSAT EN QÜESTIÓ, INCLOSOS ELS SEUS DEFECTES»: ELS NOUS PAPERS DEL BALLARI

«La dramaturgia del discurs no ha creat cap estil teatral unitari, però ha modificat substancialment el concepte d'actor. Ja no és possible definir l'actor com a representant d'un caràcter: no és cap estrella, sinó un membre de la companyia; el *training* és més important que les aptituds; la força no rau en l'especialització, sinó en la versatilitat; és actor, ballarí i cantant en la mateixa mesura, una tecla més de la "màquina de comunicació del teatre" que pot ser pressionada pel director per obtenir el so orquestral desitjat.»<sup>88</sup>

El retrat de l'actor del teatre postbrechtia, tal i com ens el descriu aquí Andrzej Wirth, és transferible al ballarí del teatre-dansa. Igual que l'actor al teatre, els ballarins del teatre-dansa interpreten cada vegada amb menys freqüència personatges dramàtics o papers ficticis i prèviament construïts; el ballarí, com a representador, no és la part que reproduceix el tot, sinó una personalitat creativa que participa en l'obra com a coautor. Versatilitat i flexibilitat —en el sentit de posseir i estar obert a aptituds complementàries d'altres disciplines— són en el teatre-dansa més importants que l'especialització i la perfecció tècnica en una sola tècnica de la dansa o una sola disciplina teatral. Els ballarins canten, parlen, interpreten i ballen, s'enfronten amb nous mètodes de treball, descobreixen nous mons professionals. Els criteris a prendre en consideració dels ballarins de teatre-dansa i dels de la dansa acadèmica clàssica quasi s'han invertit: mentre que un ballarí de dansa clàssica no es preocupa de gairebé res més que de les proporcions, l'alçada i l'equilibri, del pentinat normatiu i d'altres cri-



teris externs i unificadors, la diversitat individual ha esdevingut precisament el tret característic del teatre-dansa, el potencial creatiu necessari per a la vivacitat de la peça. Les obres de teatre-dansa ofereixen als ballarins la possibilitat, que al mateix temps els estimula, de descobrir el gran ventall dels talents amagats i d'utilitzar-los en el procés de creació. L'emancipació del ballarí, per altra banda, adreçada a convertir-lo en un intèrpret individual, no es limita en el teatre-dansa als solistes —el que sí succeeix a la dansa acadèmica clàssica—, sinó a tota la companyia.

En contraposició a les companyies de teatre-dansa, tant els ballarins de la Modern Dance americana d'un Merce Cunningham com els successors d'aquesta escola, els coreògrafs de la New Dance, actuen de manera més aviat desindividualitzada. Malgrat haver abandonat la jerarquia del ballet tradicional, l'interès d'aquests coreògrafs es concentra en el físic dels ballarins, en els components funcionals i corporals de les possibilitats de moviment. Cos i ballarí són purament material; les consideracions històrico-socials i crítiques respecte a la civilització són deixades de banda. Una barreja de sobrietat, disciplina, intel·lectualitat i distanciament, com també un ideal fred de bellesa, propi d'aquesta dansa mancada d'emoció i d'aquests ballarins, fonamenten una nova virtuositat de la dita «més difícil encara».

Aquesta atenció diferent pel ballarí i pel ball, inaugurada amb la Modern Dance des de Cunningham, es correspon amb la negació per principi de qualsevol estructura d'acció i qualsevol motivació psicològica en la dansa. La separació de Cunningham de la seva mestra Martha Graham, la màxima autoritat de la Modern Dance americana, va ser, en aquest sentit, determinant. Le seves obres de dansa, teatralitzades i de significat difícil, com també les maneres psicologitzadores de representació, per a les quals Martha Graham va utilitzar sovint personatges i materials de la mitologia antiga, van perdre tota intencionalitat en la generació posterior a aquesta, esdevingueren un principi merament casual orientat exclusivament a l'interès pel moviment. Tanmateix, Cunningham va iniciar un desen-

volupament constructiu de las Modern Dance, una renovació de les formes rígides, de la rigorosa normativa i de les passes, renovació que no havia estat possible en la dansa expressionista alemanya a causa de la cesura política iniciada l'any 1933 i per la no recuperació, després del 1945, de la tradició de la dansa moderna. Malgrat les diferències entre la Modern Dance i el teatre-dansa, el procés de canvi d'orientació introduït per Cunningham va tenir també una gran importància per al desenvolupament de la dansa i per al naixement d'una consciència dansadora contemporània a Europa.

El ballarí com a individu emancipat: també aquest va ser un aspecte programàtic en la dansa expressionista alemanya dels anys vint. El mateix culte a l'estilització de la individualitat dels ballarins i la idealització del grup com a col·lectiu, en el qual totes les persones es mouen, va impedir, això no obstant, que s'aconseguís finalment la sòlida identitat individual. Donada al lliurament de si mateixa i presonera d'un culte a l'*estrella* a la vora del narcissisme, la dansa expressionista va quedar-se a mig camí en els esforços de democratització, com eren la dissolució de la jerarquia del ballet i l'exigència de la individualitat dels ballarins dins del grup. L'abisme entre individu i massa, entre persona i univers, semblava només franquejable en festes de societat i en escenificacions col·lectives. Per bé que l'ordre jeràrquic de la dansa va ser dissolt en les seves coreografies de masses i en els seus cors de moviment, aquest fet va comportar, això no obstant, l'anivellament dels individus. La massa va esdevenir ornament coreogràfic. Allò que Walter Benjamin va assenyalar tocant al feixisme, s'adiu també amb aquestes escenificacions: les masses van assolir la seva expressió, però no el seu dret.

¿És massa atrevit establir un pont entre l'expressionisme i el teatre-dansa dels anys setanta i vuitanta? ¿És massa atrevit afirmar que companyia i ballarins del teatre-dansa s'apropen més, en les seves escenificacions, al seu dret d'expressió individual? Heiner Müller escriu sobre Pina Bausch: «la democratització de la revista és un pas transitori, [...] als estadis, la massa esdevé ornament. La congruència entre ornament i

trofeu es fa dolorosament perceptible en la resplendor d'una paròdia de ballet: dones «barbablava» penjades com un tapís a *El castell de Barbablava*.<sup>89</sup> Les citacions de revista a *Callas* de Reinhild Hoffmann semblen repetir el patró d'una catifa a través de l'ornament dels ballarins a l'espai. Els ballarins coquetegen amb un paper que, tanmateix, realitzen. «La democratització cap a la revista és un pas transitori.»

## MÚSICA, RITME, *TIMING*, TEMPS

«El *timing* és potser el mitjà d'expressió més important en el nostre treball. Primerament, perquè nosaltres no utilitzem la música a la manera usual, sinó, com a cinema, com un fons atmosfèric. El ballarí ha de buscar un *timing* propi per fer els moviments i les accions. La dificultat rau aquí a repetir les accions conscientment i amb precisió, a poder tornar a crear sempre la mateixa atmosfera. Per això cal un entrenament igual al de la mecànica d'un moviment, que és molt més fàcil de mesurar. Ja no es compta amb cap música amb la qual els ballarins es puguin orientar, sinó únicament amb un *timing* que ells mateixos han de crear a través dels propis estats d'ànim. És quelcom que cal controlar des de l'interior: sentir-ho, copsar-ho tot, incloure's-hi sense haver de seguir una música. Però sentir un ritme, això sí, una mesura de temps segons la qual es pugui repetir tot un altre cop: aquest és el treball principal del ballarí un cop s'han fixat les accions.»<sup>90</sup> (Reinhild Hoffmann)

Al teatre-dansa, la música serveix d'element atmosfèric, marc de les escenes, provocació envers el ballarí o patró dramàtic per al muntatge d'escenes i imatges de la peça. Ritme musical, ritme de la peça, ritme corporal: els coreògrafs del teatre-dansa utilitzen de manera especial la interrelació entre aquests elements; la música ja no es fa servir de mitjà rítmic d'ordenació o estructura temporal prèvia a la coreografia. Ballarins i peces creen, al contrari, el propi ritme, un *timing* que surt d'ells mateixos, de la pròpia composició. Els components rítmics de la música deixen de ser l'estímul per a la ges-

tació i expressió coreogràfiques a les peces de teatre-dansa; ara s'utilitza la dimensió temporal de la música com a patró de composició dramaturgica del *collage* d'escenes.

Música i dansa: la seva dimensió comuna és l'ordenació temporal. John Cage descriu el significat musical d'interval i temps, espai i duració temporals, quietud i moviment: «Si considerem que un so es caracteritza per alçada, sonoritat, color i duració, i que el silenci —que és l'oposat i, per tant, el “partenaire” necessari del so— només es pot mesurar per la duració, hem de concloure que la duració, la longitud temporal, és la fonamental de les quatre característiques de la música. El silenci no té to ni harmonia; es pot sentir només per mitjà de la seva duració de temps. Caldria un Satie o un Webern per tornar a descobrir aquesta veritat musical que, com sabem gràcies a la investigació musical, era evident per a alguns músics de la nostra edat mitjana i per a tots els músics orientals de totes les èpoques. (Amb excepció d'aquells que nosaltres estem malmetent.) [...] No hi ha cap creació musical veritable que no s'estructuri sobre les arrels fonamentals de so i silenci (duració de temps). A l'Índia, l'estructura rítmica s'anomena Tala. Per nosaltres s'anomena una idea nova, desgraciadament».<sup>91</sup> Els coreògrafs del teatre-dansa usen el silenci, la dimensió de temps, com un element creatiu: per crear accions, situacions i escenes que es componen, en l'essencial, de temps i duració. Els ballarins deixen veure gairebé el silenci a través del seu *timing*. La coreografia, que es crea d'aquesta manera ella mateixa, té una relació molt lliure amb la música, utilitza els seus elements de composició —escenes, imatges i accions— amb molta independència. Paral·lelament a com el teatre-dansa ha anat perdent el vincle tradicional de la dansa amb la música, s'ha anat apropant a la tradició analítico-crítica de la dansa moderna. Aquesta comença amb el «Petit teatre musical» d'Igor Stravinsky, passa pel treball en col·laboració de Brecht/Weill i arriba fins a l'avantguarda musical de després de la segona guerra mundial, fins a John Cage, per exemple.

John Cage, György Ligeti, Maurizio Kagel, Luigi Nono, Luciano Berio i d'altres: han estat sobretot Gerhard Bohner

i Reinhild Hoffmann qui han utilitzat obres musicals experimentals basades en principis de composició semblants als que usa el teatre-dansa, com són el muntatge i la citació, allò inacabat i fragmentat, l'estranyament rítmic, la manca de moviment com a analogia del silenci musical i la peça com un *work in progress*. La concepció d'estructura oberta de la música moderna està emparentada amb el teatre-dansa, que dóna espai, que obre uns espais per descobrir noves estructures de dansa individuals. Per altra banda, les estructures de les peces de teatre-dansa no degraden les composicions musicals experimentals fins al punt de ser una mera música de fons.

Ritme musical i ritme corporal: «El cos està organitzat de manera polifònica i polirítmica. Ja no crec que el moviment més natural sigui el del gall, que camina tot dret, un, dos, tres, sobre els fems».<sup>92</sup> El compositor Franz Humel, que col·labora sovint amb el grup de teatre-dansa independent Laokoon Dance Group, considera que la idea de polifonia pot ser també un desafiament per a la dansa. Segons ell, la polifonia en la música significa «l'alliberament total dels elements musicals singulars del seu lligam a una reglamentació estricta en l'harmonia».<sup>93</sup> La polifonia musical apareix al teatre-dansa com un llenguatge corporal polifònic. D'aquesta manera, la música o el ritme musical no tornen només al cos de manera imaginativa quelcom de les funcions reals perdudes, sinó que és el mateix ritme musical que recrea —tal com diu Theodor W. Adorno a la seva sociologia musical— aquestes funcions corporals i la dinàmica psíquica. Ritme musical i corporal s'alimenten de la mateixa font.

Les coreografies de Kurt Jooss són un antecedent pel que fa a la combinació lliure del ritme del cos, de la peça i la música. Va fer que la música i el moviment entressin en una relació contrapuntística que acceptés la independència d'ambdós mitjans. Les pauses i síncopes en les successions de passes i moviments, el muntatge d'estructures musicals i coreogràfiques diferents són característiques del llenguatge artístic expressiu. La col·lisió del ritme de la peça i del cos amb el ritme musical aconsegueix irritar-nos: al teatre-dansa, l'estranyament del rit-

me no solament és un element de composició musical, sinó que es converteix també ell mateix en contingut. Pina Bausch presenta les accions en diferents temps o contraposa diversos ritmes individuals per aconseguir un estranyament dels fenòmens quotidians, per desvetllar allò amagat o inconscient. Hans Kresnik presenta sovint a càmera lenta les visions o imatges de malson per distorsionar allò presentat, personatges i accions, com un mitjà d'exageració per mostrar la imatge d'un món violent i repugnant. A Reinhild Hoffmann, al contrari, l'efecte d'estranyament i distorsió del *timing* es fa en pro d'una estilització i estetització que vol excloure tot allò casual i tot context realista. A les seves peces, el desplaçament a una altra mesura temporal perd cada vegada més la seva qualitat analítica. Els moviments i les accions a càmera lenta aconsegueixen un llenguatge propi abstracte i autònom, volen aconseguir una intemporalitat.

## LA MÚSICA COM A PROVOCADORA

«Jo em prenc seriosament totes les músiques, també la trivial. Nosaltres no ballem segons una música. Fins que no sabem per què existeix una peça musical, no ens permetem ballar.»<sup>94</sup> (Pina Bausch)

Els coreògrafs del teatre-dansa utilitzen les obres musicals de tots els segles, les formes i els àmbits socio-culturals. Al teatre-dansa, trobem música clàssica i música sentimental, «Lied» i cançons de moda, folklore, música pop i òpera. Totes aquestes formes apareixen en la forma original o combinades en un *collage*. Les composicions originals per a ballet, en canvi, no s'utilitzen gaire sovint al teatre-dansa. Normalment es tendeix a alliberar-se de les composicions tancades i a usar cada vegada més els *collages* musicals. Tanmateix, els coreògrafs del teatre-dansa tornen a buscar, paral·lelament, una totalitat musical estructurada. Gerhard Bohner, Hans Kresnik i Reinhild Hoffmann han treballat sovint amb compositors contempora-

nís, com per exemple amb Walter Haupt, Gerald Humel i Christina Kubisch. Per altra banda, per bé que al teatre-dansa la música s'acostuma a reproduir a través de cinta magnetofònica, i això independentment de si és *collage* o composició feta especialment per a la peça, això no treu que els esforços i el treball previ d'assaig siguin molt costosos. Durant la gestació de la peça ha d'estar assegurada la col·laboració estreta i acurada d'un compositor o assessor musical. El teatre-dansa de Wuppertal ha disposat sempre d'aquesta figura i, a Bremen, Hans Kresnik va col·laborar estretament, durant els primers anys, amb el tècnic de so de la casa.

Kresnik va ser un dels primers a utilitzar *collages* de músiques en el seu teatre coreogràfic i va trobar unes condicions molt bones per fer-ho al Teatre de Bremen durant l'època en què Hübner n'era gerent. Dieter Behne, tècnic de so de la casa, havia treballat en les peces teatrals de Peter Zadek, Peter Stein, Wilfried Minks, Reiner Werner Fassbinder i d'altres, i va aportar la sensibilitat adient per a les «mescles salvatges» de Kresnik. Per altra banda, al Teatre de Bremen van treballar també compositors com Peer Raben i Graziano Manzozzi, que van aportar les seves experiències amb la música i els *collages* musicals del cinema. El mateix Peer Raben va seleccionar aquí les músiques per a la peça *Reis i reimes* de Reinhold Hoffmann deu anys després que Kresnik comencés a fer els seus *collages* musicals. A diferència de Kresnik, la coreògrafa tendia, sobretot a les darreres peces, a fer un ús molt calculat de les músiques, a un efecte unificador, realçat per la música, de la peça i les escenes individuals. Escena i música construïen aquí una lògica artificial, creaven un sentiment indefinit de providencialisme, de no poder escapar dels esdeveniments, que servia per omplir les deficiències de l'acció.

Pina Bausch, en canvi, utilitza en els *collages* l'efecte culinari i narcòtic de la música en el sentit brechtia: la música provoca, desvetlla tot el que és repugnant. Els seus *collages*, on trobem tant Tschaikowsky com les cançons sentimentals més conegudes dels nostres avis, utilitzen la capacitat de seducció de la música. El món somiat a què al·ludeixen les can-



çons de moda és presentat pels ballarins com a allò que no es pot aconseguir. Aquest món no és, però, denunciat. Pina Bausch mostra el seu respecte envers la música sentimental i trivial i els desigs que manifesta, un respecte semblant a la defensa que en féu Marcel Proust: «Llanceu la vostra maledicció contra la música banal, però no el vostre menyspreu. Com més es toca i canta la música dolenta (i val a dir que es fa amb més passió que la bona), tant més s'omplen els ulls dels homes amb llàgrimes. Té un lloc molt baix dins la història de l'art, però molt alt en la història dels sentiments de la comunitat humana. No aprecio la música banal (i dic apreciació, no amor) només perquè és una forma d'amor envers els altres, sinó perquè tinc consciència del rol social de la música».<sup>95</sup>

Els *collages* de Pina Bausch ens demostren que per al canvi estètic del teatre-dansa no solament és important l'adquisició de nous materials, sinó també el seu ús i tracte nou, inusual i diferent. L'estranyament o l'aspecte gestual de la música no sorgeixen tant de l'àmbit musical mateix com de la manera com és utilitzat.

## IMATGES ESCÈNIQUES, ESPAIS ESCENICS

El fet que les peces de teatre-dansa es desenvolupessin a partir del moviment del material que es feia servir a l'escenari i es cerquessin imatges i continguts diferents va exigir també una nova òptica, una escenificació diferent de la que era usual a la dansa clàssica. Calia crear nous espais, realistes i narratius, perquè en ells es desenvolupaven històries individuals i situacions molt concretes.

Al teatre-dansa, l'espai determina de manera decisiva la coreografia, la peça i les accions escèniques. Els espais volen produir no solament un efecte visual, sinó també sensorial. Com ho fan les peces mateixes, els escenaris han de provocar que el públic faci associacions, han d'anomenar concretament les coses, però sense acabar d'explicar-ho tot: han de ser realistes i imaginaris al mateix temps. Igual que al teatre de text, els coreògrafs del teatre-dansa han col·laborat sovint amb escenògrafs. Hans Kresnik, per exemple, va treballar amb VA Wölfl a Bremen i, durant els darrers anys, amb la coreògrafa Anne Steiner a Heidelberg. El teatre-dansa de Wuppertal ha estat decisivament marcat per les concepcions plàstiques dels dos escenògrafs més importants: Rolf Borzik i Peter Pabst, com també ho ha estat el de Reinhild Hoffmann a Bremen per les escenografies, molt diferents de les d'aquells, de Johannes Schütz.

«Mostrar l'escenari com a escenari.  
Descobrir els mitjans com a mitjans.  
Expressar-ho tot només amb el que hi ha.

Treballar amb els mitjans de la nostra experiència espacial.  
Mostrar tantes perspectives com sigui possible.  
Donar a tot el mateix valor.

Estimular la fantasia de l'espectador sense imposar-li res.»<sup>96</sup>

(Wilfried Minks)

Els departaments veïns i, sobretot, el teatre van ser la font d'inspiració del teatre-dansa en l'afany per crear un nou espai. Als homes joves de teatre i artistes dels anys seixanta els va semblar que, per expressar les circumstàncies generacionals i la realitat que vivien, no eren adients ni els escenaris de la tradició abstracto-simbòlica ni les imatges escèniques del sobri teatre documental. Estètica pop, multimèdia, objectes quotidians i abundància de materials: el motor que va propulsar el canvi estètic dels escenaris de la República Federal Alemanya d'aquella dècada va ser l'àmbit de la plàstica. Les influències de les arts veïnes —arts plàstiques, *performance art*, *happening* i cinema—van ser especialment importants. L'escenògraf Wilfried Minks, que va arribar al Teatre de Bremen el 1962, quan Kurt Hübner n'era gerent, i va treballar allí durant una dècada, va ser el primer a utilitzar aquestes influències dins una institució i a trencar amb la tradició escenogràfica dels anys cinquanta. «Els objectes no són en si tot, sinó fragments d'un drama que ha de sorgir en la ment de l'espectador.»<sup>97</sup> A partir de les arts plàstiques, el treball teatral va incloure la concepció d'allò inacabat i no-complet, el caràcter mercantil de l'art i l'emancipació dels accessoris i l'escenografia de la finalitat global de l'escenificació. A les escenificacions dels seixanta, la imatge escènica va esdevenir part autònoma, un *partenaire* conscient de la direcció. Escenografia i escenògraf van sortir del segon pla; la imatge va esdevenir espai. L'escenari tradicional i les condicions estrictes, com la separació artificial d'escena i pati de butaques, van ser tractats de manera grollera i irrespectuosa. En algunes de les escenificacions que Peter Zadek i Wilfried Minks van fer a Bremen durant els anys seixanta, es van deixar encesos els llums del pati de butaques durant

tota la representació; a l'obra *Mesura per mesura* de Zadek, la boca de l'escenari era envoltada amb una garlanda de llums com les del circ o la revista. Es va sortir dels teatres: antigues fàbriques, veles de circ, escorxadors i platós de cinema van esdevenir els nous locals per a les representacions teatrals.

Dins de l'espectre del teatre-dansa, les peces de Pina Bausch són les que utilitzen de manera més patent mitjans semblants als que va usar el teatre, com també les ruptures amb les convencions teatrals i escèniques dutes a terme per aquest. El joc insistent dels ballarins amb el públic, la representació a la vorera de la rampa, als mateixos nassos de l'espectador, o les escenes representades al pati de butaques... Les peces de Pina Bausch juguen amb l'espai teatral convencional i les expectatives, corresponents a aquest espai, de l'espectador. L'espai teatral no s'usa segons la convenció, de manera que l'espectador mai no es troba segur. En comptes de bambolines i decoracions o d'aquelles cortines tan estimades pel ballet clàssic, moltes de les representacions del teatre-dansa aprofiten tot l'espai del teatre, on es troben, això sí, parts aïllades de decoració, objectes i accessoris. Es permet veure la realitat despallada del teatre: la darrera paret de maons, el pont de llums i la caseta de l'apuntador. Tanmateix, només a Bremen s'ha pogut abandonar el teatre: la companyia de dansa de la ciutat disposa des del 1978 de la sala de l'antic cinema Concordia, que ha esdevingut el seu local d'assaigs i representacions.

L'espai va rebre un valor plàstic i narratiu autònom; ja no es va pretendre fer una reproducció naturalista, sinó un espai artístic que cités i distanciés la realitat: encara que aquests espais no eren nous ni desconeguts, van continuar produint un efecte estrany i irritant. Al teatre-dansa, aquests espais escènics marquen la ruptura definitiva amb els escenaris de bambolines i el sentiment espacial i corporal de la perspectiva lineal, en dues dimensions, de la dansa clàssica acadèmica. Els autors del teatre-dansa coreografien i treballen —igual que els de la Modern Dance americana des de Merce Cunningham— amb independència de la jerarquització escènica que agrupa la companyia al voltant dels solistes, que es troben al centre

de l'escenari i on la coreografia es dirigeix exclusivament cap a la llotja principal. Aquesta ruptura ja l'havien dut a terme els ballarins expressionistes al començament del segle xx. Però, pel fet que després del 1945 es va negar el treball d'aquests homes i es va acceptar sense qüestionaments la dansa acadèmica clàssica, no es van poder aprofitar les seves aportacions, com són la relació de l'home i l'espai de Rudolf von Laban i Oskar Schlemmer, les idees d'Adolphe Appia sobre l'escenari espacial i els «espais rítmics», o la tradició de la Bauhaus. Al contrari, es va mantenir —o instal·lar de bell nou— l'escenari de bambolines de dues dimensions i l'*arrangement des corps de ballet* a la manera d'un quadre renaixentista per mitjà de la dansa acadèmica clàssica i els seus ballets de trama que s'escenificaven luxosament als escenaris d'Alemanya Federal. Les decoracions no creaven l'espai; havien de deixar l'escenari buit per a la dansa. La renovació d'aquest escenari il·lusionista de bambolines va conduir gairebé sempre, al llarg del segle, a l'abstracció i l'escenari atmosfèric. El blau característic del fons de les peces de Balanchine, que fa realçar els mallots blancs i negres, produeix el mateix efecte de fredor i estilització de l'espai que els escenaris que Jean Paul Vroom va dissenyar per a Hans van Manen, uns escenaris que no estructuren l'espai, sinó que més aviat el suggereixen. De manera semblant a la dansa acadèmica clàssica, en aquests es deixa també lliure la superfície per al moviment.

Paral·lelament a la restauració del ballet clàssic als escenaris d'Alemanya Federal, a la introducció del neoclassicisme abstracte de Balanchine i la tendència moderna holandesa, als anys setanta trobem també excepcionalment alguns escenaris teatrals realistes, com per exemple el de la peça *El viatge* que Maurice Béjart va estrenar a Colònia el 1962 i on al sostre de l'escenari penjaven un munt de motocicletes. Trobem aquí els antecedents del realisme estètic dels espais del teatre-dansa, uns escenaris que omplen realment l'espai i que, a vegades, destorben de manera irrespectuosa els ballarins. Són replets de requisits, hi ha un amuntegament de cadires, taules i sillons, són coberts amb aigua o sorra o amb un munt de vestits.

Hom es queda meravellat en veure l'ús múltiple que es fa d'aquests espais caòtics on la llibertat de moviment dels ballarins queda obstaculitzada, on objectes i homes es destorben.

«Als escenaris de les meves peces, mai no hi ha res inservible, cap objecte que no s'hagi d'utilitzar, res que sigui exclusivament decoratiu. Això és el que sempre manca: elements decoratius. Tot té un sentit de ser, tot s'ha de fer servir, tot ha de ser important i imprescindible perquè pugui continuar la representació. Per aquesta raó, l'escenògraf ha d'estar present als assaigs i observar. L'escenografia va creixent així a poc a poc, com si fos una conseqüència natural del meu treball amb els ballarins. L'escenari mai no està determinat de bon començament.»<sup>98</sup> (Pina Bausch)

L'espai, concebut al teatre-dansa com un altre dels elements autònoms que intervenen en la narració d'una història, s'usa al teatre-dansa tant per fer lluites de materials com per fer-ne una total reducció: els mons de Shakespeare o de Goethe són simplificats en unes capsas de cartó i uns mobles antics, en un escenari de falses esperances i sentiments *kitsch*. La versió del Laokoon Dance Group del drama històric *Egmond* de Goethe queda reduïda a escassos símbols plàstics: el casc de l'heroi, un altar de la família (l'amagatall de Klärchen) i una cadira de braços (el lloc preferit de la mare) són els objectes que estructurin la peça i l'espai, que al·ludeixen als fets més importants de l'acció. «La riquesa no està en l'abundància», va dir Pina Bausch referint-se a les peces que feia. Tanmateix, reducció no vol dir pas sempre senzillesa. El «Teatre-dansa pobre» —un dels lemes preferits de la crítica—, l'escenografia del qual sembla sovint que es creï amb les deixalles i que usi mitjans econòmics i senzills, no és de cap manera ni tan barat ni tan senzill: deu mil clavells artificials que s'han de treure i posar a cada representació en un terra especialment preparat és una bogeria, com ho és inundar d'aigua tot l'escenari, col·locar una rampa que travessa tota l'escena i des d'on els ballarins rellisquen sobre grans peces de gel, o pintar tot el teatre. Pel fet que aquests espais es redueixen a un sol element dominant, semblen senzills i pobres, però no són cap de les dues

coses. Exigeixen un pressupost molt elevat i una gran infraestructura tècnica; són escenaris veritablement complicats.

Malgrat les diferències entre els coreògrafs del teatre-dansa i les seves escenografies, tots els espais continuen sent teatrals, paisatges escènics per a una representació de teatre, espais realistes on poden desenvolupar-se tant els actors com les relacions, situacions i accions escèniques. Això és el que els diferencia dels espais d'altres formes experimentals del nostre segle. Les escenografies de la Modern Dance americana són, per exemple, molt diferents de les del teatre-dansa. Aquell està, ja des dels anys quaranta, molt relacionat amb les arts plàstiques i el *performance art*. Merce Cunningham va col·laborar amb els artistes més importants de l'avantguarda de l'època: amb Robert Morris, Robert Rauschenberg i Jasper Johns com a escenògrafs, John Cage com a compositor i artista de *performance* i David Tudor com a músic. L'exemple del coreògraf continua avui dia vigent a l'escena de la dansa americana. Aquí, l'art i la coreografia s'entenen més com a art d'acció que com a art teatral, *happening* o *performance art*. A les seves escenografies domina normalment la composició abstracta, l'espai mancat de contingut i emoció. Molts dels coreògrafs de la Modern Dance i de la Post Modern Dance han presentat les seves peces a museus i esglésies, a places i carrers o a les teulades de Nova York.

«Les escenografies han de tenir la naturalitat d'un paisatge»: la sensació de realisme de les peces de teatre-dansa ve donada, en part, pels seus paisatges escènics. Aquests tenen les seves pròpies lleis, transgredeixen les nostres perspectives i la lògica usuals, entusiasmen l'espectador d'una manera desconeguda: l'herba artificial de la peça *1980* de Pina Bausch o de l'escenificació del *Tasso* de Peter Stein; el terra cobert de torba a *Sacre* de Pina Bausch o l'hivernacle de la versió de Hans Kresnik de l'òpera *Pelléas et Mélisande* de Debussy; el terra de fang del *Conte d'hivern* de Peter Zadek o les peces de gel sobre la rampa a *De viatge* de Reinhild Hoffmann...: tots aquests espais tenen en comú la convicció que el teatre és un mirall particular del món i de la societat, un mirall que

canvia les proporcions, però que no deixa de ser realista. El teatre-dansa i el teatre de direcció dels anys setanta no neguen l'artificialitat, sinó que la presenten i la reconeixen precisament com una de les seves qualitats, com una forma que expressa la reflexió lúdica.





## OBRA D'ART TOTAL I SEPARACIÓ DELS ELEMENTS: TEATRE-DANSA, BRECHT I ARTAUD

«El principi de Neher, segons el qual l'escenografia sorgia de les necessitats fixades als assaigs teatrals, va permetre que l'escenògraf pogués treure un profit de la representació de l'actor i pogués influir sobre el seu treball. L'autor de la peça va poder també desenvolupar els seus experiments en la col·laboració contínua amb l'actor i l'escenògraf, influint i deixant-se influir. Paral·lelament, pintors i músics van assolir de nou la independència i van poder intervenir en l'obra amb els propis mitjans artístics: L'obra d'art total era presentada a l'espectador amb els elements separats.»<sup>99</sup> (Bertolt Brecht)

Al teatre-dansa, la transgressió de les fronteres i disciplines i la utilització de tots els medis i mitjans d'expressió s'ha d'entendre en el sentit d'aquesta «separació dels elements», que conserven la seva independència, que descriu Brecht. Muntatge, principi de construcció fonamental al teatre-dansa, significa combinar els elements singulars sense voler amagar les contradiccions; els realçament de les fissures esdevé precisament una qualitat estètica. Aquest procediment s'aprofita de la independència de tots els elements i deixa, per tant, la peça oberta, li dóna aquest caràcter inacabat i ambigu que permet de participar a l'espectador. Això és el que distància el teatre-dansa de la idea d'obra d'art total que es coneix a la cultura europea des de Richard Wagner. Això no obstant, en l'afany per comprendre la transgressió dels diferents àmbits que s'ha dut a terme en el teatre-dansa, s'usen sovint conceptes com obra d'art total, multimèdia, síntesi escènica o teatre total. Ja no és ballet, però tampoc teatre; hi intervenen la dansa,

la música i el llenguatge... ¿És el teatre-dansa una obra d'art total? La idea d'obra d'art total no es pot deslligar d'unes concepcions estètiques i filosòfiques concretes i no es pot utilitzar, per tant, sense que la matisem, com un criteri imparcial per descriure formes teatrals actuals.

Allò que va fascinar tant de la idea d'obra d'art total de Richard Wagner va ser la seva exigència d'identificació: En aquesta havien de fondre's en una unitat l'art i la realitat, la il·lusió i la versemblança. La recerca d'una experiència total, d'una identificació d'art i vida, es va formular sovint, al llarg de les diferents èpoques, amb l'intent de transmetre a la vida pràctica unes idees teatrals i una concepció artística del món que fos vàlida per a tothom. Aquest esforç va ser formulat al segle XIX amb la idea d'obra d'art total. En el drama musical de Richard Wagner, una síntesi escènica de llenguatge, dansa i música, i en la seva idea del festival, que va realitzar amb la construcció del Teatre-Festival de Bayreuth el 1876, es manifesta el desig de totalitat de l'obra intemporal i universal de l'art total.

Bayreuth, l'obra musical de Wagner i els seus escrits, com *L'obra d'art del futur* del 1850, van ser el fonament de la discussió sobre l'obra d'art total del segle XX. Mig segle després del drama musical de Richard Wagner i de la publicació d'*El naixement de la tragèdia a partir de l'esperit de la música* de Friedrich Nietzsche, la dansa va seguir les passes de la música: Rudolf von Laban va reprendre la idea d'un teatre on s'unien la dansa i la festa, de la utopia de comunitat unida, estretament relacionada amb aquesta idea, que ja va ser discutida al començament de segle i que va perseguir, entre d'altres, Max Reinhardt, director teatral i fundador dels Festivals de Salzburg. Laban va fundar a Suïssa, el 1913, una colònia d'artistes que va anomenar «Monte Verità». Allí va escenificar, a l'aire lliure, els seus jocs rituals, que duraven moltes hores i on participaven moltes persones. El sol, la lluna i l'atmosfera de la natura eren integrats en l'obra. Inspirant-se en els rituals antics i el teatre xinès, va crear, partint del moviment coral de la dansa, una obra d'art total concebuda com una gran festa col·lectiva per enaltir la vida.

La idea de l'obra d'art total va tenir sempre un cert caràcter utòpic i messiànic. Es pretenia crear, per mitjà de l'art, una harmonia futura del món en una collectivitat artística. O tal com Richard Wagner deia amb deliri: «Tots seran participants actius del geni». El teatre-dansa i els seus coreògrafs no tenen res a veure amb aquest culte al geni i la persona ni amb la idea redemptora de l'obra d'art total. Els continguts són, a més, molt diferents: els projectes de futur de l'obra d'art total, que continuen en part vigents en l'àmbit de l'art de després del 1945, transmeten normalment una concepció del món tancada. Les seves creacions no es fixen en la seva realitat social concreta, en el seu present o passat, sinó en els orígens remots —un concepte prou ambigu—, en unes imatges del món mítiques i prèvies a la civilització, en cultures alienes a Occident. El mite i el ritual serveixen de models per a l'experiència directa i col·lectiva del món.

El teatre-dansa, en canvi, presenta el món, seguint la idea brechtiana, com a quelcom que és susceptible de canvis. Aquí no es nega que la història i la civilització són un procés. Això es mostra de la mà de la història de la dansa, la història del cos. La confrontació amb el propi medi i amb l'instrument individual, el cos, es fa de manera distanciada: la reflexió sobre si mateix substitueix l'estilització i la idealització de si mateix. L'exigència d'emancipació individual, que vol estimular la creativitat i fantasia individuals tant de l'actor com del públic, es contraposa al desig de totalitat que proposa la concepció del món, que englobava tothom, de l'obra d'art total. En el seu afany emancipador, el teatre-dansa es distancia del «Sentiment col·lectiu», mancat de contradiccions, o de l'«Experiència total de l'art», com l'anomenava Brecht; es distancia de la concepció del teatre com un esdeveniment col·lectiu d'èxtasi purificador, tal com s'entén en la idea d'obra d'art total.

En comptes d'una col·lectivització de l'art, d'una fusió d'art i vida, al teatre-dansa és la vida qui esdevé mesura de l'art. L'esdeveniment escènic i la realitat es troben aquí en una relació de tensió, d'intercanvi continu. Les ruptures de les peces i la representació permeten que sobresurtin els esdeveniments

reals de darrera dels estètics. De manera semblant a Brecht, per a qui la quotidianitat i les escenes de carrer són la font del seu teatre èpic, les peces de teatre-dansa parteixen d'experiències reals quotidianes i d'esdeveniments concrets. Fan sobresortir el caràcter d'elaboració, de producte, i s'oposen així a l'autoestilització cap a una obra d'art total. Les paraules de George Tabori poden servir per definir el teatre postbrechtia: «La mesura ha de ser l'home a la vida, no a l'art».<sup>100</sup> I també pot servir la descripció que la coreògrafa Rosamund Gilmore fa del seu treball al teatre-dansa: «La responsabilitat no rau tant en l'art, que és a més un concepte prou ambigu, com en l'home».<sup>101</sup>

### «TEATRE DE L'EXPERIÈNCIA»

«Proposo un teatre on les imatges, corporals i violentes, esclafin i hipnotitzin la sensibilitat de l'espectador, que aquest se senti, al teatre, com a empresonat per un huracà de forces superiors.

»Un teatre que es lliuri a la psicologia i que expliqui allò extraordinari. [...] Un teatre que provoqui *trances*, tal com els provoquen les danses dels dervissos i *aïssaues*, i que es dirigeixi a l'organisme amb mitjans molt precisos, els mateixos mitjans que usa la música terapèutica de certes tribus, que nosaltres admirem a través de discs però que nosaltres mateixos som incapaços de produir.»<sup>102</sup> (Antonin Artaud)

Malgrat que les peces de teatre-dansa siguin similars, pel que fa a les imatges externes, a les del «Teatre de l'experiència» i d'altres treballs de grups de teatre contemporani, que també fan servir els mitjans no verbals, aquestes dues tendències s'inscriuen, això no obstant, en tradicions diferents. Amb el concepte «Teatre de l'experiència» es descriu una tendència teatral de després del 1945 que es basa sobretot en la tradició de l'autor i teòric teatral Antonin Artaud. La seva defensa d'un teatre que sorgeix de l'experiència immediata i directa,

formulada als seus dos manifestos del teatre de la crueltat (1932/33), va esdevenir el punt de referència de moltes tendències teatrals i literàries d'Europa i els Estats Units després del 1945: El «Teatre de l'absurd» d'Eugène Ionesco, el «Teatre pobre» de Jerzy Grotowski, l'antropologia teatral d'Eugenio Barba i els grups teatrals experimentals no institucionals de l'Off-Off-Broadway, com per exemple el Living Theatre o el Performance Group. Aquests grups es van moure, durant els anys cinquanta, entre el *happening*, el *performance art*, la renúncia a la comercialització de l'art, el moviment de teràpia nord-americà, la doctrina dels arquetips de C. G. Jung o la sensibilitat envers les filosofies orientals.

«Aquell que hagi perdut la força comunicativa i la mimesi màgica del gest pot tornar-la a aprendre amb el teatre», escriu Antonin Artaud.<sup>103</sup> Allò que tenen en comú les tendències que han seguit les passes de Brecht i Artaud és la idea d'un teatre basat fonamentalment en l'expressió del llenguatge corporal de l'actor, el moviment, la gestualitat i les qualitats fonètiques de la veu humana, un teatre que experimenta amb múltiples mitjans d'expressió. Tant Artaud com Brecht van trobar el seu model en el teatre asiàtic, on el llenguatge i la dansa formen part de la mateixa realitat escènica, on l'interpret és al mateix temps actor, ballarí i cantant. L'efecte escènic que produeixen el gest brechtian i el llenguatge corporal d'Artaud són, però, diferents. El gest de la citació adreçat a l'exterior és un mitjà teatral de l'actor. L'acció escènica és presentada expressament perquè sigui observada. El gest èpic sorgeix de l'observació de la realitat i reflecteix la realitat social de l'actor i l'espectador, està determinat històricament i socialment. Artaud, en canvi, creu que el retorn a les formes teatrals originàries, on la dansa té una importància primordial, pot alliberar i reanimar les formes d'expressió del llenguatge corporal de l'home. Artaud exigeix un retorn del teatre als orígens, a la màgia i al ritual com a parts elementals d'una naturalesa còsmica. És pretén, així, fer possible de nou una experiència total de l'home, tornar a trobar la unitat de cos i ànima, que semblava perduda, pròpia de les cultures prèvies a la civilització.

La intemporalitat i concepció d'una naturalesa còsmica, d'una harmonia còsmica natural, s'aprecien també en la imatge corporal humana de la dansa expressionista. La «concepció dansadora del món» de Rudolf von Laban aconsegueix la unitat de l'home a través del fluid uníson d'un ritual etern que ho abraça tot. «L'exaltació de l'ideal d'ànima individual i de massa és el camí per aconseguir la vida festiva.»; «La força rítmica ordenadora de la festa transmet un sentiment dansador al ritme quotidià i desperta allí la convicció de l'alegria de la vida i el treball, la consumació de l'ideal cultural».<sup>104</sup>

L'experiència d'alienament i la psicosis econòmica i sociopolítica de fi de segle al món occidental de la segona meitat del segle XX són els motius que van fer que el teatre en la línia d'Artaud tornés a la idea d'obra d'art total. Malgrat que alguns d'aquests grups del «Teatre de l'experiència» tenien una motivació política i emancipadora, la finalitat del seu treball era sovint la teatralització de la vida. Es van esforçar a reactivar el caràcter ritual del teatre i a ampliar la consciència de tots a través de l'acte col·lectiu de l'experiència teatral ritual. Quedava, doncs, poc espai per a la concepció de la història com un procés. La seva idea de totalitat era tan ahistòrica com la de l'obra d'art total.

El teatre-dansa i el teatre postbrechtian es basen, pel seu enfrontament amb la realitat social, en altres criteris diferents del «Teatre de l'experiència» o la dansa expressionista. La recerca d'identitat i l'acceptació de la realitat no estan influïdes per l'irracionalisme. Davant de l'experiència negativa de l'època, els coreògrafs del teatre-dansa no reaccionen amb un retrocés, sinó amb una mirada analítica de les causes, de manera semblant a com deia Brecht, «Canvia el món, ho necessita», que va extreure la motivació i els requisits artístics i històrics del sentiment d'irreversibilitat, les visions apocalíptiques i la decadència social artificial de l'època immediatament anterior a la primera guerra mundial.

L'heterogeneïtat contradictòria del teatre-dansa es contraposa a la concepció d'harmonia i el desig de totalitat a la vida i l'art. «L'obra d'art total és presentada a l'espectador amb

els elements separats»: la «separació dels elements» de la qual parla Brecht troba el seu corresponent al teatre-dansa tocant al principi de composició fonamental, el muntatge, i en la trama dramàtica principal, la revista. La dramàtica de la revista i la tècnica del muntatge caracteritzen la composició del teatre-dansa, la forma del desordre, de la manca de forma ordenada: una unió folla i completament distorsionada d'elements, una contraposició de parts completament diferents, una composició que permet ruptures i caïres, que ha de permetre'ls, perquè aquesta n'és precisament la qualitat específica. En contraposició a la idea superior d'un món harmònic de l'obra d'art total, al teatre-dansa els criteris per a la unitat i coherència de les peces no hem de buscar-los fora d'aquestes. Surten del mateix context del muntatge escènic, de les lleis pròpies que regeixen les relacions dels elements aïllats o, per dir-ho amb la definició que féu Hans Heinz Stuckenschmidt a *Elogi de la revista* del 1926, de «la interacció d'estímuls heterogenis». A més, a la visió del món unidimensional de l'obra d'art total, el teatre-dansa contraposa la polifonia de tots els cossos, de tota la companyia de ballarins, l'enaltiment de la individualitat de cada ballarí. «Crec que el teatre-dansa és el mitjà d'expressió més fascinant de la nostra societat plural. Pot ser que s'hagi consumat, en part, el somni de l'obra d'art total del romanticisme tardà, però, pel que jo sé, cap de les coreògrafes del teatre-dansa no s'ha deixat atrapar per aquest somni. I amb raó. Perquè han reconegut que voler comprendre-ho tot en una concepció superior fàcil de copsar i unir arbitràriament uns elements que pugnen per separar-se, i que tenen de fet molta més força quan estan separats, això és un problema generalitzat, una tendència que tots tenim a voler mostrar la façana ben maca.»<sup>105</sup> (Rosamund Gilmore)





## IMATGES, LENGUATGE, LENGUATGE D'IMATGES

«Les imatges ho poden significar tot al començament. Es poden conservar, són espaioses. Però els somnis s'esvaneixen, esdevenen forma i decepció.»<sup>106</sup> Les peces literàries de Heiner Müller estan influïdes tant per Brecht com per Artaud; podríem dir, fins i tot, que els uneixen tots dos de nou. Aquestes peces de malson busquen un «llenguatge sense paraules». ¿Podem considerar que el llenguatge d'imatges i el llenguatge corporal són els antecedents d'aquest llenguatge sense paraules?

«Les imatges ho poden significar tot al començament»: la desconfiança envers el llenguatge i la literatura, la renúncia d'aquests, han portat al teatre de les dues darreres dècades a buscar unes imatges que oferissin més espai lliure a la fantasia i que permetessin fer associacions encara no fixades, lliures de les connotacions de poder intrínseques a tot llenguatge. Els homes de teatre volien fer cas als somnis i a les imaginacions que tenien, i interpretar els textos literaris amb les pròpies imatges. Moltes representacions teatrals es van convertir així en un viatge, en una peregrinació del públic a través del somni. En general, no es va perdre la distància crítica envers el text i la representació, però, a vegades, el llenguatge d'imatges va conduir a composicions escèniques carregades de significats, a un calculat joc enigmàtic de símbols i metàfores escèniques psicologitzadores que no deixaven lloc per a cap nou descobriment. Així, doncs, cal tenir sempre en compte la diferència entre la capacitat d'expressió de les imatges i l'opulència d'aquestes, que s'ha convertit, a vegades, tant al teatre de text com al teatre-dansa, en l'única finalitat. La insistència i

la complaença envers la pròpia estètica d'imatges, com és evident al teatre de Robert Wilson i al teatre-dansa de Reinhild Hoffmann, fan que aquestes imatges i aquest llenguatge d'imatges despertin unes certes sospites.

El teatre-dansa combina la sensualitat de les imatges i l'efecte que aquestes produeixen en el públic amb els mitjans del teatre èpic. El realisme, l'emancipació i l'obertura són els trets característics de la seva actitud envers el present i el món. ¿Podem considerar, doncs, que el teatre-dansa en la tradició del teatre postbrechtian es caracteritza per la unió de l'intel·lecte i la sensualitat? Potser sí. L'intel·lecte pren les estructures de les emocions, esdevé flexible i obert, trenca amb qualsevol totalitat i egocentrisme. El muntatge i el principi gestual són aquí els procediments artístics i intel·lectuals, analítics i estètics. Intel·lecte i sensualitat, concepte i imatge, pensament intel·lectual i visual: l'herència que va lliurar Kurt Jooss —cap moviment sense contingut ni funció— pot servir per descriure el llenguatge plàstic del teatre-dansa: cap imatge sense un lligam evident amb un contingut. Portar les coses fins el final: a les peces de Pina Bausch, els conceptes són sempre desvetllats, es pot veure sempre la claredat del llenguatge corporal, el nucli de la veritat. Les imatges del teatre-dansa alliberen fantasies que, al mateix temps, concreten els moviments del pensament.

«L'esforç principal rau a poder copsar els somnis escrivint-los, una cosa que és impossible. Mai no se'ls pot escriure amb la precisió i concreció amb què se somien.»<sup>107</sup> No solament per a Heiner Müller els somnis i els malsons són aquella reserva inexhaurible d'imatges que tenen les contra-imatges en la realitat de cada un, sinó que ho són també les imatges coreogràfiques de Hans Kresnik, que es basen en una realitat experimentada com un malson, unes imatges que la fantasia de l'espectador quasi no pot seguir. Les imatges del somni no són més riques que la realitat: són més vives, més complexes i concentrades, no tenen una successió espacial ni temporal; totes de cop, un amuntegament d'imatges.

«Al teatre de Pina Bausch, allò que es fa amoïnós és la

imatge; els cossos escriuen un text que no es pot publicar, que es nega a ser empresonat en un significat, que s'allibera de les imposicions del ballet, marcat ja amb l'estigma de l'esclavitud [...] Hom es dirigeix a un teatre sense text, des del *Hamlet* de Zadek fins a l'*Orestíada* d'Stein [...] a un nou llenguatge teatral, un teatre diferent, de la llibertat.»<sup>108</sup> (Heiner Müller)

Heiner Müller escriu peces de teatre pobres en llenguatge i diàleg, compon *collages* de citacions, fragments sintètics, muntatges de textos que es redueixen a unes poques insinuacions escèniques. Pina Bausch coreografia un teatre-dansa pobre en moviment, muntatges d'imatges on la realitat és fragmentada i es presenta com un trencadís. Tos dos es troben en el punt final del desenvolupament del seu medi corresponent, empenyats per la «pressió d'experiències autèntiques», per dir-ho amb paraules de Heiner Müller, que es va veure obligat a «enfrontar-se de veritat amb la història».<sup>109</sup>

Les peces de Pina Bausch mostren «el procés de l'opressió en un punt final: al cos li han robat el llenguatge, s'ha quedat mut, relegat al silenci».<sup>110</sup> Al teatre coreogràfic de Hans Kresnik, l'home combat l'emudiment i la repressió del cos, que ha esdevingut insensible a causa de la història. Per als protagonistes Fritz Zorn, Sylvia Plath, Pier Paolo Pasolini o Woyzeck, el punt final de l'opressió és molt concret, rau en la malaltia o la mort, en el suïcidi o l'assassinat. Les peces de Reinhild Hoffmann, en canvi, sembla que vulguin negar el punt final. L'emudiment del cos el podem reconèixer en escasses imatges: en les llarguíssimes cues de tela o el volum dels vestits i en els accessoris sense forma. O, més ben dit, l'emudiment és sempre present precisament per la repressió que els vestits, els accessoris i l'òptica d'imatges exerceixen sobre el cos del ballarí. L'emudiment no és, per tant, un tema, sinó un mitjà estètic; el ballarí, un suport o figurant de l'òptica d'imatges. Als solos de Gerhard Bohner i Susanne Linke, la història i les experiències autèntiques duen a una reducció en el propi cos, en la pròpia persona, com si haguesin trobat aquí l'inici d'un llenguatge dansador corporal. Bohner i Linke, coreògrafs i ballarins al mateix temps, demostren

una «eloqüència sense paraules» que pertany al cos i a tot moviment.

A Heiner Müller i, amb més claredat encara a Pina Bausch, s'aprecia un enteniment que ha quedat lliure de tota dominació. La pèrdua de l'honradesa dels mitjans respectius, en els quals no poden ni volen confiar, ha portat tant l'escriptor com la coreògrafa a fer, *a priori*, una renúncia quasi programàtica, una renúncia amb l'esperança que així no eludeixin, com a mínim, enfrontar-se amb les causes d'aquesta pèrdua. No poden jugar amb la manca de llenguatge, és a dir, no poden utilitzar la pantomima sense paraules. La pantomima imita només el signe dominant lingüístic i corporal, el tradueix en un «llenguatge sense paraules» que l'espectador pot tornar a traduir en conceptes, ja que es tracta d'un llenguatge comunament acceptat.

La pèrdua i la renúncia, com també la pobresa de moviments, s'expressen al teatre-dansa per mitjà d'un estat de fluctuació produït per la separació entre allò que coneixem i el desconeixement d'allò nou, el no-saber-encara. *Fer = Sacrificar* és el títol que Gerhard Bohner va posar a una de les seves coreografies del començament dels anys setanta. El coreògraf opta per abandonar la seguretat que proporcionen els antics papers i mètodes d'expressió, els conceptes i significats fixos, ja que considera que amb aquests ja no es pot copsar la realitat. És necessari aventurar-se en un terreny desconegut. Gerhard Bohner: «D'observar una imatge per mitjà d'una lògica diferent de la usual, en resulta també alguna cosa diferent o, a vegades, no en resulta res».<sup>111</sup>

A Pina Bausch i Heiner Müller, és la mateixa estructura estètica de les seves peces la que crea ruptures i espais lliures per a noves imaginacions i possibilitats de concepció. Sorgeix així una fantasia d'imatges que indueix l'espectador a pensar, i a pensar d'una manera diferent. Cap imatge sense pensament: el llenguatge d'imatges de les peces de Pina Bausch esbossa una guia, una orientació de coneixement, però aquest no és destriable a través d'interpretacions. «L'experiència és molt diversa, no es redueix només a la part minsa que es pot comunicar. Cada cos comunica una cosa diferent. Un missatge que

ho vol abraçar tot és massa petit, o massa gran, per comprendre les experiències de tots», diu Gerhard Bohner.<sup>112</sup>

Susan Sontag iguala interpretació a reducció en el seu article «Contra les interpretacions»: «Interpretar vol dir fer el món pobre i buit, instaurar un món que queda reduït a les ombres dels significats; és a dir, convertir el món en aquest món».<sup>113</sup> El teatre-dansa s'allunya del món interpretable i del seu llenguatge i crea unes imatges irritants i amenaçants que, gràcies a la intensitat i manca de compromís, aconsegueixen trencar amb les categories estètiques tradicionals i el marc delimitat dels nostres conceptes, i ens remetent a unes concepcions imaginatives molt diferents. L'estètica s'enriqueix i esdevé més autònoma quan es converteix en «el mitjà per reconèixer tot procés de forma sensorial, quan s'experimenta realment amb el cos».<sup>114</sup> Aquesta estètica conserva la veritat estètica pròpia, que és vàlida independentment dels criteris de judici racionals dominants. La separació entre allò subjectiu i objectiu, amb què la crítica vol valorar la capacitat de coneixement sensorial i la manera de crear, queda anul·lada. Aquests aspectes no es poden copsar amb els criteris de la crítica racional, segueixen les seves lleis autònomes. El coratge i la seguretat del treball del teatre-dansa rau en l'autenticitat. Les imatges i escenes sorgeixen de l'enfrontament de l'individu amb la realitat; la pròpia persona és sempre present a la peça en la confrontació amb la realitat.

Els escrits sobre teatre-dansa relacionen massa precipitadament l'autenticitat i subjectivitat amb el concepte «intimitat neoalemanya». Aquesta «intimitat garratibada» es crea precisament a partir de la separació de l'àmbit privat i el públic, de l'interior i l'exterior, mentre que els coreògrafs del teatre-dansa són els qui estan descobrint i analitzant el procés històric. *Pot ser Ofèlia?* és el títol d'una peça de teatre-dansa del grup independent Teatre-dansa Skoronel. La peça respon negativament a la pregunta que proposa el seu títol. ¿És també Ofèlia una víctima d'aquesta «intimitat garratibada»? A *La màquina Hamlet* de Heiner Müller, coreografiada a Heidelberg per Hans Kresnik el 1981, Ofèlia escapa del seu món interior:

«Ahir vaig deixar de matar-me. [...] Trenco les eines del meu empresonament, la cadira, la taula, el llit. [...] Desenterro del meu pit el rellotge, que va ser el meu cor. Surto al carrer vestida amb la meva sang».<sup>115</sup>

El teatre-dansa no és una obra d'art total ni un teatre de l'experiència, no s'inscriu en la «intimitat neoalemanya» ni en un teatre *naïv* d'imatges. ¿Quant de temps poden continuar encara mantenint els coreògrafs del teatre-dansa el potencial de protesta corporal i muda contra el mercat, contra la comercialització en qualitat de forma innovadora teatral? ¿Esdevindrà la protesta una mera imatge bella? ¿Esdevindrà el sofriment causat per la història un mer plaer del sofriment? ¿Es dirigeix aquest treball basat en el sofriment i la història cap a unes imatges que han perdut el suport ideològic i polític del coreògraf? ¿Es convertiran les peces de teatre-dansa en quadres monumentals? ¿Quedaran degradats el misteri i l'efecte *déjà-vu* de les seves imatges a l'aura d'una obra d'art intemporal i única i a un nou ritual estilitzat? ¿La balança que sospesa l'estètica de la força, on les imatges i els malsons estan influïts per la ira del coreògraf, i la força de l'estètica, que dona a les imatges una rigidesa i les eximeix de tota postura i obligació moral, aquesta balança no s'ha decantat ja cap a algun dels costats en algunes de les peces del teatre-dansa? ¿Han arribat ja el teatre-dansa i el teatre coreogràfic a un punt final del desenvolupament del teatre crític de després del 68? Certament, a les peces *Callas* o *Vent càlid* de Reinhild Hoffmann es pot advertit ja aquest punt final.

«El teatre-dansa, tal com nosaltres el coneixem, està decidivament marcat per Pina Bausch. El teatre-dansa actual és ja representatiu de la generació següent, i ens veig com els buròcrates de després de la revolució, és a dir, la gent que fan servir els temes, les tesis i teories i que, en el fons, tot ho destrossa. Ja no es busca tant la motivació com la popularitat. Hom és popular; el públic entén una mica sobre el tema...; això ens eximeix de pensar tant.»<sup>116</sup> (Rosamund Gilmore)

REINHILD HOFFMANN





# TEATRE-DANSA DE BREMEN: LA DIFICULTAT D'HERETAR

El desenvolupament del teatre coreogràfic i del teatre-dansa s'inicia a Bremen quan Hans Kresnik és contractat el 1968 pel teatre d'aquesta ciutat. Bremen ha esdevingut, certament, un indret que ha fet història pel teatre-dansa: quan Kresnik se'n va anar de Bremen el 1978, el camí iniciat per ell va ser reprès per Gerhard Bohner i Reinhild Hoffmann, nous directors de la companyia de dansa de la ciutat. Amb tot, tenim la impressió que la consciència pública perquè es pogués donar aquí aquest desenvolupament s'ha anat construint molt més lentament del que seria d'esperar. En comparació amb l'èxit nacional i internacional de Reinhild Hoffmann i del teatre-dansa de Bremen, des que ella el va començar a dirigir en solitari l'any 1981, el treball coreogràfic dut a terme per Hans Kresnik, que s'hi va estar una dècada, i per Gerhard Bohner, tres anys, sembla quasi desconegut. Certament, es pensa en Reinhild Hoffmann quan es parla del concepte teatre-dansa de Bremen, que s'anomena així des del relleu de coreògrafs de l'any 1978.

Volem insistir en el fet que trobem a faltar referències a la tradició i tasca dels coreògrafs precedents: quan Reinhild Hoffmann va traslladar-se amb una gran part de la seva companyia al Teatre de Bochum l'any 1986, les noves directors Rotraud de Neve i Heidrun Vielhauer van presentar el seu treball com si es tractés d'un principi i el seu teatre-dansa fos quelcom completament nou per a Bremen. Ni als seus programes de temporada ni als de mà hi trobem cap mena d'al·lusió a la tradició rica i única del teatre-dansa de Bremen.

Arno Wüstenhöfer, el gerent del Teatre de Wuppertal que havia contractat Pina Bausch el 1973, va buscar, l'any 1978, una coreògrafa per al Teatre de l'Estat Lliure Hanseàtic de Bremen, «una Pina per a Bremen». La va trobar a l'Escola Folkwang i a l'Estudi de dansa Folkwang. Reinhild Hoffmann havia acabat allí, com Pina Bausch i Susanne Linke, la seva formació de dansa. A Bremen ja havia treballat, entre els anys 1970 i 1973, com a ballarina de la companyia de Hans Kresnik, i havia ballat a les revistes de ballet *Instrucció de guerra per a tothom*, *El llac dels cignes SA* i *Tractats*. Seguidament, va tornar a l'Escola Folkwang d'Essen i va començar a dirigir l'Estudi de Dansa Folkwang, juntament amb Susanne Linke, des del 1975. Fou allí on va començar la seva tasca coreogràfica. El 1976, un any després de Susanne Linke, va ser guardonada amb el segon premi del Concurs Coreogràfic de Colònia per la seva coreografia *Fin al Punto*. L'impacte coreogràfic va aconseguir-lo, però, un any després, amb la seva peça *Solo amb sofà*. Reinhild Hoffmann ballava aquí amb un vestit blanc llarguíssim que estava unit per la seva cua a la tapisseria d'un sofà. La peça, amb música de John Cage, consistia en un joc de moviment on participaven el cos, la roba, l'objecte i l'espai. Aquesta imatge, que va impressionar i captivar extraordinàriament els espectadors i que permetia múltiples interpretacions, va ser una total novetat als escenaris de la República Federal. *Solo amb sofà* era un experiment interdisciplinari de teatre-dansa, *performance art* americà i amb reminiscències de la tradició alemanya de la dansa de solos dels anys vint.

El 1980, va afegir tres solos més per completar la peça *Solo amb sofà*, la qual va presentar a molts festivals internacionals, com als de Nancy, Roma, Venècia i Viena, fins i tot mentre era directora del teatre-dansa de Bremen. En aquests festivals, es podia veure sovint Reinhild Hoffmann, que es presentava com a ballarina solista i actriu de *performance* al mateix temps, al costat de les peces de la companyia de Wuppertal de Pina Bausch. A poc a poc, es va anar presentant també amb peces que realitzava amb la companyia de dansa de Bremen. El teatre-dansa d'aquesta ciutat i la seva directora van assolir un re-

nom internacional el 1983 amb *Callas*, una peça que va marcar un canvi d'orientació en el treball artístic de la coreògrafa. La sobrietat dels continguts, que caracteritza les peces anteriors fetes a Bremen, dona pas, a partir de *Callas*, a una opulència de materials, escenes i imatges, i a l'ús del culinarisme i la necessitat de divertiment del teatre.

Arno Wüstenhöfer ja havia abonat el terreny per a l'èxit del teatre-dansa de Bremen i la seva coreògrafa, car havia planejat acuradament, el 1978, un nou començament del departament de dansa del teatre, una cura, però, que ara ens hem de qüestionar. Retrospectivament, sembla que la presència de Gerhard Bohner, que tenia ja molta experiència, servís només per prestar el seu suport a la coreògrafa de la Folkwang, poc experimentada encara des del punt de vista artístic i institucional. És evident que el gerent Wüstenhöfer va imposar les seves preferències en acomiadar Bohner al final de la temporada 1980-1981, després de tres anys de treball, i traspasar la direcció a un dels dos directors, a Reinhild Hoffmann. Però, per bé que per a la jove coreògrafa, que es trobava al començament de la seva carrera reeixida, prendre la responsabilitat tota sola havia de ser, de segur, quelcom ben atractiu, no va participar pas en una decisió tan perjudicial per al seu company Gerhard Bohner.

En principi, tots dos coreògrafs van considerar aquest treball en conjunt més com una possibilitat de desenvolupar un teatre-dansa menys personal de com era usual que no pas com una oportunitat per alleugerir la feina i tenir més espai lliure. A l'equip es va afegir també un tercer membre, una assistent en matèria de dramaturgia. És evident que, a Bremen, es volia crear una companyia de dansa que continués existint i treballant a la ciutat per més que hi haguessin canvis a la direcció. Tanmateix, això no es va aconseguir, ja que no es van tenir en compte prèviament els problemes que podien sorgir en la petita companyia, encara jove, a causa del treball paral·lel de dos coreògrafs tan diferents. La decisió esdevenia imminent. A tot això es van afegir pressions econòmiques: els retalls de subvencions, que el teatre de Bremen va patir en gran mesura, i la marxa de la companyia de teatre de Frank-Patrick Steckel,

que va deixar orfe el departament de teatre durant uns anys, van agreujar també la situació de la companyia de dansa. Tenir dos coreògrafs era un luxe en èpoques d'estalvi.

El 1978, el teatre-dansa de Bremen va aconseguir la Sala Concordia, un taller per a assaigs i representacions. Aquesta sala, que havia estat antigament un cinema, comptava amb 99 butaques i era, per tant, un espai més adient per fer coses noves que el gran teatre de la plaça Goethe. La sala es va convertir, gràcies al treball que George Tabori i el seu grup van fer abans del 1978, en un taller de la institució dedicat al teatre experimental. A partir del 1978 va ser utilitzat pel teatre-dansa de Bremen com un taller addicional del qual podia disposar durant tot l'any. Va esdevenir així un local amb el qual el públic podia identificar la companyia de dansa de Bremen. Així, doncs, aquesta sala, que en un principi va servir per solucionar uns problemes concrets, ja que proporcionava un espai lliure que garantia més representacions que el gran teatre, es va convertir finalment, gràcies a Reinhild Hoffmann i al seu escenògraf Johannes Schütz, en l'espai representatiu del teatre-dansa de Bremen i on es creaven les pròpies peces. La Sala Concordia, un espai rectangular on no existia divisió entre escenari i pati de butaques, permetia una disposició dels espectadors i l'espai diferent a cada peça. Encara que els espais no teatrals són ja usuals per a les representacions de teatre-dansa, sobretot en els festivals internacionals, la companyia de dansa de Bremen és fins avui l'única d'un teatre oficial de la República Federal Alemanya que disposa d'un espai alternatiu per representar, concebre i desenvolupar les pròpies peces.

## DES DE CINC DIES CINC NITS FINS A DE VIATGE

### DESENVOLUPAMENT D'UNA ESTÈTICA DE LA DANSA

«És el seu món i són els seus accessoris. T'ha d'agradar el seu món, el món fantàstic de Reinhild Hoffmann, per po-

der-hi entrar.»<sup>117</sup> (Remo Rostagno, ballarí del teatre-dansa de Bremen i, actualment, del de Bochum)

Independentment d'on ella faci les representacions, a la Sala Concordia o al Teatre de la plaça Goethe, la serietat i mesura artístiques són una constant a les peces que fa. En aquestes trobem rarament elements trivials, *collages* de músiques fets expressament, exageracions grotesques de clixés o la presentació despullada de la banalitat i trivialitat de la vida, com ho fa Pina Bausch. Hoffmann tampoc no tracta de fer peces d'agitació ni de ferir el bon gust i desvetllar els tabús, uns aspectes que caracteritzen les coreografies de Kresnik. Peces, espais, ballarins i accessoris mai no són repugnants, grollers o bruts, mai no contravenen realment el bon gust. La seva provocació resta sempre dins d'un marc estètic.

*Vent càlid*: la tocata en re menor de Bach, en la versió de Leopold Stokowski, sona a tot volum pels altaveus de la Sala Concordia. Les ballarines, assegudes a les espatlles dels ballarins, fent un crit mut amb la boca oberta i estirant-se els cabells cap enrera, amenacen la caiguda. Els ballarins, tot girant sobre el propi eix en un moviment en espiral, fan lliscar pel cos les ballarines, que gairebé toquen a terra. Aprofitant l'impuls del moviment en espiral i la caiguda, tornen a pujar les ballarines sobre les espatlles. Aquest exercici arriscat torna a començar, augmenta en velocitat i es repeteix diverses vegades. Alguns anys abans, a la peça *Cinc dies cinc nits*, trobem una imatge semblant, motius gestuals anàlegs: una dona resta dempeus sobre una cadira i els ballarins de la companyia l'envolten. Amb un crit mut i estirant-se els llargs cabells, cau cap enrera sobre el grup. Els ballarins romanen allí un moment i, seguidament, es dispersen, deixant veure la ballarina estirada a terra.

Tant *Cinc dies cinc nits*, la seva primera peça d'èxit a la Sala Concordia, com *Callas*, la més reeixida fins avui, o *De viatge*, amb la qual es va acomiadar de Bremen, extreuen la intensitat i convicció a través de la concentració de peces, escenes i figures en si mateixes, de la reducció d'accions i moviments a un mínim. Quasi sembla com si, congelant una acció,

fóra més fàcil arribar al fons de les coses. A les darreres peces, en canvi, es perd la rigorositat formal, l'aspresa i el caràcter lúgubre dels continguts. La condensació d'escenes, motius escènics i accions, unida a la integració de mitjans teatrals, creen una teatralitat quasi feixuga. Paral·lelament, la representació de temes concrets perd importància, i en guanya més el joc simbòlic entre els significats d'escenes, motius escènics i accessoris. La configuració d'un món misteriós, sovint luxuriós, de símbols i imatges, és ara més important que el contingut i la connotació de realitat. Quelcom característic d'aquest món coreogràfic que crea Reinhild Hoffmann és la relació particular que sorgeix entre les persones i el seu entorn, una relació on els objectes esdevenen companys o rivals d'aquelles. La complexitat de les darreres peces, on el contingut i la forma són també més oberts, està calculada amb una exactitud quasi matemàtica per mitjà de la introducció de mitjans teatrals. La música, per exemple, des de *Callas* de gran valor teatral, aporta a les escenes i imatges, mancades d'emoció, una emocionalitat que sembla com superposada i que serveix per crear un ambient. La coreògrafa utilitza la música per accentuar la dinàmica de la peça i les escenes, per provocar contrastos, introduir o avançar canvis d'emoció: crea imatges acústiques en un espai. També usa sovint peces musicals tradicionals senceres. Els *collages* per a *Vent càlid* i *De viatge* (recopilats per la compositora Christina Kubisch) no són encara «mescles salvatges», sinó treballs que estilitzen les ruptures entre les músiques utilitzades i que semblen de nou composicions tancades. La serietat i el marc artístic i estètic resten també en l'àmbit musical, company del «món fantàstic» de Reinhild Hoffmann.

## VETLLADA DE SOLOS

Una dona i un sofà units per la cua del vestit d'aquella i la tapisseria d'aquest (*Solo amb sofà*); una dona que s'ha lligat a l'esquena dos llargs taulons de fusta (*Taulons*); una dona que es va embolicant al cos uns rotllos de tela, amb la vora farcida de pedres, i que finalment queda completament aixafada per les pedres (*Pedres*); i una dona unida a una altra dona en una massa que dansa (*També*). La ballarina s'enfronta amb la força, el pes o la grandària d'aquests objectes: sofà, taulons, pedres o un altre cos. La llibertat de moviment es veu limitada i la ballarina requereix una gran creativitat i energia física per contraposar a la resistència que li imposen aquests objectes les llibertats que encara li són possibles. En aquesta vetllada de quatre solos, primera i única fins avui, la coreògrafa investiga les possibilitats de moviment tant externes com internes: com es pot moure un amb dos taulons lligats a l'esquena? Com es desplaça el centre de gravetat? Com es pot moure una persona sota la càrrega d'unes quantes dotzenes de pedres? I sota la càrrega d'una altra persona?

L'ús que es fa del sofà, els taulons, les pedres o una segona ballarina no és solament un joc formal; obre un gran camp per fer associacions i interpretacions, ens obliga a fer-les. Aquestes peces, que ens mostren la imatge d'una dona que lluita contra les adversitats i restriccions de l'espai vital, tenen, de segur, una doble lectura: la limitació imposada des de l'exterior per l'objecte, el fet d'estar lligat a aquest, pot denotar també una coerció interna. Tant als solos com a les peces de companyia, Reinhild Hoffmann no ens mostra els obstacles de



la vida real de manera directa i explícita, sinó a través d'objectes. Les limitacions quotidianes són experimentades corporalment com a restriccions de moviment. A *També*, la quarta peça de la vetllada de solos, la coreògrafa no es troba reprimida per un objecte, sinó per una ballarina. Reinhild Hoffmann diu que aquest és un pas lògic. La persona apareix com l'objecte més complicat.

«On comença el moviment? Quines són les lleis espacials i temporals del moviment? Quina energia es necessita per executar-lo? Quin ritme de temps, quin *timing*?»<sup>118</sup> Les preguntes que es fa la coreògrafa podem resseguir-les a les peces. Espai, temps, força, fluid: als solos, la idea d'espai sorgeix de l'intercanvi de forces i de l'accentuació del temps de moviments i accions. A *Solo amb sofà*, la tela travessa l'espai i la força que activa el moviment prové, alternativament, de la ballarina i l'objecte. La ballarina s'apropa i s'allunya a càmera lenta, realçant així l'experiència de la tensió espacial, un mitjà que la coreògrafa usa també en altres solos. Per altra banda, el temps necessari per travessar un espai esdevé també mesura espacial. Al llibre *La dansa expressionista moderna*, Rudolf von Laban va escriure: «Si reconeixem que tota forma d'expressió utilitza el moviment per a la transmissió, hem de reconèixer també com n'és, d'important, entendre el moviment com l'expressió de les nostres energies vitals. Això es pot veure clar a través de l'estudi de l'impuls del moviment».<sup>119</sup> Els factors que activen el moviment són segons ell el temps, l'espai, la gravetat i el fluid. «A través de les posicions internes enfront d'aquests factors (combatre'ls o experimentar-los), en resulten les diferents qualitats energètiques d'un moviment»;<sup>120</sup> en resulten, i això val per a Reinhild Hoffmann, la dinàmica i la tensió del moviment, com també la mateixa coreografia.

Mentre que les peces de companyia divideixen les escenes per mitjà de cesures dramàtiques, els solos sorgeixen d'un moviment continu, d'un fer i desfer el moviment. Reinhild Hoffmann dilata aquests processos, els mostra a càmera lenta perquè puguem seguir tot el decurs, tot el desenvolupament d'un moviment. L'origen de la més petita tensió muscular del cos

és perceptible; podem veure la tensió fins i tot allí on no hi ha cap moviment aparent. On comença el moviment? Quines energies l'activen? El tempo de les coreografies de la dansa clàssica o moderna no permet percebre i entendre aquests processos a l'espectador. Als solos de Reinhild Hoffmann, en canvi, aquests processos es poden resseguir gràcies a la dilatació del decurs del moviment. Una tensió es crea, arriba a la culminació, passa i desemboca en un moviment abrupte i enèrgic: tirar-se contra la tela en tensió a *Solo amb sofà*, rodolar per terra amb dos taulons a l'esquena, caure sota el pes de les pedres o impulsar-se aprofitant el propi moviment en espiral. Finalment, es torna a l'equilibri entre cos i objecte. Aquest equilibri torna a ser, però, el començament i origen d'un nou desenvolupament d'una tensió. «El moviment sorgeix de la quietud i torna un altre cop a la quietud. Hi ha dues tendències: l'una crea moviments, els fa créixer, els manté amb vida; l'altra els fa extingir, els porta al seu final.»<sup>121</sup> La imatge de la interacció entre estabilitat i labilitat de Rudolf von Laban podria servir per descriure la relació entre ballarina i objecte als solos de Reinhild Hoffmann.



## IMATGES I ESPAIS DEL TEATRE- DANSA DE BREMEN: UN «MÓN FANTÀSTIC»

«Al teatre de Pina Bausch i Reinhild Hoffmann, les peces es creen abans que es creïn els espais. Però són les mateixes persones qui pensen en aquests espais. No fan cap peça d'un llibre escrit fa cent anys. Es nota que volen explicar alguna cosa i, per això, en surten obres d'èxit. Hom s'imagina ja els espais en relació amb la capacitat creativa. Aquesta és ja una part d'allò que volen transmetre: a quins espais viu cada societat. *Callas* es representa simplement davant d'una cortina vermella; a *Vent càlid*, dos matrimonis surten ballant d'unes casetes blanques. No es diu: quin espai podríem fer ara?, sinó que es vol explicar una situació concreta. Aquesta requereix només un terra qualsevol, o una paret, o tot un món. Les escenes són, per dir-ho així, els objectes que es desenvolupen en un espai; no es té, llevat d'accessoris, res davant de les parets on es desenvolupen les situacions.»<sup>122</sup> (Johannes Schütz, escenògraf del teatre-dansa de Bremen)

En una escena de *Mala herba*, titulada «Cancan», de la foscor del fons de l'escenari surten lentament, l'una darrera l'altra, figures tapades amb teles de color negre. Són monges? Cadascuna porta una cadira, avancen lentament i es col·loquen en una línia que travessa en diagonal l'escenari. De sota dels seus hàbits surten éssers en posició fetal vestits amb camises curtes de color blanc. Les «monges» pugen sobre les cadires i mostren el seu rostre; són els homes de la companyia qui vesteixen aquests hàbits. S'aixequen les faldilles i ensenyen les cames, amb mitges de malla i lligacames, i comencen a ballar un cancan grotesc al ritme d'una música irreal i abrupta.

En sortir de l'escenari, els éssers que les «monges» han parit surten també, davant d'aquelles, en la seva posició fetal.

Aquesta escena, d'un gran efecte visual, que comença i acaba com una mena de visió fantasmagòrica, combina motius temàtics i imatges fantàstiques de moltes altres peces de Reinhild Hoffmann: la relació home-dona, la imatge de la dona-nena, la manca d'identitat, expressada a través del transvestisme dels homes, com també representacions religioses i eròtiques del somni, la bogeria i el desig. Els vestits dels ballarins de cancan suggereixen a la vegada monges, mares parteres i homes dèspotes. En el món imaginari de Reinhild Hoffmann es mesclen històries concretes i fantasies grotesques, narració realista i llenguatge simbòlic, mons tangibles i fenòmens irracionals: el realisme es transforma en superrealisme. Les seves històries individuals, sovint tancades, ens parlen de la relació entre les persones, la manca de comunicació, la imposició de papers, les normes socials, la pèrdua d'identitat i la violència i dependències en la relació de parella.

Rituals de boda, histèria familiar, vida de reis, jocs de societat: llevat de l'òpera *Dido i Eneas* de Purcell, *Les noces* d'Stravinsky i el monodrama *Esperança* de Schönberg, les peces no tenen generalment una trama contínua, no narren una història tancada. Aquestes es van configurant normalment entorn d'un tema proposat prèviament per la coreògrafa: a *Noces*, *Reis i reines*, *Callas* i *De viatge*, els temes, insinuats sovint ja amb el títol, són el denominador comú al qual estan referides les diverses escenes, cada una d'elles tancada, però que formen, en conjunt, una mena de ventall. A *Noces*, la seva segona peça d'èxit de Bremen, la coreògrafa presenta, abans de començar el ballet de *Les noces* d'Stravinsky i a manera de preludi d'aquest, una seqüència d'escenes on podem veure rituals de boda i cerimònies antigues i actuals, personatges que busquen parella i ofereixen el seu amor. A *Reis i reines*, el ventall d'escenes es compon de l'assassinat d'un rei per l'ànima de poder, l'aparició del Rei Sol i l'elecció d'una reina/pubilla. *Callas*, a diferència de les biografies de Kresnik sobre els artistes *Sylvia Plath* i *Pasolini*, no tracta de la vida de la cantant, sinó de

la problemàtica de la fama, la vida dels artistes i el món del teatre, com també dels somnis, la nostàlgia i els desigs propis d'aquest món: «diva», «gran òpera», «la vida com un somni», tots aquests són clixés amb els quals s'associa el nom de Callas.

A quasi totes les peces apareixen temes i motius recurrents i es repeteixen accions escèniques o situacions que són sovint desplaçades a diversos contextos. Imatges corporals o figures coreogràfiques, per exemple, que ens recorden símbols religiosos com la pietat, la creu o la taula de la Santa Cena, o bé motius com el del vaixell dels folls, el crit mut o la ceguesa. Podem veure una gran taula de fusta de banquet de boda; una taula de la Santa Cena formada per un mocador blanc tibet per tres ballarins; una altra taula, també de tela, que sorgeix dels mateixos vestits de dos ballarins, que l'estiren des dels seus extrems i que serveix, a més, de corredor per al ball d'una parella; una placa daurada de grans dimensions que es converteix de sobte en una taula de joc on les ballarines comencen a jugar misteriosament amb perles de cristall. També apareixen recurrentment certs accessoris determinats, com miralls o ales. A *Clowns* i anys després a *Pierrot Lunaire* veiem enormes ales de paper i roba als braços dels personatges; a *Mala herba*, ales d'ocell que els ballarins sostenen a les mans com si fossin petits animals; a *De viatge*, una muntanya de plomes negres i un personatge-ocell estrany amb cap de corb i ales a l'esquena; i a *Noces*, quatre pianos de cua mòbils que els ballarins usen a la vegada com a joguines i instruments musicals. Així, doncs, a les peces de Reinhild Hoffmann no es crea tant un context temàtic com iconogràfic, un joc d'imatges recurrents a través d'accessoris i metàfores escèniques.

## ERA GLACIAL DELS SENTIMENTS

*Noces*: una ballarina amb un estret vestit de nit de color blanc corre per l'escenari perseguida per un grup de ballarins amb vestit fosc. Un d'aquests porta un llençol al braç. Envol-

ten la ballarina, li barren el pas i li demostren ostensiblement el seu desconsol. L'un jeu a terra, els altres li col·loquen la ballarina al damunt i els tapen tots dos amb el llençol. La ballarina intenta fugir diverses vegades, però fracassa; li col·loquen el llençol al cap; un l'agafa del braç i, tot content, es posa un barret de copa. Ella, però, trenca aquesta actitud de boda, estén el llençol a terra i comença a fer, transformant completament el seu comportament, una escena seductora davant del nuvi. Quan aquest, que es deixa afalagar pels altres ballarins, deixa anar el braç de la ballarina, aquesta aprofita per fugir.

*Callas:* una dona amb un llarg abric de color blanc es deixa festejar per uns homes que l'envolten. Durant aquesta escena, se sent, des del fons de l'escenari, ambient de festa. Els homes van grapejant la dona, l'assetgen cada vegada més, li posen globus sota el mallot fins que queda completament farcida i deforme. Seguidament, se la passen entre ells com si fos una pilota, la tracten cada vegada de manera més brutal, la humilien i l'obliguen a fer posats ridículs. Al final, deixen la dona a terra, com si fos una joguina trencada i sense utilitat, i se'n van cap al fons de l'escenari, cap a la festa. Durant aquesta escena, se sent una cinta de Florence Forster Jenkins, una milionària americana que lloga l'Òpera Metropolitana un cop l'any per fer-hi una representació.

L'ús de la violència contra les dones, una dona contra diversos homes, és una de les accions escèniques recurrents de Reinhild Hoffmann. A *Noces*, aquest tipus d'escenes brutals encara estan incloses dins del ventall temàtic de les escenes de la peça. Més endavant, en canvi, escenes semblants es converteixen en autònomes. Les causes i finalitats de l'ús de violència van passant així, a poc a poc, a un segon pla, esdevenen més obscures. Si volem entendre aquestes relacions amb una lògica causal, se'ns escapen.

La lluita entre els diferents sexes és també un dels temes centrals de Pina Bausch. En la seva representació de la brutalitat en les relacions de parella, allò que té més importància és el sofriment de l'home i la dona i l'acte de ferir-se mútua-

ment, uns aspectes que són presentats sovint de manera exageradament clara. A Reinhild Hoffmann, en canvi, sembla que sigui el masoquisme, el plaer i l'acceptació de la violència i dels actes brutals allò que té més importància en la relació home-dona. A *Vent càlid*, una dona que està sota el conjur d'un mag misteriós, vestit amb frac i que sosté un pal de billar, es lliura una i altra vegada als homes. Aquests la sacsegen d'un costat a l'altre. Seguidament, però, quan volen marxar, és ella qui els barra el pas i es lliura com embogida. Amb un llapis de llavis es pinta esgarrapades als braços i a les cames i, tot seguit, besa un ós polar i li talla el cap. S'enreda conscientment una llarga cinta vermella al cos i, lliurant els extrems d'aquesta als homes, es transforma en titella. Sense que oposi resistència, els ballarins la posen dins d'una capsa de sabates de dimensions enormes i col·loquen la tapa al damunt: un paquet de regal que els ballarins es van oferint entre ells. Fantasies i realitats plenes de violència, identificacions amb els desigs i malsons s'uneixen en un llenguatge simbòlic semblant al dels contes, que no són tan inofensius com ens semblaven. Les ballarines envolten l'ós polar, juguen a agafar amb el bon jan, li posen un vestit de dansa i es tiren al damunt perquè les agafi. ¿No és l'ostensible ingenuïtat d'aquestes entremaliadures jugar amb foc? Alliberament o confirmació de les fantasies dels homes?

L'atmosfera de les primeres peces de Reinhild Hoffmann no està, però, tan impregnada per la brutalitat de la relació home-dona com per la manca absoluta de contacte i comunicació. La recerca de parella fracassa, l'apropament no troba resposta o es dirigeix a la persona equivocada. Domina un sentiment de distància i fredor, d'incomunicació. No es troba suport en altrí. A *Noces*, els homes porten en braços la seva núvia blanca; aquestes els rellisquen a poc a poc dels braços i cauen a terra rodolant davant d'ells com catifes que es desenrotllen.

La manca de comunicació i l'esterilitat són patents sobretot a les escenes de grup de *Mala herba* i *Reis i reines*. Ningú no intenta tocar-se ni apropar-se; les mirades mai no s'encreuen. Tots estan tancats en la seva closca invisible i intraspasable.



La mirada perduda en l'infinit, més enllà del públic, sembla ser la mirada estàndard de la companyia de Bremen. A *Mala herba*, els homes ballen un vals ple de tendresa amb les cadires, que han vestit prèviament amb les pròpies robes. En una altra escena, els ballarins protegeixen amb les mans una petita ala d'ocell. Contínuament, la llencen a l'aire...; en elles resta la darrera i dèbil esperança en una vida lliure i sense preocupacions. Però les ales són tan sols els vestigis d'alguna cosa que una vegada va estar viva, simbolitzen les esperances mortes i la vida truncada. Cauen feixugues a terra, una cosa que els ballarins accepten amb indiferència després d'alguns intents de fer-les volar. El potencial de tendresa que resta encara amagat dins els personatges no s'exterioritza pas en el tracte amb les persones, sinó amb els objectes: en la delicadesa amb què els ballarins es cuiden dels seus vestits o la cura amb què acaricien les ales. Una ballarina, que ha fracassat tantes vegades com ha intentat apropar-se als altres, resta sola a l'escenari i forma una «família» amb les cadires, on els ballarins han penjat els seus vestits. Seu enmig del cercle de cadires i sosté a la mà les mànigues sense vida dels vestits. Aquestes imatges de les seves primeres peces expressen un sentiment infinit de sentir-se perdut, ens parlen d'una era glacial de l'ànima i del cos. Els intents desesperats de contacte i les mostres i requeriments d'afecte dels personatges de Pina Bausch no els trobem a Reinhild Hoffmann ni tan sols a les darreres peces, aquelles més culinàries, on la tendresa és solament una mica més acolorida i animada, però els personatges continuen estant completament mancats d'emocions. A *Vent càlid*, per exemple, apareixen parelles de ballarins de concurs que volen simbolitzar la parella perfecta. Es presenten radiants i amb un aspecte físic estilitzat fins a l'últim detall: l'estreta proximitat corporal en l'absoluta distància emocional.

L'ús de la comicitat com a mitjà d'estranyament dels comportaments típics apareix molt rarament al teatre-dansa de Bremen. A *Noces* trobem alguns entremesos, com el d'«El ballet de les sabates», d'un humor que no tornem a trobar a l'obra de Reinhild Hoffmann. Les ballarines, amb vestits de colors

i cobertes amb un gran vel de núvia blanc, seuen en una renglera de cadires. Entra un «pretendent» amb un ram de flors i saluda galantment les ballarines. Seguidament, ofereix el seu braç a la ballarina del final de la renglera, i totes les altres s'aixequen de sobte i s'hi agafen. Aquest fuig corrent i torna tot seguit amb un parell de sabates de dona a les mans. Totes les ballarines allarguen cap a ell les seves cames; però cada vegada que està a punt de calçar-li les sabates a una de les ballarines, totes aparten els peus ràpidament. De sobte, ha agafat les cames de dues dones diferents. Finalment, però, aconseguix calçar les sabates a una de les ballarines, que s'aixeca i balla amb ell. Les altres s'irriten un moment, defalleixen i resten embadalides a les cadires. Després del ball de la parella, entra la resta de ballarins amb una gran quantitat de sabates. L'escena torna a començar de la mateixa manera, però aquesta vegada en massa. Un ballarí entra arrossegant-se mentre els altres ballen ja amb les ballarines, que calcen sabates de diferents tipus, massa grosses o massa petites. Aquell es dirigeix cap a la ballarina del final de la renglera, que ha quedat desaparellada, i intenta posar-li un parell de sabates. La dona quasi es trenca una cama fent esforços per ajudar-lo.

«El comportament humà fluctua entre la raó i la bogeria. L'estat d'ànim de l'home canvia de la nit al dia.»<sup>123</sup>

Reinhild Hoffmann defineix amb aquestes paraules el motiu central de la seva peça *Cinc dies cinc nits*. Per a la coreògrafa, el dualisme entre dia i nit expressa la divisió entre l'esfera pública i la privada en la vida de l'home, entre la normalitat i la bogeria. Els personatges ja no poden unir ambdós àmbits; cada paper es descompon en components singulars, en diversos intèrprets.

*Callas*: una ballarina amb les sabates tacades de sang camina per un corredor de paper blanc, una mena de catifa de cerimònia que una altra ballarina va desenrotllant des de darrera les bambolines. Mentrestant sona l'ària de Lady Macbeth de Giuseppe Verdi. Aquesta «lady» es passeja majestuosament davant d'uns homes que gairebé toquen el terra amb la seva reverència. La ballarina que s'amaga darrera les bambolines por-

ta un vestit curt d'infant de color blanc i es fica contínuament dins l'escena com si fos una rival de la *primadonna*, un nen dolent o un follet entremaliat, la seva competidora o el seu *alter ego*. ¿És el nen que l'artista va perdre en el decurs de la seva carrera?

L'esmicolament d'un paper en diversos intèrprets és un dels mitjans d'estranyament més utilitzat per la coreògrafa. Això ens mostra, una vegada més, que centra principalment el seu interès en el desenvolupament de situacions escèniques i no tant en els caràcters dels personatges. Reinhild Hoffmann compon escenes de grup en les quals tots els ballarins executen una sola acció o un sol paper a la vegada. Els ballarins resten dempeus, escampats per l'escenari, sense cap mena de relació entre ells. L'ull de l'espectador passa d'actor a actor i es troba sempre amb la mateixa situació o acció. On això es realitza de forma més conseqüent és a *Reis i reines*. A la primera escena d'aquesta peça, tots els membres de la companyia interpreten papers de reis i reines, tots porten les insígnies reials: són reis i reines en grup col·lectiu. En el decurs de l'obra, el rei és interpretat per un ballarí diferent a cada escena. Ja no es pot parlar de figures o papers individuals, sinó del concepte «rei» deslligat de la persona, d'una funció que és tematitzada en les diverses escenes. La manera com són presentats els ballarins ens fa sovint la impressió que aquests són substituïbles, que no tenen rostre, que han perdut la seva identitat. A *Callas*, la condició substituïble dels ballarins és portada fins a l'extrem: les parelles de ball són substituïdes contínuament per nines de talla natural, figures retallades en cartó o mirall, o estàtues de guix. El *chorusline* es duplica així a *Callas*: els ballarins de revista es converteixen en material intercanviable.

«LES ESCENES SÓN, PER DIR-HO AIXÍ,  
ELS OBJECTES QUE ES DESENVOLUPEN  
EN UN ESPAI»

Es perden allí dins. Els escenaris de les primeres peces de Reinhild Hoffmann són espais buits que captiven l'espectador per mitjà d'un gran efectisme òptic, contrastos de colors i una configuració gràfica i geomètrica de l'espai. Les peces i les situacions concretes han de ser realistes i irrealistes a la vegada, caricatures dramàtiques. La buidor dels escenaris anuncia ja l'atmosfera d'aïllament i manca de comunicació. Els pocs objectes, normalment mòbils o transportables, es troben només a l'escenari quan han de ser utilitzats. A la primera escena de *Mala herba*, els ballarins entren a l'escenari amb cadires, les escampen per l'espai i, en acabar, se les emporten i les deixen recolzades en una de les parets laterals. A la paret del davant hi ha un mirall i, davant d'aquest, una llenca estreta de sorra. Per poder apreciar la sobrietat de la majoria dels escenaris de Reinhild Hoffmann i Johannes Schütz, podem comparar-los amb els que Rolf Borzik o Peter Pabst van fer per al Teatre de Wuppertal, espais abarrotats de materials, completament coberts de torba o d'aigua, plens de taules, cadires o mobles entapissats que obstaculitzen els ballarins. Als de Hoffmann trobem també obstacles per terra, però aquests són normalment mòbils: boles pesants, ous de guix, perles de cristall, trossos de paper, pedres o sorra. La mobilitat i el soroll que produeixen aquests objectes els converteix en participants actius dins la peça.

L'efecte òptic de les peces de Hoffmann i Schütz es crea sobretot a través de les superfícies que delimiten l'espai: el terra, les parets o el sostre. A *Mala herba*, per exemple, el terra està dividit per una diagonal que travessa l'espai des de la dreta del fons de l'escenari fins a l'esquerra del prosceni. L'espai queda així dividit en dues superfícies triangulars, l'una de color blanc i l'altra de color negre. Aquesta línia divisòria diagonal existeix només pel contacte dels colors d'aquestes dues

superfícies i simbolitza la transició entre la normalitat i la bogeria, tema central de la peça. A *Reis i reines*, les parets de la Sala Concordia estan pintades de color negre, gris i vermell. Les nombroses finestres d'aquestes parets semblen forats foscs, buits. L'espai recorda les pedres incandescentes d'un palau en flames, però també unes parets tacades de sang. També a *Callas* i *Vent càlid*, l'escenografia està encara impregnada per aquesta severitat i buidor. A *Callas*, hi trobem una catifa vermella amb un dibuix de grans flors; a *Vent càlid*, les parets de la Sala Concordia estan completament pintades de color verd i la decoració, la façana d'una casa, ocupa tota la grandària de la sala i s'alça només a dos metres de l'espectador. Quan comença la peça, aquesta decoració és enretirada de seguida cap al fons de l'escenari, deixant espai lliure per als ballarins i l'acció.

A la darrera peça del teatre-dansa de Bremen, *De viatge*, s'ha perdut el tracte acurat de l'espai. Una rampa quasi tan ampla com tot l'escenari s'enfila cap al fons; els ballarins rellisquen pel pendent sobre peces de gel grans com un trineu; pertot hi ha basses, gel, quasi no es pot caminar; la superfície queda molt reduïda per a l'actuació. L'austeritat, fascinació severa i irritació que provocava l'escenografia calculada i geomètrica donen pas aquí a una creació escènica oberta.

«Jo parteixo sovint d'una idea plàstica. Les idees impliquen que no es fa dansa pura, sinó que es vol explicar alguna cosa i es necessita, per tant, un espai. Per començar, un espai buit. Per això, es fan descobriments escènics amb objectes que, a pesar de ser mòbils, com una tela per exemple, donen la possibilitat d'insinuar alguna cosa.»<sup>124</sup>

A les peces de Reinhild Hoffmann, la coreografia es crea en relació amb l'espai on es desenvolupa: les fileres que travessen l'escenari o la disposició dels ballarins com figures d'un tauler d'escacs per aprofitar tot l'espai són trames coreogràfiques tan fonamentals per a Reinhild Hoffmann com ho podrien ser per a Pina Bausch el cercle, la línia o la dispersió càotica dels ballarins a l'espai. Les coreografies de Reinhild Hoffmann abracen, omplen i creen l'espai. L'efecte espacial es reforça per mitjà de l'ús de grans teles que flamegen a l'es-

paí, grans mocadors o accessoris de plàstic. A *Reis i reines*, la lluita de dues reines, motivada per la gelosia i el desig de poder, s'expressa per mitjà dels vestits. Les cues llarguíssimes d'aquests s'estenen com catifes de cerimònia quan les ballarines es mouen per l'escenari, s'embrollen l'una amb l'altra o onegen com banderes, realçant així el volum. Tots aquests efectes componen la lluita estilitzada, són l'expressió del poder de les reines. De sota les cues, com si aquestes fossin una mena de túnel, surten, arrossegant-se, grups de ballarins. ¿Són aquests els fills que les mares pareixen per a la guerra? Els ballarins, que fan rodolar boles de metall per l'espai, creen l'atmosfera sonora adequada per a la lluita. La coreògrafa usa sovint aquesta mena de mitjans, significatius i indiferents a la vegada, per insinuar situacions, espais i relacions que no es representen explícitament a l'escenari.

L'ús tridimensional dels vestits es remunta a l'època de Reinhild Hoffmann a l'Escola Folkwang. Els vestits es transformen i amaguen sorpreses, com per exemple els ballarins, que es converteixen en figures indefinides. A *Rouge et Noir*, una dona balla entre dos homes amb un vestit estret i llarg, com una mena de capoll, que només li permet fer petites passes. Al final de l'escena, quan intenta separar-se dels ballarins, se li trenca la costura del davant del vestit i allibera un munt de teles amagades que es converteixen en una faldilla ampla que li permet fer moviments espaiosos. A *Clowns*, els ballarins fan un avió amb un paper d'embalar tan gran com l'escenari i, seguidament, s'introdueixen a dins i el fan moure.

Una de les peces de Reinhild Hoffmann més rica des del punt de vista escenogràfic és la versió coreogràfica que va fer del *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schönberg: els ballarins apareixen aquí com grans papallones negres amb enormes ales plegables; un d'ells porta un mocador immens també de color negre, amb el qual va «enterrant» tot l'escenari; calaixeres amb miralls es passen per l'escena; els ballarins amaguen el cap i el cos en caixes emmirallades de tres bandes, dues de les quals es poden obrir i tancar. La relació entre les persones i les coses esdevé fràgil, qüestionable. Els ballarins esdevenen el suport dels ob-

jectes, una part d'aquests. Aquesta relació entre personatge i objecte ens recorda els vestits plàstics d'Oskar Schlemmer, la seva idea del ballarí com a figura artística que va intentar realitzar al *Ballet Triàdic*.

L'ús tridimensional de la realitat escènica i d'uns accessoris completament inusuals, que els ballarins gairebé no poden abraçar, es remunta també a l'època de Reinhild Hoffmann com a ballarina de la companyia de Hans Kresnik, a la seva experiència al Teatre de Bremen. A les peces de Kresnik *PI-GasUS*, *Tractats* i *El llac dels cignes SA*, es desenvolupaven veritables lluites de materials i accessoris a l'escenari. Reinhild Hoffmann va coincidir a més, aquí, amb l'escenògraf Wilfried Minks, que feia unes escenografies plàstiques molt luxoses. Durant els anys setanta, l'escenògraf va impregnar l'activitat teatral del Teatre de Bremen amb unes escenografies artificioses i de gran perfeccionisme on el ballarí esdevenia cada vegada més una figura artística, una part del conjunt estètic. L'estil, que deixa parlar sobretot les imatges i els materials, és molt semblant a l'estètica de representació de Reinhild Hoffmann. Les coreografies no presenten la tristesa i el sentiment de pèrdua, les nostàlgies i els desigs que caracteritzen les peces de la seva companya de la Folkwang Pina Bausch o del director teatral Peter Stein; les imatges contenen l'expressió de manca d'esperança i fredor del sentiment.

«Les escenes són, per dir-ho així, els objectes que es desenvolupen en un espai.» I els ballarins? Espais escenificats, escenes escenificades, objectes d'escenificació, ballarins d'escenificació: imatges i objectes esdevenen, progressivament, més autònoms. El trencaclosques de significats de les darreres peces recorda la pintura superrealista de René Magritte, el seu joc del quadre dins el quadre, el quadre-mirall que reflecteix una altra cosa diferent de la que té al davant, el desconcert de la perspectiva de l'espectador: ¿on està aquest, davant o dins del quadre? El contempla amb distància o forma part d'aquest? La sensació de l'espectador que assisteix a la Sala Concordia, on no hi ha cap divisió entre l'escenari i el pati de butaques, on l'espectador seu enmig de l'espai teatral, és

certament semblant a la irritació que provoquen els quadres de Magritte. *De viatge*, la darrera peça que Hoffmann i Schütz van fer a Bremen abans de traslladar-se al Teatre de Bochum, fa al·lusió a les imatges i coreografies de totes les peces que la coreògrafa féu en aquesta ciutat. La catifa vermella de *Callas* s'estén com un camí ample sobre l'escenari inclinat; l'ós de *Vent càlid*, ara transformat en titella que penja d'uns fils de color negre, és matat a trets al final de la peça; els ballarins porten espases de fusta i corones de Nadal i fan una paròdia de la dansa-lluita de *Dido i Eneas*... La peça és un trencaclosques de significats, un concurs d'endevinalles.





# LES PECES CREEN EL PROPI RITME: ESPAI, TEMPS I DINAMICA COM A ELEMENTS DE LA TRAMA DRAMATURGICA

Les peces de Reinhild Hoffmann es gesten a partir de les improvisacions que fan els ballarins durant un període d'assaigs de diversos mesos. Tots sols, en grups de dos o juntament amb tota la companyia, els ballarins inventen, improvisen, expliquen o desenvolupen petites escenes, històries o situacions a partir de temes prèviament proposats per la coreògrafa i amb uns objectes determinats que ha escollit. Es fan servir la veu, sorolls i el llenguatge verbal: el marge i espai per a la improvisació són molt amplis al començament. En el decurs dels assaigs, però, a mesura que es va gestant l'obra, Reinhild Hoffmann escull situacions i escenes que hauran de ser els components principals de la peça. Fa aquesta selecció molt abans que Pina Bausch, que deixa oberta, fins i tot molt poc abans de l'estrena, la possibilitat de fer noves combinacions. L'espai del desenvolupament creatiu i improvisador dels ballarins de Bremen, com també la llibertat de composició de la coreògrafa Reinhild Hoffmann, esdevenen cada vegada més restringits i concentrats a mesura que avança el període d'assaigs i es va gestant la peça. En el decurs d'aquest procés de selecció i fixació, va sorgint una trama d'associacions entre els ballarins, les accions concretes i la totalitat de l'esdeveniment. Els ballarins han d'adequar-se, posteriorment, a les composicions establertes i trobar una mesura de temps pròpia que els permeti repetir l'estructura fixada en els assaigs. Ballarins i peça creen així un ritme propi i intern.

En els seus solos, són formulats clarament els elements de

la trama dramaturgica: el temps, l'espai i la dinàmica de creació del moviment. Aquests esdevenen també els models dramaturgics per a la creació i el ritme de la peça i les successions d'escenes a les obres de tota la companyia. Els mitjans de creació són, tant als solos com a les peces de companyia, la modificació de la mesura temporal usual, l'espai, les lleis de la tensió dinàmica i el *timing* intern dels ballarins. Algunes de les peces i escenes tarden molt temps a aparèixer a l'escenari, a l'espai. Ens fan sentir el transcurs del temps i ens transmeten un sentiment de tenir i de permetre temps. Les peces no comencen sovint, sinó que apareixen sense que el públic se n'adoni. A *Reis i reines*, per exemple, els ballarins són a l'escenari abans que entri el públic. Porten capes llargues, estan d'esquena a l'espectador, completament immòbils, i escampats per l'escenari de la Sala Concordia. L'acció s'inicia amb el soroll, la remor dels materials. Seguidament, els ballarins es giren cap al públic i es col·loquen al cap les corones de paper daurat que ells mateixos acaben de fer manualment. A les mans sostenen boles. El motiu central de la peça, la figura del rei, és presentat molt lentament, en la quietud total i manca d'acció de l'escena inicial. Aquesta figura sorgeix d'unes figures obscures, sense forma ni rostre. Aquesta mena d'escenes, on no hi ha pràcticament cap acció, arriben sovint a l'extrem de la tensió, exigeixen a l'espectador una gran concentració, fins que aquest ja no ho pot suportar, fins que es fa patent la exageració deliberada de l'exigència. Les escenes inicials de les primeres peces de Reinhild Hoffmann es permeten també molt de temps per crear una tensió dramàtica, no donen a l'espectador un estímul fàcil o una imatge ràpidament aprehensible, tenen el coratge de no oferir la tensió que s'espera de l'inici d'una peça. A la seva escenificació coreogràfica de l'obra *Esperança* d'Arnold Schönberg, els ballarins s'exposen literalment a la impaciència del públic: abans d'iniciar el monodrama de Schönberg, els ballarins escenifiquen durant deu minuts l'actitud d'espera de l'espectador. De primer, la tranquil·litat, després la por i, finalment, el nerviosisme i la histèria. Tot seguit, comença la música i es

presenta la peça pels altaveus: «Com n'és d'amençant la quietud [...] jo sol... a les fosques tenebres».<sup>125</sup>

A *Callas*, el fet de no començar esdevé també acció escènica, paròdia. A l'escena inicial, titulada «A l'òpera», una parella vestida elegantment que ha arribat tard es passeja amunt i avall per les fileres de butaques buscant el seu seient, però no el troben. A les peces següents de Bremen, la coreògrafa substitueix la dilatació d'aquestes escenes inicials per un prelude sobtat: la música i els llums irrompen en l'espai després d'una acció curta i silenciosa. En contraposició a la introducció lenta de les altres peces, aquesta precipitació inicial provoca una actitud i expectativa diferents en l'espectador pel que fa a la narració i dramaturgia. Però, per bé que l'espectador és introduït precipitadament en la peça, l'escena o la situació, el salt dins l'esdeveniment no li és possible en cap moment.

Reinhild Hoffmann no juga amb el començament continu i la ruptura de les accions, no utilitza la ruptura com un medi dramaturgic. Això tampoc no canvia a les darreres peces, on les escenes no segueixen el desenvolupament tancat tradicional d'inici, culminació i desenllaç, per bé que s'uneixen, constitueixen una sola escena que les abraça totes. Imatges, motius escènics i accessoris es combinen com en un trencaclosques que ni tan sols té ruptures o superfícies de contacte. La tensió contínua del moviment de la peça no és en cap moment interrompuda, sinó que es manté. El decurs sembla un entramat constant d'accions i situacions sense cap cesura clara. El nombre d'accessoris, l'enreixat de motius i la complexitat escènica augmenten cada vegada més. Els personatges i els entramats de relacions es van desenvolupant contínuament. Sí que s'ofereixen una mena d'interpretacions, perquè hi ha un fil conductor, però aquest es queda en la insinuació; els continguts no acaben de desenvolupar-se; els ballarins es comporten com si no hi estiguessin involucrats. Sembla com si les escenes, els accessoris, les situacions i els ballarins haguessin estat llençats dins l'espai. Casualtat, planificació o construcció?

El mateix joc és presentat com un contingut: hermetisme i egocentrisme són quasi absoluts al teatre-dansa de Reinhild Hoffmann; no existeix el pol oposat d'obertura i infinit. A l'espectador, quasi li sembla que la companyia de Bremen no actua per a ell, sinó per a si mateixa. ¿I on queda aquella distància envers la pròpia actuació, tan evident per a l'espectador que assisteix a una peça de Pina Bausch, que s'aconsegueix presentant el teatre com un joc? Reinhild Hoffmann exigeix als seus ballarins que mantinguin una distància envers el propi paper i la representació, però utilitza aquest joc distanciat com a element per a l'exageració i estilització de la forma. A les representacions del teatre-dansa de Bremen, l'estranyament de l'obra quasi mai no es mostra obertament i de manera directa i lúdica davant del públic. Les peces mantenen la seva exigència artística i l'aura d'obra d'art tancada; no permeten veure el procediment integral, el taller. El teatre-dansa de Reinhild Hoffmann contraposa l'estètica formal i tancada a la reflexió lúdica i directa del medi i dels papers propis. L'egocentrisme de l'obra, l'actor i la manera de representació fan difícil desxifrar el contingut i els vincles amb la realitat, perquè només s'insinuen.

## EL LLENGUATGE DE MOVIMENTS DE REINHILD HOFFMANN: ESTILITZACIO COM A PRINCIPI

«El moviment és, com a mínim, tan eloqüent com el llenguatge. Es poden llegir moltes coses en el moviment, tot i que no utilitza uns signes tan directes com les paraules. El llenguatge li prendria el secret que envolta la persona.»<sup>126</sup>

El llenguatge, això no obstant, pot convertir-se ell mateix en secret, en element escènic, quan s'utilitza lúdicament. Esdevé així quelcom mancat completament de significat o, millor, que sí que el té, però que és un significat molt diferent a l'usual: un solter para la taula molt primmiradament i amb un posat de gran satisfacció. L'excés de convencionalisme exaspera aviat la seva adorada. El bon ambient inicial s'esfondra, així, literalment; tots dos cauen de les cadires i es troben sota la taula. L'avinentesa dona lloc a un joc d'equivocacions que salva la vetllada: ell es posa el vestit d'ella, ella el vestit i la corbata d'ell. Aquest intercanvi de papers els posa de bon humor i els dona veu. Com si fossin pilots, les paraules volen entre ells; un llenguatge còmic i de fantasia que comença a l'inrevés i permet incloure tots els idiomes del món. S'inicia així una burla cruenta dels convencionalismes de les persones elegants, i també del destí de les mandonguilles i de la vaixel·la, que comencen a volar pels aires. El parloteig continua sentint-se quan la parella, carregada amb els accessoris, surt de l'escenari. Aquest diàleg còmic de *Noces*, que capgira completament totes les regles convencionals, és una excepció al treball de Reinhild Hoffmann. L'ús del llenguatge és molt tímid a les seves peces, quasi reservat. Ja a *Vent càlid*, els ballarins, assessorats per Yoshi Oida, un actor que

treballava amb Peter Brook, havien experimentat força amb el llenguatge i la veu. Aquest va ser contractat pel Teatre de Bremen expressament per a aquesta tasca i la col·laboració entre l'actor i la companyia de dansa va continuar també quan Reinhild Hoffmann va traslladar-se a Bochum.

Els experiments amb el llenguatge no van ser encara inclosos en l'obra *Vent càlid*. Sí, en canvi, a la peça *De viatge*, apareguda un any després, tot i que amb molta mesura. A l'escena final d'aquesta peça, una ballarina resta dempeus enmig de la rampa i, mentre trepitja amb força un gran bloc de gel amb les sabates de taló alt, crida de manera quasi eufòrica: «Ballo, ballo». El teló cau a poc a poc davant d'aquesta imatge.

És evident que a les peces de Reinhild Hoffmann no apareixen la concepció i l'ús del moviment dansador i de la coreografia en la seva vessant d'ofici íntimament relacionat amb el mateix ballarí. A les primeres peces de l'època de la Folkwang, com *Rouge et Noir*, *Clowns* i *Fin al Punto*, o a la peça *Quimera*, concebuda al Tanz-Forum de Colònia el 1978, es barregen elements escènico-teatral amb escenes de dansa. Aquestes peces, això no obstant, hem de qualificar-les més com un teatre dansat que com una coreografia. Les darreres peces de Bremen són, en canvi, molt diferents, però passen a l'extrem oposat: les escenes de dansa i les seqüències coreografiades són aquí l'element preponderant.

Molts dels seus moviments es creen a partir de la contraposició de forces, de l'impuls del propi moviment, de l'auto-defensa envers els altres. Es reconeix en aquests moviments i la seva motivació el mateix joc de força i contra-força que caracteritza les peces de solo. De la força d'estirament exercida per un *partenaire* o pel propi cos, en resulta una volta, una caiguda o el fet de rodolar per terra. La força d'atracció-repulsió entre dos *partenaires*, dos ballarins o un ballarí i un objecte es converteix en un ritme. Explicar històries amb el cos: «No hi ha quasi cap ballarí» diu Reinhild Hoffmann, «que sàpiga conscientment què és el moviment, on comença a ser llenguatge i dansa, expressió per a l'escenari,

tot i que potser sí que són conscients de la qualitat del moviment i hagin entrenat la seva força, el seu rendiment i virtuositat». <sup>127</sup> *Mala herba*: una mare impedeix que el seu fill es mogui. L'agafa de la mà per evitar que s'escapi, estirant-lo del braç, de manera que el nen roman inclinat, mirant cap endavant amb desig: les expressions de moviment espontànies i impulsives són coercides. El final de l'escena presenta l'ensinistrament aconseguit. El nen s'agafa amb por a la faldilla de la mare, camina molt a la vora d'ella; la mare l'aparta unes passes, però el nen torna de seguida a aferrar-se a ella. Els seus moviments són quasi apàtics, la mare és sempre qui els decideix i els posa en funcionament.

«Crec que allò que és característic del seu treball és que minimitza els gestos, que intenta de trobar els gestos precisos. Quan improvisem, fem coses concretes, coses nostres; aquestes són, però, tot seguit estilitzades. Naturalment, ens quedem una mica frustrats, perquè correm el perill que tot quedi congelat. Sí, allò que expressem és certament congelat.» <sup>128</sup> (Anna Pocher, ballarina del teatre-dansa de Bremen i actualment al de Bochum)

Malgrat que a les peces de Reinhild Hoffmann el moviment és reduït i quasi sembla ofegat, els factors que l'impulsen (ens referim tant al moviment dansador com al no-dansador) continuen sent els mateixos. La concepció del moviment i la dansa, com es veu clarament a les peces de solo, que semblen estudis de moviment, no ha variat en essència a les peces de companyia. L'intent de definir de nou la dansa i aprendre un altre cop a ballar, que Pina Bausch emprèn i mostra a les seves peces, no és dut a terme amb la mateixa conseqüència per Reinhild Hoffmann. Només veu la dansa en la dimensió de moviment.

A diferència de Hans Kresnik i Pina Bausch, Reinhild Hoffmann estilitza i formalitza el moviment, tant el dansador com el quotidià. A les coreografies de Reinhild Hoffmann, trobem molt rarament l'expressió directa que podem veure a la coreografia *Sacre* de Pina Bausch o a les agressives peces coreogràfiques de Hans Kresnik, que atrapen el públic pel



seu ús virtuós de la dansa, per la immediatesa amb què s'exposa i es força el cos. La relació entre l'esforç físic i l'efecte que produeix no coincideixen a Reinhild Hoffmann. Si traslladéssim l'esforç físic dels ballarins del teatre coreogràfic explosiu de Hans Kresnik a les peces, aquest pràcticament no es notaria, i això a causa de la seva estilització: allí on els ballarins de Kresnik haurien fet deu piruetes, per dir-ho amb exageració, els seus ballarins executen petits moviments a càmera lenta. A l'estètica de la força del coreògraf, que avantposa el component emocional i la força energètica del moviment, es contrapon la força de l'estètica de Reinhild Hoffmann, que atrau l'espectador per mitjà del refredament i la sobrietat emocional del moviment. A *Vent càlid*, un ballarí i una ballarina fan un combat de boxa on cada cop i cada embranzida són mostrats amb una lentitud infinita. La força destructiva i la brutalitat del cop, del combat de boxa, que es caracteritza precisament per la rapidesa dels moviments, es converteix d'aquesta manera en quelcom increïble, irreal. «Per als ballarins, aquesta estètica requereix moltíssim esforç», diu la ballarina de la companyia de Bremen Elise Ribeiro-Raston, «perquè no és permès de donar res, no es pot córrer ni cridar, ni escápar... Ella no ho vol; vol romandre en un somni».<sup>129</sup>

A *Vent càlid* apareixen uns balls de saló. Reinhild Hoffmann fa executar aquests balls amb una precisió admirable amb el fi de desemmascarar i estilitzar una societat perfecta i estèril, mancada de sentiments. Tanmateix, aquests balls poden servir també per definir l'estètica del seu estilitzat teatre-dansa. A les peces que fa, trobem la mateixa aparença externa il·lusionista de la tan criticada dansa clàssica acadèmica. Això es deu a què res, excepte l'estètica, no s'exterioritza. L'equilibri difícil entre la citació i la crítica d'una forma ja va ser expressat com a problema a les revistes de tema polític de Hans Kresnik. Reinhild Hoffmann no aconsegueix expressar aquest problema: aquests balls de *Vent càlid* són potser l'exemple més il·lustratiu per descriure el camí que ha seguit la coreògrafa. Reinhild Hoffmann se situa entre la crítica de formes concretes, clixés i convencions, i l'ús paral·lel

de la popularitat i l'atractiu d'aquestes formes i imatges criticades.

La pregunta de si és la perfecció la que amenaça la dansa o és precisament allò que la fa possible, una pregunta fonamental per entendre el concepte i la nova definició de la dansa de Pina Bausch, ens l'hem de plantejar també per entendre Reinhild Hoffmann. En aquest cas, però, l'hem de fer, a l'espectador. Les seves peces semblen perfectes i calculades, reflecteixen la rigidesa d'una màscara. ¿Potser perquè manca el valor de reconèixer la pròpia cara? Si tenim en compte l'honradesa desarmant del teatre-dansa de Pina Bausch o Gerhard Bohner, es fa sorprendent la poca irritació que desperta aquesta contradicció —la màscara— al públic que assisteix a una peça de Reinhild Hoffmann. Aquesta contradicció no obstaculitza l'èxit, sinó que li dona suport. El sofriment per les imposicions i normes socials, que va ser el motor del moviment polític-cultural dels anys seixanta i va influir també sobre el desenvolupament del teatre-dansa, ja no és un assumpte tan existencial per al públic de vint anys més tard. Quasi sembla que el sofriment causat pels rols hagi estat acceptat i sigui celebrat com un luxe de la societat. Es permet el sofriment, es contempla les pèrdues de la vida al teatre, sobre l'escenari, però aquestes pèrdues són maquillades, han de tenir un enbolcall estètic exigent (per no dir molt estil) semblant al que envolta la realitat i la cultura d'Alemanya. ¿És que el teatre-dansa de Reinhild Hoffmann representa, per a l'establishment dels anys vuitanta, el corresponent cultural de la *haute cuisine* en un restaurant de tres estrelles?



# BIOGRAFIES I PECES

## ABREVIACIONS

M: música; DM: direcció musical; AD: ajudant de direcció; V: vestuari; E: escenografia; L: *libretto*; LD: lloc i data de l'estrena; R: reposició; CM: *collage* de músiques; T: text.

## PINA BAUSCH

Nascuda el 1940 a Solingen. Entre el 1955 i el 1959, estudia al departament de dansa de l'Escola Folkwang, dirigit per Kurt Jooss. Es llicencia en dansa escènica i pedagogia de la dansa. El 1959, el D.A.A.D li concedeix una beca d'ampliació d'estudis de dansa als Estats Units. El 1960, *Special Student* a la *Juillard School of Music* de Nova York; els seus professors són allí, entre d'altres, José Limón, Antony Tudor, Alfredo Corvino, Margaret Craske, Louis Horst, La Meri. Al mateix temps, és membre de la *Dance Company Paul Sanasardo and Donya Feuer*. El 1961, és contractada pel *New American Ballet* a la Metropolitan Opera de Nova York, on col·labora amb Paul Taylor. Des del 1961, balla amb el nou Ballet Folkwang, dirigit per Kurt Jooss, amb el qual fa nombroses representacions i *tournées* al propi país i l'estranger, com també un treball intensiu amb el coreògraf i ballarí Jean Cébron.

El 1967, comença la seva tasca coreogràfica al Ballet Folkwang. El 1969, guanya el primer premi al segon Concurs Coreogràfic Internacional de Colònia per la seva peça *Al vent del temps*. Del 1969 al 1973, és directora de l'Estudi de Dansa Folkwang i professora a l'Escola Folkwang. Paral·lelament a la seva activitat com a ballari-

na, coreògrafa i pedagoga a Essen, és contractada en qualitat de professora de dansa moderna, coreògrafa i ballarina solista a diverses companyies i diversos festivals de l'estranger, com per exemple al *Rotterdam Dans Centrum* (1970), *Al Dance Company Paul Sanasardo* (1972) i al *Dance Festival in Saratoga* EUA (1972). El 1973, premi de promoció de l'Estat de Nordrhein-Westfalen per a joves artistes.

Des de 1973-74, és directora i coreògrafa de la companyia de dansa del Teatre-dansa de Wuppertal.

## PECES

- 1967 *Fragment (Fragment)*  
M: Béla Bartók, *Quartet de corda núm. 4* (3r. moviment); E: Hermann Markard; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen.
- 1969 *Al vent del temps (Im Wind der Zeit)*  
M: Mirko Dorner, *Preludi per a solo de violoncel*; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen.
- 1970 *Després de l'hora zero (Nachnull)*  
M: Ivo Malec; V: Christian Piper; LD: Teatre de la Leopoldstrasse, Munic, 8.1.70, amb l'Estudi de Dansa Folkwang.
- 1971 *Accions per a ballarins (Aktionen für Tänzer)*  
M: Günter Becker; LD: Teatre de Wuppertal, 12.6.71, amb l'Estudi de Dansa Folkwang.
- Philipps 836885*  
D.S.Y.; M: Pierre Henry; LD: Estudi de Dansa Folkwang.
- 1972 Coreografia per a la «Bacanal» de *Tannhäuser (Tannhäuser-bacchanal)*  
LD: Teatre de Wuppertal, 12.3.72, amb l'Estudi de Dansa Folkwang.
- Cançó de bressol (Wiegenlied)*  
M: Cançó infantil *Maikäfer flieg (Vola, borinot)*; LD: Estudi de Dansa Folkwang, 12.12.72.
- 1974 *Fritz*  
M: Gustav Mahler, Wolfgang Hufschmidt; E: Hermann Markard; LD: Teatre de Wuppertal, 5.1.74.

- Ifigènia a Tàurida (Iphigenie auf Tauris)*  
 M: Christoph Willibald Gluck; DM: Reinhard Petersen; E: Pina Bausch, Jürgen Dreier; LD: Teatre de Wuppertal, 21.4.74. R: 9.12.90.
- Coreografia per a la revista *Dues corbates (Zwei Kravatten)*  
 De Georg Kaiser i Mischa Spolianski; LD: Wuppertal, 2.6.74.
- Improvisacions de Free Jazz.*  
 Amb Detlev Schöneberg (percussió) i Günther Christmann (trombó); LD: Teatre de Wuppertal, 8.12.74.
- Em desfaré de tu (Ich bring dich um die Ecke...)*  
 M: Cançons de moda; DM: Lothar Knepper; E: Karl Kneidl; LD: Teatre de Wuppertal, 8.12.74.
- Adagio. Cinc cançons de Gustav Mahler*  
 M: Gustav Mahler, «Adagio» de la desena simfonia, *Cançons dels infants morts*; AD: Hans Pop; E: Karl Kneidl; LD: Teatre de Wuppertal, 8.12.74.
- 1975 *Fliegenflittchen*  
 M: Jacques Offenbach; LD: Teatre de Wuppertal, 7.3.75 (en el marc del programa especial «Dansa i Jazz»).
- Orfeu i Euridice (Orpheus und Eurydike).*  
 M: Christoph Willibald Gluck; DM: Janos Kulka; AD: Hans Pop; E: Rolf Borzik; LD: Teatre de Wuppertal, 23.5.75. R: 21.12.91.
- La consagració de la primavera (Vent de l'oest, La segona primavera, Le Sacre du Printemps) (Frühlingsopfer / Wind von West, Der zweite Frühling, Le Sacre du Printemps)*  
 M: Igor Stravinsky, *Cantata*, obres de cambra, *Sacre*; AD: Hans Pop; E: Rolf Borzik; LD: Teatre de Wuppertal, 3.12.75.
- 1976 *Els set pecats capitals. (Els set pecats capitals del petitburgès. No tingueu por) (Die sieben Todsünden [Die sieben Todsünden der Kleinbürger, Fürchtet Euch nicht].*  
 M: Kurt Weill; T: Bertolt Brecht; DM: Frank Weiswinkel; AD: Hans Pop; E: Rolf Borzik; LD: Teatre de Wuppertal, 15.6.76; R: 16.12.83.
- 1977 *Barbablava. Escoltant un enregistrament amb cinta magnetofònica de l'òpera de Béla Bartók* El castell del duc Barbablava

- (*Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper «Herzog Blaubarts Burg»*)  
 M: Béla Bartók; AD: Rolf Borzik, Marion Cito, Hans Pop;  
 E: Rolf Borzik; LD: Teatre de Wuppertal, 8.1.77; R: 29.3.81.
- Vine a ballar amb mi (Komm tanz mit mir)*  
 M: Antiques cançons populars; AD: Rolf Borzik, Marion Cito,  
 Ralf Milde, Hans Pop; E: Rolf Borzik; LD: Teatre de Wup-  
 pertal, 26.5.77; R: 19.6.83
- Renate emigra (Renate wandert aus)*  
 CM: Cançons de moda, *songs*, *evergreens*; AD: Rolf Borzik,  
 Marion Cito, Hans Pop; E: Rolf Borzik;  
 LD: Teatre de Wuppertal, 30.12.77; R: 11.11.84.
- 1978 *Ell l'agafa de la mà i la porta al castell, els altres segueixen (Er  
 nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen  
 folgen)*  
 A partir del *Macbeth* de William Shakespeare; M: Peer Ra-  
 ben; E: Rolf Borzik; LD: Teatre de Bochum, 22.4.78; Tea-  
 tre de Wuppertal, 9.11.78. R: 2.4.85.
- Cafè Müller*  
 M: Henry Purcell; E: Rolf Borzik; LD: Teatre de Wupper-  
 tal, 20.5.78.
- Pati de contacte (Kontaktb Hof)*  
 M: *collage*; E: Rolf Borzik; LD: Teatre de Wuppertal, 9.12.78.
- 1979 *Àries (Arien)*  
 M: *collage*; AD: Marion Cito, Hans Pop; E: Rolf Borzik; LD:  
 Teatre de Wuppertal, 12.5.79; R: 1983/84.
- Llegenda de la virginitat (Keuschheitslegende)*  
 M: *collage*; T: Ovidi, Rufolf G. Binding, Frank Wedekind,  
 entre d'altres; AD: Marion Cito; E: Rolf Borzik; LD: Teatre  
 de Wuppertal, 13.12.79.
- 1980 *1980, una peça de Pina Bausch (1980 - Ein Stück von Pina  
 Bausch)*  
 M: *collage*; AD: Hans Pop, Klaus Morgenstern; E: Peter  
 Pabst, a partir d'una idea de Rolf Borzik; V: Marion Cito;  
 LD: Teatre de Wuppertal, 18.5.80.

*Bandoneon*

M: tangos sud-americans; AD: Matthias Burkert, Hans Pop; E: Graf-Edzard Habben; V: Marion Cito; LD: Teatre de Wuppertal, 21.12.80.

1982 *Vals (Walzer)*

M: *collage* (himnes nacionals, vals, etc.); AD: Matthias Burkert, Hans Pop; E: Ulrich Bergfelder; V: Marion Cito; LD: Amsterdam, Theater Carré, 17.6.82; Teatre de Wuppertal, 4.7.82.

*Clavells (Nelken)*

M: *collage*; AD: Matthias Burkert, Hans Pop; E: Peter Pabst; V: Marion Cito; LD: Teatre de Wuppertal, 30.12.82; nova versió per al Festival de teatre de Munic al maig de 1983.

1984 *S'ha sentit un crit a les muntanyes (Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört)*

M: *collage*; AD: Matthias Burkert, Hans Pop; E: Peter Pabst, Marion Cito; LD: Teatre de Wuppertal, 13.5.84.

1985 *Two Cigarettes in the Dark*

M: *collage*; AD: Matthias Burkert, Hans Pop; E: Peter Pabst; V: Marion Cito; LD: Teatre de Wuppertal, 31.3.85.

1986 *Viktor.*

M: *collage*; AD: Matthias Burkert, Hans Pop; E: Peter Pabst; V: Marion Cito; LD: Teatre de Wuppertal, 14.5.86.

1987 *Avantpassats (Ahnen)*

M: *collage*; AD: Matthias Burkert, Hans Pop; E: Peter Pabst; V: Marion Cito; LD: Teatre de Wuppertal, 21.3.87.

1989 *Palermo Palermo*

M: *collage*; DM: Matthias Burkert; E: Peter Pabst; V: Marion Cito; LD: Teatre de Wuppertal, 17.12.89.

1990 *La queixa de l'emperadriu (Die Klage der Kaiserin)* (pel·lícula)

Coreografia, guió i direcció: Pina Bausch; Càmera: Martin Schäfer, Detlef Erler; M. *collage*; DM: Matthias Burkert; V: Marion Cito.

1991 *Vetllada de dansa II (Tanzabend II)* (peça de Madrid)

M: *collage*; DM: Matthias Burkert; E: Peter Pabst; V: Marion Cito; LD: Teatre de Wuppertal, 27.4.91.



## GERHARD BOHNER

Nascut el 1936 a Karlsruhe. Entre el 1954 i el 1958, aprenentatge de dansa a l'Escola de Dansa i Gimnàstica de Härdl-Munz a Karlsruhe; seguidament, a l'Estudi de Mary Wigman de Berlín. Contractes al Teatre Nacional de Mannheim (1958-1960), al Teatre Estatal de Frankfurt (1960-1961) i com a ballarí solista de la companyia de ballet de l'Òpera Alemanya de Berlín (1961-1971). El 1964 comença a fer les pròpies coreografies. El 1967 presenta per primera vegada una de les coreografies a l'Akademie der Künste de Berlín. El 1969 rep el segon premi del Concurs Coreogràfic internacional de Colònia amb *Silvia frustrada (frustració-agressió)*. Entre el 1969 i 1972, és convidat en qualitat de coreògraf per les companyies de dansa de Berlín, Colònia, Hamburg, Munic i Marsella, com també per l'Estudi de Dansa Folkwang d'Essen. El 1971, el Senat de Berlín li concedeix una beca d'ampliació d'estudis a la London Contemporary Dance School.

Entre el 1972 i el 1975, director i coreògraf del teatre-dansa de Darmstadt (Teatre Estatal de Darmstadt). Entre el 1975 i el 1978, coreògraf independent; treballa per al Nederlands Dans Theater i per al Teatre-dansa de Wuppertal. El 1977, reconstrucció i coreografia del *Ballet Triàdic* d'Oskar Schlemmer per encàrrec de l'Akademie der Künste de Berlín. Entre el 1978 i el 1981, director i coreògraf del Teatre-dansa de Bremen, juntament amb Reinhild Hoffmann. Des del 1981, coreògraf independent; continuació del treball de reconstrucció de les danses Bauhaus (sobretot a l'Akademie der Künste de Berlín). Des del 1983 fa coreografies a l'estranger i presenta els seus solos.

## PECES

1964 *Cinc peces i campanes (Fünf Stücke und Glocken)*  
M: E.O. Herbert Eimert; LD: Akademie der Künste de Berlín, 8.2.64.

*Llegenda profana (Profane Legende)*  
M: Romnald Vandelle; LD: Akademie der Künste de Berlín, 8.2.64.

- 1966 *Varietas*  
M: Igor Stravinsky, octet de vent; LD: Akademie der Künste de Berlín, 25.4.66.  
*Dues sonates (Zwei Sonaten)*  
M: Paul Hindemith, Arcangelo Corelli; LD: Akademie der Künste de Berlín, 25.4.66.
- 1967 *El llop (Der Wolf)*  
M: Henri Dutilleux, *Le loup*; LD: Akademie der Künste de Berlín, 29.3.67.  
*Els grans amants (Die Grossen Liebenden)*  
M: Hans Werner Henze, *Six Absences*, François Couperin, *Tombeau*; LD: Akademie der Künste de Berlín, 29.3.67.  
*Onze danses alemanyes (Elf deutsche Tänze)*  
M: Ludwig van Beethoven; LD: Akademie der Künste de Berlín, 29.3.67.
- 1968 *Science Fiction Story*  
M: György Ligeti, *Aventures*, *Athmosphères*; LD: Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín, 8.4.68.  
*Pas de quatre*  
M: Jean Françaix, *L'insectarium*; LD: Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín, 8.4.68.  
*Tres quarts de tragèdia (Dreivierteltragödie)*  
M: Friz Kreisler, *Cançó d'amor*; LD: Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín, 8.4.68.  
*Quartet per a la fi dels temps (Quartett auf das Ende der Zeit)*  
M: Olivier Messiaen; LD: Akademie der Künste de Berlín, 22.6.68.  
*Tratto*  
M: Bern Alois Zimmermann, Fritz Kreisler; LD: Akademie der Künste de Berlín, 22.6.68.
- 1969 *Tensió-relaxació (Spannen-Abschlaffen)*  
M: Carlos Roqué Alsina, *Consecuencia*; LD: Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín, 23.2.69.  
*Escenes d'amor i mort (Szenen von Liebe und Tod)*  
M: Bernd Alois Zimmermann, *Els limitats*; LD: Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín, 23.2.69.

*La terra era deserta i buida (Die Erde war wüst und leer)*  
M: Morton Feldman, Robert Ashley; LD: Kammerspiele  
Frankfurt, 20.4.69.

*Silvia frustrada (frustració-agressió) (Silvia frustriert [Frustration-Aggression])*

M: Yannis Xenakis, *Nomos Alpha*; LD: Teatre de Colònia,  
8.7.69.

*Memento*

M: Luigi Nono; E: Ulrichs; LD: Òpera alemanya de Berlín,  
5.11.69.

1970 *Catulli Carmina, Carmina Burana*

M: Carl Orff; DM: Lamberto Gardelli; E: Michael Raffaelli;  
LD: Òpera de Colònia, 31.5.70.

*Escola d'observar (Sehschule)*

M: Eric Satie; E: Ulrichs; LD: Teatre de Colònia, 12.7.70.

1971 *El turment de Beatrice Cenci (Die Folterung der Beatrice Cenci)*

M i DM: Gerald Humel; E: Frank Oehring; V: Edith Kruse;  
LD: Akademie der Künste de Berlín, 14.4.71; R: Òpera de  
Marsella, 9.1.72; Òpera de l'Estat de Munic, 5.3.72; Teatre-  
dansa de Darmstadt, 20.10.73. Sala Concordia de Bremen,  
24.9.78.

*Duo I, Duo III*

M: Luciano Berio; LD: Akademie der Künste de Berlín,  
14.4.71.

*Etcètera (Und so weiter)*

M: Luc Ferrari; E: Frank Oehring; V: Edith Kruse; LD: Aka-  
demie der Künste de Berlín, 25.6.71; R: Teatre-dansa de  
Darmstadt, 14.9.74.

*Malade Imaginaire*

M: Luc Ferrari; LD: Aula de l'Escola Folkwang d'Essen,  
6.12.71.

*Fer = Sacrificar (Machen = Opfern)*

M: Arnoldi, Maron, Xenakis, entre d'altres; LD: Oper Ham-  
burg-Malesaal, 11.12.71.

1972 *Lilith*

M i DM: Gerald Humel; E: Walter Schwab; LD: Akademie

der Künste de Berlín, 17.9.72; R: Teatre-dansa de Darmstadt, 22.10.72.

*Ballet dels números (Nummernballet)*

M: Erich Satie, *Mercure*; DM: Christoph Prick; E: Walter Achwab; LD: Gran Teatre de Darmstadt, 22.10.72.

*Présence*

M: Bernd Alois Zimmermann; E: Walter Schwab; LD: Gran Teatre de Darmstadt, 22.10.72.

1973 *Illes (Inseln)*

M: Pierre Schaeffer, Zygmunt Krauze; DM: Lothar Zagrosek; E: Walter Schwab; LD: Petit Teatre de Darmstadt, 16.4.73.

*Swinging music*

M: Kazimierz Serocki; E: Walter Schwab; LD: Petit Teatre de Darmstadt, 16.4.73.

*Heterozigot*

M: Luc Ferrari; E: Walter Schwab; LD: Taller de Darmstadt, 14.2.73.

*Bobor*

M: Yannis Xenakis; E: Walter Schwab; LD: Taller de Darmstadt, 14.2.73.

*Variacions sobre un tema d'avui (Variationen über ein Thema von heute)*

M: Max Reger; DM: Klaus Eisenmann; E: Peter Schulz; LD: Gran Teatre de Darmstadt, 20.10.73.

*Solo per a Roswitha (Solo für Roswitha)*

M: Igor Stravinsky; LD: Sala d'Exposicions d'Hamburg, 6.12.73.

1974 *Programa (Programm)*

M: Walter Haupt; E: Franke (amb mitjans cinematogràfics); LD: Staatsoper München-Marsall, 10.4.74.

*Dues danses Bauhaus (Dansa de barres i cèrcols) (Zwei Bauhaustänze [Stäbe und Reifentanz])*

M: Tore Takemitsu, Yannis Xenakis; E: Oskar Schlemmer; LD: Petit Teatre de Darmstadt, 14.9.74.

*Ballet sense títol (Ballet ohne Titel)*

M: Arnold Schönberg, banda sonora per a una escena de pel·lícula; E: Peter Schulz; LD: Petit Teatre de Darmstadt, 14.9.74.

*El mandarí meravellós (Der wunderbare Mandarin)*

M: Béla Bartók; DM: Klaus Eisenmann; E: Ulrike Dietrich; LD: Gran Teatre de Darmstadt, 7.11.74.

*La Création du Monde*

M: Darius Milhaud; DM: Klaus Eisenmann; E: Ulrike Dietrich; LD: Gran Teatre de Darmstadt, 7.11.74.

1975 *Diumenges (Sonntage)*

M: Hans-Joachim Hespos, *Endogen, Zeitschnitte* (dos tercets de corda); E: Ulrike Dietrich; LD: Petit Teatre de Darmstadt, 6.2.75.

*Fer = Impotent (Machen = Machtlos)*

M: diverses; E: Wilhelmine Bauer; LD: Taller de Darmstadt, 25.5.75.

1976 *De camí (Unterwegs)*

M: Anton Webern; DM: Stulen; E: Karl Kneidel; LD: Nederlands Dans Theater de La Haia, 15.6.76.

1977 *Oskar Schlemmer i la dansa (Oskar Schlemmer und Tanz)*

M: Grup No-Set; LD: Akademie der Künste de Berlín, 11.5.77.

*Ballet Triàdic (Das Triadische Ballett)*

M: Hans-Joachim Hespos; E: Oskar Schlemmer, Ulrike Dietrich; LD: Akademie der Künste de Berlín, 2.9.77.

1978 *Cafè Müller*

M: George Crumb; E: Rolf Borzik; LD: Teatre de l'Òpera de Wuppertal, 20.5.78.

1979 *Les coses a la meva mà (Die Dinge in meiner Hand).*

M: Eberhard Schoener; E i AD: Aysel Manthey; LD: Teatre de Bremen, 20.1.79.

*Wieland: una vida d'heroi (Wieland - Ein Heldenleben)*

M: Friedrich Cerha; DM: Alexander Brezina; E: Axel Manthey; LD: Òpera estatal de Munic, 16.11.79.

- 1980 *Dues girafes ballen el tango (Zwei Giraffen tanzen Tango)*  
M: Gerald Humel; E: Monika Hasse, Jorge Jara; Direcció:  
Gerhard Bohner i Beate Klöckner; LD: Akademie der Künste  
de Berlín, 28.5.80; Sala Concordia de Bremen, 6.6.80.
- 1981 *Quadres d'una exposició (Bilder einer Ausstellung)*  
M: Modest Mussorgski, *Quadres d'una exposició* i diverses  
reelaboracions; E: Peter Hebeisen; V: Clarissa S. Bruhn; LD:  
Teatre de Bremen, 14.3.81.
- 1983 *Mostrar blanc i negre (Schwarz Weiss Zeigen)* (vetllada de so-  
los) M: Georg Friedrich Händel, Branca; E: Axal Manthey;  
LD: Akademie der Künste, 15.5.83.
- 1984 *Présence - Avui (Présence - Heute)*  
M: Bernd Alois Zimmermann, Gruppe AG Neue Musik, Dia-  
manda Galás, Gruppe Einstürzende Neubauten; E: Peter He-  
beisen; LD: Teatre Freiburg-Podium, 28.3.83.
- Dansa d'estels (Kometentanz)*  
Segons la pantomima astral de Paul Scheerbart; M: Bernd  
Alois Zimmermann, Roland Pfrenge; E: HdK Berlín; LD:  
Akademie der Künste de Berlín, 9.9.84.
- Vermell i blau (Rot und Blau)*  
M: Franz Mohn, Spikes Jones, Maurizio Kagel; E: Peter He-  
beisen; V: Claudia Flütsch; LD: Teatre Freiburg-Podium,  
13.4.85.
- Misteri del foc (Feuermysterium)*  
M: Hans Werner Henze, Kühr Hakenberg; E: Stück; LD:  
Deutschlandsberg, 20.10.85.
- 1986 *Danses abstractes + Tres danses Bauhaus (Abstrakte Tänze +  
Drei Bauhaustänze)* (vetllada de solos)  
M: Roland Pfrenge, Paul Hindemith; E: Oskar Schlemmer;  
LD: Frankfurt Schirn Kunsthalle, 29.3.86.
- 1988 *Viure dos, dues vides (Zwei leben, zwei Leben)*  
M: Stefan Tiedje; E: Tom van den Haspel / Petra Peters;  
LD: Berlín, Keller Monumentenstr. 24, 5.7. 88.
- 1989 *En el tall daurat I (Im Goldenen Schnitt I)* (solo)  
M: Johann Sebastian Bach; E: Vera Röhm; LD: Akad-  
den Künste de Berlín, 2.5.89.

*En el tall daurat II (Im Goldenen Schnitt II)* (solo)  
M: Johann Sebastian Bach; E: Robert Schad; LD: Akademie  
der Künste de Berlín, 20.5.89.

*En el tall daurat III (Im Goldenen Schnitt III)* (solo)  
M: Roland Pfreugle; E: Paul Uwe Dreyer; LD: Teatre Hebbel  
de Berlín, 7.12.89.

1990 *Por i geometria (Angst und Geometrie)*  
M: Walter Zimmermann; E: Andrea Schmidt-Futterer; LD:  
Teatre Hebbel de Berlín, 30.8.90.

1991 *SOS*  
M: Ronald Steckel; Tècnic de so: Franz Mon  
E: Ursula Sax; LD: Teatre Hebbel de Berlín, 25.6.91.

## REINHILD HOFFMANN

Nascuda el 1943 a Schlesien. Fa aprenentatge de dansa a l'Escola de Dansa i Gimnàstica de Härdl-Munz a Karlsruhe. Seguidament, entre el 1965 i el 1970 estudia al departament de dansa de l'Escola Folkwang, dirigit per Kurt Jooss i Hans Züllig. Es llicència en pedagogia de la dansa. El 1969 i el 1971 balla amb l'Estudi de Dansa Folkwang als festivals de Schwetzing i de Salzburg. Entre el 1970 i el 1973 treballa al Teatre de Bremen amb Hans Kresnik. El 1974 torna a l'Escola Folkwang i treballa amb Susanne Linke independentment.

El 1975 comença el propi treball coreogràfic i li és concedida una beca per dedicar-se a la coreografia a l'Escola Folkwang. Entre el 1975 i el 1977 dirigeix l'Estudi de Dansa Folkwang conjuntament amb Susanne Linke. El 1976 rep el segon premi del Concurs Coreogràfic Internacional de Colònia per la peça *Fin al Punto*. El 1977, el Ministeri de Cultura de l'Estat de Nordrhein-Westfalen li concedeix una beca d'ampliació d'estudis de deu mesos als Estats Units. Allí estudia amb Merce Cunningham, Meredith Monk i Alwin Nikolais. El 1978 és convidada pel Tanz-Forum de Colònia per coreografiar la peça *Quimera*.

Entre el 1978 i el 1981 dirigeix, conjuntament amb Gerhard Bohner, la companyia de dansa del Teatre de Bremen, que passa a ano-

menar-se Teatre-dansa de Bremen. Entre el 1981 i el 1986 dirigeix el Teatre-dansa de Bremen en solitari. El 1986 es trasllada, amb una gran part dels ballarins, al teatre de Bochum.

## PECES

- 1975 *Trio*  
M: György Ligeti; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen.
- 1976 *Duett*  
M: Yvonne Desportes, *Ronde*, Frédéric Chopin, *Preludi en mi menor op. 28*, núm. 4; V: Reinhild Hoffmann; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen.
- Solo*  
M: Eric Satie; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen.
- Fin al punto*  
M: Wilhelm Killmeyer: *fin al punto*; V: Reinhild Hoffmann; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen; Teatre de Bremen, 24.9.78.
- 1977 *Solo amb sofà (Solo mit Sofa)*  
M: John Cage, *Songbook I-II*, *Empty Words III*; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen; Teatre de Bremen, 24.9.78.
- Clowns*  
M: Maurizio Kagel; LD: Estudi de Dansa Folkwang.
- Rouge et Noir*  
M: Johann Sebastian Bach; LD: Estudi de Dansa Folkwang; R: Sala Concordia de Bremen, 24.9.78.
- 1978 *Quimera (Chimära)*  
M: Barry Pheloung; E: Ulrike Dietrich; V: Marie-Thérèse Cramer; LD: Tanz-Forum de Colònia, 13.5.78; R: Colònia, 20.7.86.
- 1979 *Cinc dies cinc nits (Fünf Tage Fünf Nächte)*  
M: György Ligeti, *Atmosphères*, *Concert per a violoncel*, 10 peces per a quintet de vent, *Ramifications*, *Volumina*; E: Hermann Markard; LD: Sala Concordia de Bremen, 3.5.59.



- 1980 *Noces (Hochzeit)*  
 M: Jürgen Tamchina; *lied* per a dansa i peces per a piano  
*op.* 218b, Igor Stravinsky, *Les noces*; DM: Mark Hastings;  
 E: Johannes Schütz, Penelope Wehrli; LD: Teatre de Bre-  
 men, 16.2.80; R: Sala Concordia, 10.10.81.
- Vetllada de solos (Solo amb sofà, Taulons, Pedres, També) (So-  
 loabend [Solo mit Sofa, Bretter, Steine, Auch])*  
*Solo amb sofà*: M: John Cage, *Songbook I-II, Empty Words*.  
*Taulons*: sense música; música d'intermedi: John Cage, So-  
 nata X-XIII. *Pedres*: sense música; música d'intermedi: John  
 Cage, *Música per a Marcel Duchamps*. *També*: M: György Li-  
 geti; LD: Teatre de Bremen, 30.9.80 (*Taulons* i *Pedres* ha-  
 vien estat estrenades el 22.5.80).
- Mala herba (Unkrautgarten)*  
 M: Gerald Barry; E: Johannes Schütz; LD: Sala Concordia  
 de Bremen, 13.12.80.
- 1982 *Esperança-Pierrot Lunaire (Erwartung-Pierrot Lunaire)*  
 M: Arnold Schönberg; DM: Peter Erckens; E: Johannes  
 Schütz; V: Joachim Herzog; LD: Teatre de Bremen, 25.1.82.
- Reis i reines (Könige und Königinnen)*  
 M: Peer Raben (fragments de: *Quintet de corda en do major*  
 de Franz Schubert, *Qual dopo lampi* de Antonio Vivaldi, mú-  
 siques cortesanes recopilades per Philidor Aine, *The unans-  
 weded questions* de Charles Ives); E: Johannes Schütz; V: Clau-  
 dia Flütsch; LD: Sala Concordia de Bremen, 25.9.82; R:  
 Teatre de Bochum, 1986-87.
- 1983 *Callas*  
 M: recitatus i àries cantats per Maria Callas; E: Johannes  
 Schütz; V: Joachim Herzog, Claudia Flütsch; LD: Concor-  
 dia de Bremen, 18.9.83; R: Teatre de Bochum, 1986-87.
- 1984 *Dido i Eneas (Dido und Äneas)*  
 M: Henry Purcell; DM: Peter Erckens; E: Johannes Schütz;  
 V: Joachim Herzog, Claudia Flütsch; LD: Teatre de Bremen,  
 18.5.84.
- 1985 *Vent càlid (Föhn)*  
 CM: Christina Kubisch, Bach/Stokowski, Schnebel, entre  
 d'altres; E: Johannes Schütz; V: Joachim Herzog; LD: Sala

- Concordia de Bremen, 16.3.85; R: Teatre de Bochum, 1986-87.
- 1986 *De viatge (Verreist)*  
CM: Christina Kubisch; E: Johannes Schütz; V: Andrea Schmidt-Futterer; LD: Teatre de Bremen, 1.5.86; R: Teatre de Bochum 1987/88.
- 1987 *Machandel*  
M: collage; E: Johannes Schütz; V: Susanne Raschig; LD: Teatre de Bochum, 27.6.87.
- 1988 *D'un que se'n va anar... (Von einem der auszog...)*. Recitat per Heiner Müller (solo)  
M: collage; T: Germans Grimm/Heiner Müller; E: Johannes Schütz/Andrea Schmidt-Futterer; LD: Kammerspiele Bochum, 25.5.88.
- 1989 *Regalo el meu cor (Ich schenk mein Herz)*  
M: collage; E: Johannes Schütz; V: Andrea Schmidt-Futterer; LD: Teatre de Bochum, 12.5.89.
- 1990 *Pati-Representació en tres parts (Hof-Ein Abend in drei Teilen)*. I. Rei Takei, II. Reinhild Hoffmann, III. Valentin Jeker M; Elena Chernin; E: Johannes Schütz; V: Andrea Schmidt-Futterer; LD: Kammerspiele Bochum, 28.4.90.

## HANS KRESNIK

Nascut el 1939 a Bleiburg, Kärnten. Aprenentatge de mecànica de precisió a Graz (entre el 1955 i el 1958). A partir del 1958, fa de figurant al Teatre de Graz, dirigit per Rein Esté, i comença el seu aprenentatge de dansa. El 1959 obté el primer contracte, com a ballarí de grup, quan Jean Deroc dirigeix el Teatre de Graz. El 1960, es trasllada amb Jean Deroc al Teatre de Bremen, on és contractat com a ballarí de grup i solista. Ampliació dels estudis de dansa a l'Acadèmia Internacional d'Estiu de Krefeld i Colònia amb els professors de dansa clàssica Viktor Gsovsky i Nadine Legat, i de jazz dance, Walter Nicks. El 1962 és contractat com a membre de la companyia de dansa de Colònia, sota la direcció d'Aurell von Milloss. Entre el 1964 i el 1968, solista a Colònia. Els seus professors

de clàssic són Leon Woizikowsky i Peter Appel. Col·labora amb George Balanchine com a ballarí convidat.

El 1967 comença la seva tasca coreogràfica a l'Estudi de Dansa de Colònia. Entre el 1968 i el 1978, director d'assaigs i coreògraf de la companyia de Bremen; paral·lelament, col·labora com a coreògraf o codirector amb el departament de teatre de la institució. Entre el 1974 i el 1978 és convidat a fer coreografies al Teatre del Wien (Viena). Entre 1979 i 1989, director d'assaigs i coreògraf del Teatre de Heidelberg. El 1989 canvia, amb el mateix càrrec, al Teatre de l'Estat Independent de Bremen. El 1990 li és concedit el Premi Teatral de Berlín.

Participa sovint com a codirector o coreògraf als departaments de teatre i òpera del Teatre de Heidelberg i d'altres teatres; el 1978, a la peça *L'inspector* de Gogol; el 1979, a la peça *Arcàdia* de Lope de Vega (dirigides per David Mouchtar-Samorai); el 1981, a Frankfurt, a l'òpera *Els soldats* de Zimmermann (dirigida per Alfred Kirchner); el 1983, a l'Òpera Alemanya de Berlín per a la peça *La condemna de Faust* de Berlioz (dirigida per Götz Friedrich); el 1984, al *Freien Volksbühne* per a la peça *Ghetto* de Sobol (dirigida per Peter Zadek); el 1986, al Teatre Nacional de Mannheim per a la peça *Peer Gynt* d'Ibsen (dirigida per Jürgen Bosse); el 1987, als Festivals del Ruhr de Recklinghausen i de Salzburg.

## PECES

- 1967 *O sela pei*  
M: Heinz Pauels, Hans Joachim Michaletz; T: fragments d'*Esquizofrènia i llenguatge* de Leo Naphratil; LD: Teatre de Colònia, 15.10.67; R: Teatre de Bremen, 5.1.69.
- 1968 *Paradís? (Paradies?)*  
M: Hans Joachim Michaletz; LD: Teatre de Colònia, 30.6.68.
- 1969 *Ballet-Estrena (Ballett-Uraufführung)*  
M: Manfred Niehaus; LD: Òpera Alemanya de Berlín, 5.11.69; Teatre de Bremen, 5.1.69.
- Susi Cremcheese*  
M: Frank Zappa; *Collage* de músiques: Dieter Behne; E: Hans

- Kresnik; LD: Òpera Alemanya de Berlín, 5.11.69; Teatre de Bremen, 5.1.69.
- 1970 *Instrucció de guerra per a tothom (Kriegsanleitung für Jedermann)*  
CM: Dieter Behne; E: Erich Wonder; L: adaptació de *L'enfrontament total* de Major von Dach per Marianne Eichholz; LD: Teatre de Bremen, 18.1.70.
- La primavera arribà... (Frühling wurd's...)*  
Peça d'acció a partir de la balada «Llibertat i democràcia» de Brecht; M: Dieter Behne i Hans Kresnik; E: Erich Wonder; LD: Teatre de Bremen, 22.6.70.
- PIGasUS*  
CM: Dieter Behne; E: Erich Wonder; L: Yaak Karsunke; LD: Teatre de Bremen, 17.11.70.
- 1971 *Jaromir*  
M: Rudolf Wagner-Regeny; E: Erich Wonder; V: Charles Heilig; L: Adaptació de *L'àvia* de Grillparzer per Günter Demin i Hans Kresnik; LD: Berlín, 3.7.71; Teatre de Bremen, 7.7.71.
- El llac dels cignes SA (Schwanensee AG)*  
CM: Dieter Behne; E: Manfred Miller; L: Yaak Karsunke; LD: Teatre de Bremen, 19.11.71; Teatre de Viena, 16.12.74.
- 1973 *Tractats (Traktate)*  
CM: Dieter Behne; E: Manfred Miller; L: Gerd Peter Eigener; LD: Teatre de Bremen, 10.1.73.
- 1974 *Els nibelungs (Die Nibelungen)*  
CM: Hans Kresnik, Dierk Nagel; E: Marietta Eggmann; *libretto* musical: Wilfried Grimpe; LD: Teatre de Bremen, 16.1.74; Teatre de Viena, 11.3.74.
- 1975 *Romeo i Julieta*  
M: Peer Raben; E: Marietta Eggmann; LD: Teatre de Bremen, 19.1.75.
- 1976 *Imatges de la glòria (Bilder des Ruhms)*  
M: Graziano Mandozzi; Direcció: Peter Stolzemberg, Hans Kresnik; E: Marietta Eggmann; L: Fernando Arrabal; LD: Teatre de Bremen, 11.1.76.

- 1977 *Jesús SA (Jesus GmbH)*  
 M: Graziano Mandozzi; E: Josef Beuys, Hans Kresnik; L: adaptació de *Jesús en males companyies* d'Adolf Holl per Hans Kresnik; T: Horst Breiter, Jochen Schütt; LD: Teatre de Bremen, 22.1.77.
- Massada*  
 M: Graziano Mandozzi; E: VA Wölfl; L: Israel Elizar, Hans Kresnik; LD: Teatre de Viena, 16.6.77.
- 1978 *Imant (Magnet)*  
 M: Peer Raben; E: VA Wölfl; L: adaptació de l'obra *El petó d'imant* de Wolfgang Bauer; LD: Teatre de Bremen, 18.1.78; Teatre de Viena, 16.4.79.
- El joc de l'ànima i el cos (Das Spiel von Seele und Leib)*  
 M: Emilio De Cavalieri; E i AD: VA Wölfl; LD: Teatre de Heidelberg-Peters-kirche, 6.10.78.
- 1980 *Diàleg de família (Familiendialog)*  
 M: Gustav Mahler, entre d'altres; E: Hans Kresnik; L: Helm Stierlin; LD: Teatre de Heidelberg, 8.2.80; Òpera de l'Estat de Baviera Munic-Marstall, 17.7.82; R: Heidelberg, 17.5.86. R: Teatre de Bremen, Concordia, 2.6.90.
- Pelléas et Mélisande*  
 M: Claude Debussy; E: Erich Fischher; V: Heidelinde Bruss; LD: Teatre de Heidelberg, 25.5.80.
- La màquina Hamlet (Hamletmaschine)*  
 De Heiner Müller; CM: Dierk Nagel, Hans Kresnik; E: Hans Kresnik, Heidelinde Bruss, Erich Fischer; LD: Teatre de Heidelberg, 23.11.80.
- 1981 *La irresistible ascensió d'Arturo Ui (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui)*  
 De Bertolt Brecht; M: Hans-Dieter Hosalla; E: Erich Fischer; V: Heidelinde Bruss; LD: Teatre de Heidelberg, 10.3.81.
- 1982 *Sacre*  
 M: Igor Stravinsky; E i AD: VA Wölfl; LD: Teatre de Heidelberg, 17.1.82.

- 1983 *Mart (Mars)*  
M: Walter Haupt; E i AD: Anne Steiner; L: adaptació de *Mart* de Fritz Zorn per Hans Kresnik i Walter Wiegand; LD: Teatre de Heidelberg, 23.1.83.
- 1984 *Rebaixes (Ausverkauf)*  
M: Walter Haupt; E i AD: Anne Steiner; L: a partir d'una idea de Heiner Müller i de l'escena «La Sagrada Família» de la seva obra *Germània-Mort a Berlín*; LD: Teatre de Heidelberg, 22.1.84.
- 1985 *Sylvia Plath*  
M: Walter Haupt; E i AD: Anne Steiner; LD: Teatre de Heidelberg, 31.1.85. R: Teatre de Bremen, Concordia, 23.9.89.
- 1986 *Pasolini (El somni d'un home) (Pasolini [Der Traum von einem Menschen])*  
M: Walter Haupt; E i AD: Anne Steiner; LD: Teatre de Heidelberg, 8.2.86.  
*Benvinguts (Herzlich Willkommen)*  
M: Walter Haupt; E: Anne Steiner; LD: Òpera de l'Estat de Baviera de Munic-Marstall, 23.4.86.
- 1987 *L'assassí Woyzeck (Mörder Woyzeck)*  
Segons el *Woyzeck* de Georg Büchner; M: Walter Haupt; E: Hans-Joachim Schlieker; LD: Teatre de Heidelberg, 10.2.87.
- 1988 *Macbeth*  
M: Kurt Schwertsik; E: Gottfried Helnwein; Assistentia musical: Anne Steiner; LD: Teatre de Heidelberg, 10.2.88; R: Teatre de Bremen, 28.10.89.
- 1989 *Oedipus*  
M: Werner Pirchner; E: Gottfried Helnwein; Assistentia musical: Anne Steiner; LD: Teatre de Heidelberg, 23.3.89.
- 1990 *Ulrike Meinhof*  
M: Serge Weber; AD: Mario Krebs; E: Penelope Wehrli; LD: Teatre de Bremen, 10.2.90.
- 1991 *Lear*  
M: Serge Weber; E: Hans-Joachim Schlieker; D: Mario Krebs; LD: Teatre de la plaça Goethe de Bremen, 11.1.91.

1992 *Frida Kablo*

M: Kurt Schwertsik; E: Penelope Wehrli; D: Irmgard Wie-  
richs; LD: Teatre de la plaça Goethe de Bremen, 8.2.92.

## SUSANNE LINKE

Nascuda el 1944 a Lünenburg. Entre el 1964 i el 1967, aprenentatge de dansa amb Mary Wigman a Berlín. Seguidament i fins el 1970, estudia al departament de dansa de l'Escola Superior Folkwang, dirigida per Hans Züllig. Entre el 1970 i el 1973, ballarina de l'Estudi de Dansa Folkwang, dirigit per Pina Bausch.

El 1972 s'inicia en la coreografia a Essen. Del 1973 fins al 1974, ballarina al Rotterdam Dans Center. El 1975, primer premi del Concurs Coreogràfic Internacional de Colònia per la peça *Nina*, el segon al Festival de París per *Trop Tard* i el tercer al Concurs Coreogràfic «Ballet pour Demain» de Bagnolet, França, per *Danse funèbre*. Entre el 1975 i el 1985, directora de l'Estudi de Dansa Folkwang, juntament amb Reinhild Hoffmann fins el 1977. El 1978 rep el premi Folkfalen li concedeix una beca d'ampliació d'estudis a Nova York. A partir del 1981 comença a fer *tournées* amb els seus solos. El 1981 és convidada per fer una coreografia per al Balet Nacional de Perú de Lima; el 1983, per a la Modern Dance Company del Teatro San Martín de Buenos Aires. A partir del 1985, coreògrafa independent; treballa, entre d'altres llocs, per a la Companyia de José Limón (*Però Egmond, si us plau*) i per a l'òpera de París; dóna classes a l'Índia, Buenos Aires i Brasil, i continua presentant els seus solos.

## PECES

1970 *Mono*

M: Burung-Kakatua; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, juny.

1971 *Trio*

M: Herbie Man; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, 12.12.71.

- 1973 *Tinc l'honor... de ballar (Habe die Ehre... zum Ball)*  
 Reelaborada el 1978 per crear la peça *L'histoire obscure* M:  
 Walter Carlos; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen.
- 1975 *Danse funèbre*  
 M: Gustav Mahler, *La cançó de la terra*; LD: Estudi de Dan-  
 sa Folkwang d'Essen, 14.3.75.
- Nina (Puppe)*  
 M: Wolfgang A. Mozart, *Divertimento*; LD: Estudi de Dan-  
 sa Folkwang d'Essen, juliol.
- Trop Tard*  
 M: Jean-Ives Bosseur, *Quartet de corda*; LD: Estudi de Dan-  
 sa Folkwang d'Essen, setembre.
- 1976 *La mort i la donzella (Der Tod und das Mädchen)*  
 Reelaborada el 1978 per crear la peça *Transformació*. M: Franz  
 Schubert; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, juny.
- De la nuit à l'aube*  
 M: Johannes Brahms, *Un rèquiem alemany*; LD: Pont-à-Mous-  
 son/França, amb l'Estudi de Dansa Folkwang, 1.10.76.
- 1977 *Vostè també espera? (Warten Sie auch?)*  
 M: sorolls de la natura i xiulets d'ocells; LD: Estudi de Dan-  
 sa Folkwang d'Essen, març.
- Quin absurd (Ach Unsinn) (solo)*  
 M: Bernardo Parmegiani, Guy Reibel, Ivo Malec; LD: Estu-  
 di de Dansa Folkwang, novembre.
- Satie*  
 M: Eric Satie, peces per a piano; LD: Estudi de Dansa Folk-  
 wang d'Essen, amb motiu del 50 aniversari de l'Escola Folk-  
 wang, novembre.
- 1978 *Transformació (Wandlung) (solo)*  
 M: Franz Schubert, *La mort i la donzella*; LD: Teatre de Hei-  
 delberg, amb motiu de la trobada de coreògrafs el mes de  
 març.
- L'histoire obscure*  
 M: Walter Carlos, música de sintetitzador; LD: Estudi de  
 Dansa Folkwang.



*La següent, si us plau (Die Nächste bitte)*

M: cançons de moda dels anys cinquanta; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, maig. R: per a la *tournée* sud-americana de l'Estudi de Dansa Folkwang el mes d'agost.

*Balada (Ballade)*

M: Modern Jazz Quartett; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, 9.12.78.

1980 *Im Bade wannen* (solo)

M: Eric Satie, *En habit de cheval, Gymnopédies 1 i 3*; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, abril.

*Onquicomquè (Wowerwiewas)*

M: Verdi, Satie, sorolls d'aigua, silenci; E: Steffen Böckmann; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen.

1981 *Ballet de dones (Frauenballet)*

M: Krzysztof Penderecki, *Magnifikat*, música medieval de guitarra; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, gener; R: per a la *tournée* sud-americana de l'Estudi de Dansa Folkwang el mes d'agost.

*Marea (Flut)* (solo)

M: Gabriel Fauré, *Elégie* (enregistrament a l'assaig amb Pau Casals com a director d'orquestra); LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, juny.

1982 *Cigneja... (Es schwant...)* (solo)

M: Peter I. Txaikovski, *Simfonia núm. 6 en si menor* (tercer moviment); LD: Estudi de Dansa Folkwang, març.

*No tots podem ser només cignes (Wir können nicht alle nur Schwäne sein)*

M: Peter I. Txaikovski, *Simfonia núm. 6 en si menor*; LD: producció amb l'Estudi de Dansa Folkwang per al Festival d'Holanda, maig.

1983 *A la plaça de la rotllana (Am Reigenplatz)*

M: György Ligeti, *Concert per a violoncel i orquestra* (primer moviment), *Lontano* per a gran orquestra, sorolls de la natura i d'animals; E: Gerhard Benz; V: Claudia Lichtblau; LD: Festival de Teatre de Munic, amb l'Estudi de Dansa Folkwang, maig.

- 1984 *Orient-Occident (Orient-Okzident)* (solo)  
M: Yannis Xenakis; LD: Estudi de Dansa Folkwang d'Essen, febrer.
- 1985 *Repassar les passes (Schritte verfolgen)* (solo)  
En col·laboració amb Va Wölfl; CM: Dieter Behne; LD: Akademie der Künste de Berlín, 18.9.85.
- 1986 *Però Egmond, si us plau (Also Egmond bitte)*  
M: Ludwig van Beethoven; LD: Toyce Theatre, amb la companyia de José Limón, Nova York, 25.2.86.
- 1987 *Homenatge a Dore Hoyer (Hommage a Dore Hoyer)* (solo)  
I. Afectos humanos. Reconstrucció dels solos de Dore Hoyer (EUA, 1962); M: Dimitri Wiatowitsch; V: Dore Hoyer II. Dolor. Homenatge a Dore Hoyer; M: Gustav Mahler; LD: Akademie der Künste de Berlín, 9.10.87.
- 1988 *Jardin Cour*  
CM: Dieter Behne; AD: Urs Dietrich; E: Frank Leimbach; LD: Centre Pompidou de París amb el Groupe de Recherches Choréographiques de l'Opéra de París (GRCOP) 15.2.88.  
*Afectes (Affekte)* (duo)  
Coreografia, escenografia i interpretació: Susanne Linke-Urs Dietrich; M: collage de sorolls d'Urs Dietrich; LD: Théâtre de la Ville, París, 16.12.88.
- 1990 *Efectes (Effekte)*  
Coreografia, escenografia i interpretació: Susanne Linke-Urs Dietrich; CM: Urs Dietrich; V: Angela Speer; LD: Kultur Forum Velbert, 10.1.90.
- 1991 *Un lloc al Ruhr (Rubrort)*  
M: Ludger Brümmer; E: Frank Leimbach; V: Angela Speer; LD: Forum Leverkusen, 30.9.91.



## NOTES

1. Herbert Marcuse: «Über den affirmativen Charakter der Kultur» [Sobre el caràcter afirmatiu de la cultura], a *Kultur und Gesellschaft I* [Cultura i societat I], Frankfurt/M., 1965, pàg. 71.
2. Ídem, ibídem, pàg. 78.
3. Peter Zadek, a Volker CANARIS: *Peter Zadek. Der Theatermann und Filmemacher* [Peter Zadek. Home de teatre i director cinematogràfic], Munic/Viena, 1979, pàg. 31.
4. Herbert MARCUSE, *op. cit.*, pàg. 88.
5. Ídem, ibídem, pàg. 66.
6. Gerhard BOHNER, a *Ballett-Journal / Das Tanzarchiv*, juny del 1985, pàg. 63.
7. Kurt JOOSS, a *Stuttgarter Nachrichten*, 10.1.1976.
8. Siegfried ENKELMANN i Horst KOEGLER: *Ballet in Deutschland* [Ballet a Alemanya], segona part, Berlín, 1957, pàg. 19.
9. Klaus Geitel, a Hannes KILIAN: *Internationales Ballet auf deutschen Bühnen* [Ballet internacional als teatres alemanys], Munic, 1968, pàg. 135.
10. Hannes KILIAN, *op. cit.*, pàg. 23.
11. Claus DRESE, a *General-Anzeiger Bonn*, 13.3.1970.
12. Klaus GEITEL, a *Die Welt*, 3.2.1962; Horst KOEGLER, a *Süddeutsche Zeitung*, 7.2.1962; FHW, a *Wiesbadener Kurier*, 7.2.1962.
13. Hans KRESNIK, a *Ballett-Journal / Das Tanzarchiv*, novembre del 1980, pàg. 60.
14. Hans Kresnik, citat per *Rheinischer Merkur*, 13.1.1973.
15. Günther RÜHLE: *Anarchie in der Regie* [Anarquia en la direcció], Frankfurt/M., 1982, pàg. 165.
16. Hans Kresnik en una entrevista per a la televisió (Südwestfunk II), 6.1.1986.
17. Günther RÜHLE: *Theater in unserer Zeit* [El teatre al nostre temps], Frankfurt/M., 1976, pàg. 253 i següents.
18. Erwin Piscator, citat per Günther RÜHLE, *op. cit.*, pàg. 154.
19. Erwin PISCATOR: *Theater der Auseinandersetzung* [Teatre de l'enfrontament], Berlín (RDA), 1968, pàg. 117.

20. Günther RÜHLE, *op. cit.*, pàg. 36.
21. Pier Paolo Pasolini, citat al programa de mà de la peça *Pasolini*, de Hans Kresnik, Teatre de l'Estat de Heidelberg, 1986.
22. Entrevista amb Susanne Linke, 29.6.1986.
23. El 1963 una part de l'Escola Folkwang, incloent-hi el departament de dansa, va ser homologada a la categoria d'escola superior.
24. Pina Bausch, a *Jahrbuch Ballett*, 1986, pàg. 26.
25. Kurt JOOSS, a *Jooss. Dokumentation*. Publicat per Anna i Hermann MARKARD, Colònia, 1985, pàg. 38.
26. Kurt Jooss, a *Die Welt*, 24.1.1977.
27. Kurt Jooss, a «Festschrift aus Anlaß des 25jährigen Bestehens der Folkwang-Schule für Musik, Tanz und Sprechen [Escrit de la festa del 25 aniversari de l'Escola de música, dansa i teatre Folkwang d'Essen], 1952, pàg. 26.
28. Entrevista amb Hans Züllig, 14.7.1986.
29. Kurt Jooss, a *Die Welt*, 24.1.1977.
30. Rudolf von LABAN: *Die Welt des Tänzers* [El món del ballar], Stuttgart, 1920, pàg. 9 i pàg. 105 i següents.
31. Ídem, íbidem, pàg. 151.
32. Entrevista amb Hans Züllig, 14.7.1986.
33. Entrevista amb Peter Appel, 22.7.1986.
34. Entrevista amb Hans Züllig, 14.7.1986.
35. Entrevista amb Arno Wüstenhöfer, 28.2.1985.
36. Pina Bausch, citada per Hedwig MÜLLER i Norbert SERVOS: *Pina Bausch, Wuppertaler Tanztheater* [Pina Bausch, Teatre-dansa de Wuppertal], Colònia, 1979.
37. Dominique Mercy, a Leonetta BENTIVOGLIO: *Il teatro di Pina Bausch*, Milà, 1985, pàg. 23.
38. Raimund HOGHE i Ulli WEISS: *Bandoneon-Für was kann Tango alles gut sein* [Bandoneon - Per a què pot servir també el tango], Darmstadt/Neuwied, 1981, pàg. 9.
39. Ernst BLOCH: *Das Prinzip Hoffnung* [El principi de l'esperança], Frankfurt/M., 1977, pàg. 1928.
40. Pina Bausch, referint-se a la seva peça *Fritz*, a *Vorschau der Wuppertaler Bühnen*, 1973-1974.
41. Georg BÜCHNER: «Leonce und Lena» [Leonci i Lena], a *Werke und Briefe* [Obres i cartes] del mateix autor, Munic, Viena, 1980, pàg. 92.
42. Werner SCHRÖTER, als seus documents sobre cinema respecte al treball d'Ariane Mnouchkine, ZDF, 1987.
43. Reinhard BAUMGART: *Die verdrängte Phantasie* [La fantasia reprimida], Darmstadt / Neuwied, 1973, pàg. 166.
44. Bertolt BRECHT: Obres completes en vuit volums, Frankfurt / M., 1967, pàg. 364.
45. Ídem, íbidem, pàg. 346.

46. Ídem, íbidem, pàg. 482.
47. Ídem, íbidem, pàg. 369.
48. Ídem, íbidem, pàg. 360.
49. Raimund HOGHE: «Meinwärts - Ein Zweig, eine Mauer» [Cap a mi - Una branca, un mur], a *Theater heute*, agost del 1979, pàg. 22.
50. Helmut SCHÖDEL, a *Theater 1979. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute*, pàg. 58.
51. Achim FREYER, a *Theater 1979, op. cit.* pàg. 74.
52. Rolf Borzik, citat per *Ballett Info*, març del 1980, pàg. 24.
53. Entrevista amb Hans Züllig, 14.7.1986.
54. Pina Bausch, a *Ballett International*, febrer del 1983, pàg. 11.
55. Sergej EISENSTEIN: «Montage der Attraktionen» [Muntatge dels espectacles], a *Ästhetik und Kommunikation*, núm. 13, desembre del 1973, pàg. 78.
56. Hélène CIXOUS: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens* [La circulació infinita del desig], Berlín, 1977, pàg. 25.
57. Pina Bausch, a *Theater heute*, agost del 1979, pàg. 18.
58. Bertolt BRECHT, *op. cit.*, pàg. 434.
59. Pina Bausch, a *Theater heute*, agost del 1979, pàg. 18.
60. Jean Cébron, a Leonetta BENTIVOGLIO, *op. cit.*, pàg. 196.
61. Pina Bausch, a MÜLLER i SERVOS, *op. cit.*
62. Ídem, íbidem.
63. Ídem, íbidem.
64. Raimund HOGHE, a *Theater heute*, agost del 1979, pàg. 22.
65. MÜLLER i SERVOS, *op. cit.*
66. Ídem, íbidem.
67. Norbert ELIAS: *Über den Prozess der Zivilisation* [Sobre el procés de la civilització], volums 1 i 2, Frankfurt / M., 1978 i 1982, volum 1, pàg. LIII.
68. Pina Bausch, a *Theater heute*, agost del 1979, pàg. 23.
69. Gerhard Bohner, aportació original, Berlín, 1987.
70. Gerhard Bohner, explicació a la presentació del vídeo sobre el seu treball coreogràfic, 1986-1987.
71. Jens WENDLAND, a *Theater heute*, febrer del 1972, pàg. 24.
72. George Tabori, a *Jahrbuch Ballett*, 1986, pàg. 54.
73. Gerhard Bohner, aportació original, Berlín, 1987.
74. Gerhard BOHNER, a *Das Tanzarchiv*, octubre del 1977, pàg. 376.
75. Gerhard BOHNER i Beate KLÖCKNER: *Arbeitsnotizen zu Zwei Giraffen tanzen Tango* [Notes de treball sobre la peça *Dues girafes ballen el tango*], 1980, pàg. 4.
76. Bertolt Brecht, citat per Jürgen ENGELHARDT: *Gestus und Verfremdung* [Gest i estranyament], Munic, Salzburg, 1984, pàg. 30.
77. Gerhard BOHNER i Beate KLÖCKNER, *op. cit.*, pàg. 5.
78. Ídem, íbidem, pàg. 4 i següents.

79. Ídem, íbidem, pàg. 3.
80. Gerhard Bohner, aportació original, Berlín, 1987.
81. Ídem, íbidem.
82. Susanne Linke, a *Ballett-Journal*, octubre del 1985, pàg. 38.
83. Entrevista amb Susanne Linke, 29.6.1986.
84. Susanne Linke, al programa de mà de la peça *Schritte verfolgen* [Repassar les passes], setembre del 1985.
85. Andrzej WIRTH: «Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte» [Del diàleg al discurs. Intent de fer una síntesi dels conceptes teatrals després de Brecht], a *Theater heute*, gener del 1980, pàg. 10.
86. Mechthild GROSSMANN, a *Jahrbuch Ballett 1985*, pàg. 42.
87. Bertolt BRECHT: *Über experimentelles Theater* [Sobre el teatre experimental], Frankfurt / M., 1970, pàg. 124.
88. Andrzej WIRTH, *op. cit.*, pàg. 19.
89. Heiner MÜLLER, a *Theater 1981. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute*, pàg. 35.
90. Reinhild HOFFMANN, a «Filmportrait Bremer Tanztheater» Pel·lícula sobre el teatre-dansa de Bremen, ZDF, 1987.
91. John CAGE: *Plädoyer für Eric Satie* [Defensa d'Eric Satie], a Richard KOSTELANETZ: *John Cage*, Colònia 1973, pàg. 111 i següents.
92. Franz HUMMEL, al programa de mà de la peça *Egmont* del Laokoon Dance Group.
93. Franz HUMMEL, a *Ballett Info*, agost del 1981, pàg. 36.
94. Pina Bausch, a *Jahrbuch Ballett 1986*, pàg. 26.
95. Marcel Proust, citat per Hans Martin RITTER: *Das gestische Prinzip* [El principi gestual], Colònia, 1986, pàg. 85.
96. Wilfried MINKS, a *Theater heute*, juny del 1965, pàg. 12.
97. Wilfried MINKS, a *Theater heute*, setembre del 1970, pàg. 36.
98. Pina Bausch, a Leonetta BENTIVOGLIO, *op. cit.*, pàg. 15.
99. Bertolt BRECHT: *Über experimentelles Theater* [Sobre el teatre experimental], pàg. 119 i següents.
100. George TABORI, a *Jahrbuch Ballett*, 1986, pàg. 53.
101. Rosamund GILMORE, a *Jahrbuch Ballett*, 1986, pàg. 33.
102. Antonin ARTAUD: *Das Theater und sein Double* [El teatre i el seu doble], Frankfurt / M., 1979, pàg. 88.
103. Ídem, íbidem, pàg. 86.
104. Rudolf von LABAN, *op. cit.*, pàg. 128 i següents.
105. Rosamund GILMORE, a *Jahrbuch Ballett*, 1986, pàg. 33.
106. Heiner Müller, citat per Georg WIEGHAUS: *Heiner Müller*, Munic, 1981, pàg. 106.
107. Heiner Müller, citat a *Text + Kritik*, fascicle 73, Munic, 1982, pàg. 56.
108. Heiner Müller, a *Theater 1981. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute*, pàg. 35.

109. Heiner Müller, citat per WIEGHAUS, *op. cit.* pàg. 203.
110. Hedwig MÜLLER i Norbert SERVOS, *op. cit.*
111. Gerhard BOHNER i Beate KLÖCKNER, *op. cit.*, pàg. 4.
112. Ídem, *ibídem*, pàg. 3.
113. Susan SONTAG: *Kunst und Antikunst* [Art i antiart], Hamburg, 1968, pàg. 13.
114. Herbert MARCUSE: *Eros und Kultur. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* [Eros i cultura. Una aportació filosòfica sobre Sigmund Freud], Stuttgart, 1957, pàg. 176.
115. Heiner MÜLLER: «Die Hamletmaschine» [La màquina Hamlet], a *Spec-taculum*, 33, Frankfurt / M., 1980, pàg. 57.
116. Rosamund GILMORE, *op. cit.*, pàg. 33.
117. Remo ROSTAGNO, a «Filmportrait Bremer Tanztheater» [Pel·lícula sobre el teatre-dansa de Bremen], ZDF, 1987.
118. Reinhild HOFFMANN, a «Filmportrait Bremer Tanztheater» [Pel·lícula sobre el teatre-dansa de Bremen], ZDF, 1987.
119. Rudolf von LABAN: *Der moderne Ausdruckstanz* [La dansa expressionista moderna], Wilhelmshaven, 1981, pàgs. 115 i següents.
120. Ídem, *ibídem*, pàg. 150.
121. Ídem, *ibídem*, pàg. 141.
122. Johannes SCHÜTZ, a «Filmportrait Bremer Tanztheater» [Pel·lícula sobre el teatre-dansa de Bremen], ZDF, 1987.
123. Reinhild HOFFMANN, a *Ballett Info*, agost del 1979, pàg. 30.
124. Reinhild HOFFMANN, a *Ballett International*, abril del 1983, pàg. 15.
125. Arnold SCHÖNBERG i Marie PAPPENHEIM: *Erwartung* [Esperança] (monodrama), Viena, 1963, pàg. 4.
126. Reinhild HOFFMANN, a *Ballett International*, abril del 1983, pàg. 13.
127. Reinhild HOFFMANN, a «Filmportrait Bremer Tanztheater» [Pel·lícula sobre el teatre-dansa de Bremen], ZDF, 1987.
128. Anna POCHER, a «Filmportrait Bremer Tanztheater» [Pel·lícula sobre el teatre-dansa de Bremen], ZDF, 1987.
129. Elise RIBEIRO-RALSTON, a «Filmportrait Bremer Tanztheater» [Pel·lícula sobre el teatre-dansa de Bremen], ZDF 1987.





# INDEX DE NOMS

- Abraxas* v. EGK, Werner  
*Em desfaré de tu* v. BAUSCH, Pina  
 Acadèmia Internacional d'Estiu de  
     Dansa de Colònia 56, 61, 63,  
     74, 178  
*Adagio* v. MAHLER, Gustav  
 ADENAUER, Konrad 35  
 ADORNO, Theodor W. 229  
 AILEY, Alvin 61  
 Akademie der Künste 177, 178,  
     182, 184, 189, 190, 194  
*A la plaça de la Rotllana* v. LINKE,  
     Susanne  
*Alceste* v. WIGMAN, Mary  
*Alemanya a la tardor* v. TABORI  
     George  
 AMAYA, Carmen 25  
 APO 35  
 APPEL, Peter 61, 63, 64, 120  
 APPIA, Adolphe 217, 222, 236  
*Àries* v. BAUSCH, Pina  
 ARRABAL, Fernando 78  
 ARTAUD, Antonin 38, 217, 241,  
     244, 245, 246  
*Atlantis* v. FERNÁNDEZ, Augusto  
*Avantpassats* v. BAUSCH, Pina  
  
 BACH, Johann Sebastian 59, 261  
 BALANCHINE, George 58, 59, 74,  
     220, 236  
 Ballet Folkwang 108, 109  
 Ballet Rus 47  
*Ballet Triàdic* v. SCHLEMMER,  
     Oskar  
*Bandoneon* v. BAUSCH, Pina  
 BARBA, Eugenio 245  
*Barbablava* v. BAUSCH, Pina  
 BARTÓK, Béla 127, 188  
 — *El castell del duc Barbablava* 127  
 — *El mandarí meravellós* 188  
 Batsheva Company 61  
 BAUER, Wolfgang 78, 79, 92  
 — *El petó d'imant* 79  
 Bauhaus 20, 222, 236  
 BAUMANN, Helmut 56, 57, 65, 178  
 — *La sonata i els tres senyors* 65  
 BAUMGART, Reinhard 139  
 BAUSCH, Pina 10, 18, 23, 29, 31,  
     32, 40, 41, 42, 43, 56, 68, 77,  
     79, 90, 97, 99, 100, 101, 105,  
     106, 108, 109, 111, 116, 119,  
     120, 123-174, 201, 206, 218,  
     220, 221, 222, 225, 230, 231,  
     232, 235, 237, 238, 250, 251,  
     252, 254, 258, 261, 270, 271,  
     276, 278, 281, 284, 287, 289  
 — *Àries* 152, 168  
 — *Avantpassats* 145, 169  
 — *Bandoneon* 142, 165  
 — *Barbablava. Escoltant un enregis-*  
*trament amb cinta magnetofònica*  
*de l'òpera El castell del duc Bar-*  
*bablava de Béla Bártok* 129,

- 130, 131, 141, 153, 169, 220, 226  
*Cafè Müller* 163  
*Clavells* 150, 153, 157  
*Ell l'agafa de la mà i la porta al castell, els altres segueixen* 132, 133-134, 138  
*Els set pecats capitals* 141  
*Em desfaré de tu* 128  
*En el vent del temps* 109  
*Fragment* 109  
— *Fritz* 125, 128, 138  
*La segona primavera* 128  
— *Llegenda de la virginitat* 142  
— 1980 142, 149, 159  
— *Pati de contacte* 40, 139-140, 160  
*Renate emigra* 137  
*Sacre du Printemps* 127, 128, 141, 152, 169, 287  
*Two cigarettes in the dark* 153  
*Vals* 134, 143, 147, 159, 168, 171  
*Viktor* 137, 153, 169, 173
- BECKETT, Samuel 131  
— *Fi de partida* 131
- BEELITZ, Günter 187, 188, 191
- BEHNE, Dieter 231
- BÉJART, Maurice 58, 74, 220, 236  
— *El viatge* 58, 236
- BENJAMIN, Walter 225
- BERIO, Luciano 195, 228
- BERNHARD, Thomas 89, 92
- BEUYS, Joseph 78, 87
- BIZET, Georges  
— *Carmen* 145
- BLACHER, Boris 50
- BLOCH, Ernst 138  
— *El principi de l'esperança* 138
- BOHNER, Gerhard 20, 21, 23, 29, 32, 41, 42, 43, 56, 62, 63, 68, 78, 100, 101, 126, 131, 175-202, 205, 206, 207, 208, 209, 221, 222, 228, 230, 251, 252, 253, 257, 289  
*Cafè Müller* 178
- Danses abstractes + Tres danses Bauhaus* 179, 189, 202  
*Dues girafes ballen el tango* 196, 197, 198, 199  
*El mandarí meravellós* 188  
*El turment de Beatrice Cenci* 177, 184, 185, 221  
*Exercicis per a un coreògraf* 179  
*Fer = Impotent* 191, 201  
*Fer = Sacrificar* 181, 182, 183, 190, 252  
*La Création du Monde* 188  
— *Les coses a la meua mà* 196, 199  
— *Lilith* 177-178, 184, 185  
— *Malade Imaginaire* 178, 183  
— *Mostrar blanc i negre* 179, 180, 201  
*Quadres d'una exposició* 195, 196, 199  
*Que n'és, de difícil, entendre les pròpies experiències* 190  
*Silvia frustrada, tensió-relaxació* 178, 183, 201
- BOLENDER, Todd 74
- BORZIK, Rolf 105, 151, 152, 153, 233, 275
- BRECHT, Bertolt 38, 52, 54, 127, 130, 144, 145, 146, 160, 198, 219, 221, 228, 241, 243, 244, 245, 246, 249  
*Els set pecats capitals* 127
- BREUKER, Marilen 106
- Brooklyn Academy of Music de Nova York 29
- BROOK, Peter 286
- BRUNEL, Christine 106
- BÜCHNER, Georg 79, 138  
— *Leonci i Lena* 138  
— *Woyzek* 79, 251
- BURTH, Jürg 56, 57
- Cafè Müller* v. Bausch, Pina, i BOHNER, Gerhard

- CAGE, John 228, 238, 258  
*Callas* v. HOFFMANN, Reinhild  
*Cançons dels infants morts* v. MAHLER, Gustav  
*Carmen* v. BIZET, Georges  
*Catulli Carmina, Carmina Burana* v. ORFF, Carl  
 CÉBRON, Jean 108, 109, 119, 163  
 — *Recueil* 109  
 CECCHETTI, Enrico 60  
 CHAPLIN, Charles 115, 147, 197, 198  
 CHARRAT, Janine 50  
 CHLADEK, Rosalia 61  
*Cigneja* v. LINKE, Susanne  
*Cinc dies cinc nits* v. HOFFMANN, Reinhild  
 Circ Roncalli 37  
 CITO, Mario 177  
 CIXOUS, Hélène 159  
*Clavells* v. BAUSCH, Pina  
*Clowns* v. HOFFMANN, Reinhild  
 COHEN, F.A. 113, 118  
 Comediants 23  
 Companyia de Ballet de l'Òpera Alemanya de Berlín 181  
 Concours de Chorégraphie de Paris 116  
*Conte d'hivern* v. ZADEK, Peter  
*Coppelia* 46, 115  
 CRAIG, Edward Gordon 217  
 CRANKO, John 54, 58, 59, 74, 220  
 CULLBERG, Birgit 58  
 CUNNINGHAM, Merce 19, 61, 66, 120, 167, 224, 225, 235, 238  
  
 DALCROZE, Jacques 44, 217  
*Dansa de dones* v. LINKE, Susanne  
*Danses abstractes + Tres danses Bauhaus* v. BOHNER, Gerhard  
 DANTZIG, Rudi van 61  
 DAUM, Gerda 190  
 — *Que n'és, de difícil, entendre les pròpies experiències* 190  
  
 DEBUSSY, Claude 238  
 — *Pelléas et Mélisande* 238  
*De viatge* v. HOFFMANN, Reinhild  
*Diàleg de família* v. KRESNIK, Hans  
*Dido i Eneas* v. PURCELL, Henry  
 DIX, Otto 118  
 DRESE, Klaus 55, 57, 178  
*Dues girafes ballen el tango* v. BOHNER, Gerhard  
*D'un que se'n va anar a aprendre què era la por* 138  
 DUTCHSKE, Rudi 74, 75  
  
 ECKSTEIN, Claire 46  
*Edip rei* v. SÒFOCLES  
 EGK, Werner 46, 50-52  
 — *Abraxas* 50  
*Egmont* v. GOETHE, Johann Wolfgang  
 EICHHOLZ, Marianne 83  
 EINEM, Gottfried von 51  
 EISENSTEIN, Sergej 158  
 Ek, Mats 220  
*El amor brujo* 46  
*El castell del duc Barbablava* v. BARTÓK, Béla  
 ELIAS, Norbert 169, 173  
*El jardí dels saücs* v. TUDOR, Antony  
*El llac dels cignes* v. TXAIKOVSKI, Peter Iljitsch, i PETIPA, Marius  
*El llac dels cignes SA* v. KRESNIK, Hans  
*Ell l'agafa de la mà i la porta al castell, els altres segueixen* v. BAUSCH, Pina  
*El mandarí meravellós* v. BARTÓK, Béla, i BOHNER, Gerhard  
*El naixement de la tragèdia a partir de l'esperit de la música* v. NIETZSCHE, Friedrich  
*Elogi de la revista* v. STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz  
*El petó d'imant* v. BAUER, Wolfgang

- El principi de l'esperança* v. BLOCH, Ernst
- El procés* v. KAFKA, Franz
- Els bandits* v. SCHILLER, Friedrich
- Els Joglars* 24
- Els nibelungs* v. KRESNIK, Hans
- El sombrero de tres picos* 46
- El somni de Kleist del Príncep von Homburg* v. STEIN, Peter
- Els set pecats capitals* v. BRECHT, Bertolt, i WEILL, Kurt
- El turment de Beatrice Cenci* v. BOHNER, Gerhard
- El viatge* v. BÉJART, Maurice
- En el vent del temps* v. BAUSCH, Pina
- ERNST, Max 158
- Escenes de nens* v. TUDOR, Antony
- ESCHER, M.C. 160
- Escola de Dansa i Gimnàstica de Härdl-Munz 181
- Escola de Frankfurt 34
- Escola de Gimnàstica Rítmica de Hellerau 44
- Escola Folkwang d'Essen 10, 11, 43, 52, 53, 61, 101, 103-122, 125, 126, 183, 207, 258, 277
- Escola Lola Rogge de Dansa Escènica d'Hamburg 120
- ESCUADERO, Vicente 25
- Esperança* v. SCHÖNBERG, Arnold
- Estadis* v. FORSYTHE, William
- Estudi de Dansa de Colònia 56, 57, 65, 106, 178
- Estudi de Dansa Folkwang d'Essen 32, 56, 105-107, 108, 109, 163, 178, 205, 206, 207, 212, 258
- Exercicis per a un coreògraf* v. BOHNER, Gerhard
- FASSBINDER, Rainer-Werner 76, 231
- FELSENSTEIN, Walter 220
- Fer = Impotent* v. BOHNER, Gerhard
- Fer = Sacrificar* v. BOHNER, Gerhard
- FERNÁNDEZ, Augusto 132
- *Atlantis* 132
- Festival de Teatre de Belgrad BITEF 29
- Fi de partida* v. BECKETT, Samuel
- Fin al punto* v. HOFFMANN, Reinhold
- Fo, Dario 217
- FOREMAN, Richard 217
- FORMOSA, Feliu 15
- FORSTER JENKINS, Florence 270
- FORSYTHE, William 42
- *Estadis* 42
- *Peça sobre ballet* 42
- FORTNER, Wolfgang 51
- Fragment* v. BAUSCH, Pina
- FREY, Frank 177, 190
- *Que n'és, de difícil, entendre les pròpies experiències* 190
- FREYER, Achim 152, 179
- *Les metamorfosis d'Ovidi* 179
- FRIEDRICH, Götz 220
- Fritz* v. BAUSCH, Pina
- FURTWÄNGLER, Gise 63, 74
- GEITEL, Klaus 60
- Germània - Mort a Berlín* v. MÜLLER, Heiner
- GILMORE, Rosamund 244, 247, 254
- Giselle* 39, 125
- GLUCK, Christoph Willibald 127, 128, 132, 134
- *Ifigènia a Tàurida* 127
- *Orfeo i Euridice* 127
- GOETHE, Johann Wolfgang 13, 14, 15, 172, 237, 260
- Egmont* 99, 237
- Faust* 14, 50
- Götz von Berlichingen* 14
- Hermann i Dorotea* 13
- Regles per a l'actor* 172

- *Werther* 14  
 GRAHAM, Martha 19, 60, 64, 67,  
 119, 224  
*Gran ciutat* v. JOOSS, Kurt  
 GRASS, Günter 182  
 GRETCHEN 201  
 GRILLPARZER, Franz 79  
 — *L'Àvia* 79  
 GROSSMANN, Mechthild 218  
 GROZ, George 118  
 GROTOWSKI, Jerzy 245  
 Groupe de Recherche Chorégraphi-  
 que de l'Opéra de Paris 206  
 GRÜBER, Klaus-Michael 76, 131  
 GSOVSKY, Tatjana 181, 184
- Hair* 76  
*Hamlet* v. SHAKESPEARE, William,  
 i ZADEK, Peter  
 HÄNDEL, Johann Friedrich 52  
 HANDKE, Peter 92, 217  
 HAUPT, Walter 78, 231  
 HECKROTH, Hein 113  
 HENZE, Hans Werner 50, 51  
 HERMANN, Karl-Ernst 76-77  
*Hermann i Dorotea* v. GOETHE,  
 Wolfgang  
 HESPOS, Hans-Joachim 188, 195  
 HINDEMITH, Paul 46, 50  
 HINKSON, Mary 61  
 HITLER, Adolf 37, 47, 51, 72  
 HOCHHUTH, Rolf 34  
 HOFFMANN, Reinhild 10, 29, 30,  
 32, 41, 42, 43, 68, 79, 90, 100,  
 101, 105, 106, 109, 120, 121,  
 179, 201, 202, 205, 206, 208,  
 222, 227, 229, 230, 231, 233,  
 238, 250, 251, 254, 255-289  
*Callas* 254, 259, 261, 262, 267,  
 268, 269, 270, 273, 274, 276,  
 279, 283  
*Cinc dies cinc nits* 260, 261, 273  
*Clowns* 269, 277, 286
- *De viatge* 238, 260, 261, 262,  
 268, 269, 276, 279, 286  
 — *Dido i Eneas* 279  
 — *Fin al punto* 258, 286  
 — *Mala herba* 267, 269, 271, 272,  
 275, 287  
*Noces* 268, 269, 270, 271, 272,  
 285  
*Padres* 263  
*Pierrot Lunaire* 269, 277  
*Quimera* 286  
*Reis i reines* 231, 268, 271, 274,  
 277, 282  
*Rouge et Noir* 277, 286  
*Solo amb sofà* 258, 263, 264,  
 265  
*També* 263, 264  
*Taulons* 263  
*Vent càlid* 254, 262, 267, 271,  
 272, 276, 279, 285, 286, 288
- HOGHE, Raimund 167  
 HOLZ, Adolf 79  
 — *Jesús en males companyies* 79  
 HORST, Louis 120  
 HORTON, Lester 120  
 HORVATH, Ödön von 147  
 HOVING, Lucas 108  
 — *Songs of Encounter* 108  
 HOYER, Dore 44, 52, 53, 54, 61,  
 116, 205, 207, 208  
 HÜBNER, Kurt 57, 73, 76, 77, 89,  
 126, 231, 234  
 HUMEL, Franz 229  
 HUMEL, Gerald 184, 195, 231
- Ifigènia a Tàurida* v. GLUCK, Chris-  
 toph  
*Il·lusions com el llac dels cignes*  
 v. NEUMEIER, John  
*Imant* v. KRESNIK, Hans  
*Imatges de la glòria* v. KRESNIK,  
 Hans  
*Im Bade wannen* v. LINKE, Susanne

- Institut per a la Dansa Escènica de Colònia 56, 58, 120
- Instrucció de guerra per a tothom* v. KRESNIK, Hans
- IONESCO, Eugène 65, 245
- JAHN, Friedrich Ludwig 45
- JANGO EDWARDS 37
- Jaromir* v. KRESNIK, Hans
- Jesús en males companyies* v. HOLZ, Adolf
- Jesús SA* v. KRESNIK, Hans
- JOHNES, Jasper 238
- JOOSS, Kurt 20, 24, 32, 43, 44, 45, 46, 48, 52, 53, 54, 103-122, 127, 207, 217, 229, 250
- Gran ciutat* 127
- *La taula verda* 108, 116, 117, 127
- *Pavana per la mort d'un infant* 108
- Jooss-Leeder School of Dance 119
- JUNG, C.G. 245
- KAFKA, Franz 13
- *El procés* 13
- KAGEL, Maurizio 228
- KARSUNKE, Yaak 78
- KESSELHEIM, Silvia 177, 183
- KIKUCHI, Yuriko 61
- KILIAN, Hannes 50
- KIPPHARDT, Heinar 34
- KLEE, Paul 138
- *Un nen es somia* 138
- KLOS, Dieter 108
- KNUST, Albrecht 112
- KOEGLER, Horst 60
- KORTNER, Fritz 52, 54
- KRESNIK, Hans 29, 30, 32, 41, 42, 56, 57, 62, 66, 67, 68, 69-101, 109, 126, 131, 178, 183, 184, 190, 195, 212, 218, 220, 221, 222, 230, 231, 233, 234, 250, 251, 253, 257, 258, 261, 268, 278, 287, 288
- Diàleg de família* 71, 79, 85, 88, 90, 91, 92
- El llac dels cignes SA* 77, 79, 220, 258, 278
- Els nibelungs* 79
- Imant* 85, 87, 88, 92, 101
- Imatges de la glòria* 79, 82
- *Instrucció de guerra per a tothom* 83, 86, 258
- *Jaromir* 79
- *Jesús SA* 84, 87
- *La màquina Hamlet* 79, 92
- *L'assassí Woyzek* 84, 87, 91, 97
- *Mart* 88, 92, 94, 100
- O sela pei* 57, 74, 82
- *Paradís?* 57, 74, 75
- Pasolini* 79, 88, 90, 92, 97, 268
- Pélleas et Mélisande* 98, 234
- PIGASUS 74, 94, 278
- Rebaixes* 79, 84, 100
- Romeo i Julieta* 79, 84
- Sacre du Printemps* 86
- Sylvia Plath* 79, 81, 88, 92, 97, 100, 268
- Susi Cremecheese* 76
- Tractats* 84, 258, 278
- KREUTZBERG, Harald 44, 54
- KUBISCH, Christina 231, 262
- KUPFER, Harry 220
- LABAN, Rudolf von 20, 32, 44, 45, 47, 48, 60, 112, 113, 114, 116, 118, 217, 236, 242, 246, 264, 265
- La dansa expressionista moderna* 264
- La Création du Monde* v. MILHAUD, Darius, i BOHNER, Gerhard
- La dama de les camèlies* v. NEUMEIER, John
- La dansa expressionista moderna* v. LABAN, Rudolf von

- La fada de les nines* 46  
*L'alegria de Sigmund* v. TABORI, George  
*La màquina Hamlet* v. KRESNIK, Hans, i MÜLLER, Heiner  
*La mort i la donzella* v. SCHUBERT, Franz  
 LANDER, Harald 58  
 Laokoon Dance Group 229, 237  
*La segona primavera* v. BAUSCH, Pina  
*La següent si us plau* v. LINKE, Susanne  
*La sonata i els tres senyors* v. BAUMANN, Helmut  
*L'assassí Woyzek* v. KRESNIK, Hans  
*La taula verda* v. JOOSS, Kurt  
*L'àvia* v. GRILLPARZER, Franz  
 LEEDER, Sigurd 108, 113, 119  
*Leonce i Lena* v. BÜCHNER, Georg  
*Les coses a la meua mà* v. BOHNER, Gerhard  
*Les metamorfosis d'Ovidi* v. FREYER, Achim  
*Les noces* v. STRAVINSKY, Igor  
*L'holandès errant* 99  
 LICHTENSTEIN, Roy 76  
 LIGETI, György 228  
*Lilith* v. BOHNER, Gerhard  
 LIMÓN, José 108, 120, 206  
 LINKE, Susanne 10, 23, 29, 32, 41, 42, 43, 68, 105, 106, 109, 120, 121, 202, 203-214, 222, 251, 258  
 — *A la plaça de la Roïllana* 206  
 — *Cigneja* 207  
 — *Dansa de dones* 206  
 — *Im Bade wamen* 206  
 — *La següent, si us plau* 206  
 — *Marea* 207  
*Nina* 206  
*No tots podem ser només cignes* 206  
*Però Egmont, si us plau* 206  
*Quin absurd* 206  
 — *Repassar les passes* 207, 211  
 — *Transformació* 207  
 LIPPE, Rudolf zur 169, 170  
 Living Theatre 38, 245  
*Llegenda de la virginitat* v. BAUSCH, Pina  
*L'obra d'art del futur* v. WAGNER, Richard  
*Lobengrin* 99  
 London Contemporary Dance Theatre 61  
 LUIPART, Marcel 50, 61  
 LUSERKE, Martin 45  
*Macbeth* v. SHAKESPEARE, William  
 MAGRIÑÀ, Joan 24  
 MAGRITTE, René 278, 279  
 MAHLER, Gustav 71, 128, 213  
 — *Adagio* 128  
 — *Cançons dels infants morts* 128  
*Malade Imaginaire* v. BOHNER, Gerhard  
*Mala herba* v. HOFFMANN, Reinhild  
 MANDOZZI, Graziano 78, 231  
 MANEN, Hans van 61, 169, 236  
 MANN, Thomas 15, 16  
 — *Tristany* 15  
 Marcuse, Herbert 34, 35, 36, 39, 40  
 — *Sobre el caràcter afirmatiu de la cultura* 35  
*Marea* v. LINKE, Susanne  
*Mart* v. KRESNIK, Hans, ZORN, Fritz  
 MASSINE, Leonide 58  
 MERCY, Dominique 129  
*Mesura per mesura* v. SHAKESPEARE, William, i ZADEK, Peter  
 MEYERHOLD, Vsevolod 217  
 MILHAUD, Darius 188  
 — *La Création du Monde* 188  
 MILLER, Arthur 48  
 MILLES, Agnes de 127



- *Rodeo* 127  
MILLOSS, Aurel von 58-62, 74  
1980 v. BAUSCH, Pina  
MINKS, Wilfried 34, 76, 95, 231,  
234, 278  
MÖBIUS 160  
MOHAUPT, Richard 51  
MONROE, Marilyn 140  
MORRIS, Robert 238  
*Mostrar blanc i negre* v. BOHNER,  
Gerhard  
MÜLLER, Heiner 78, 79, 87, 217,  
225, 249, 250, 251, 252, 253  
— *Germania - Mort a Berlín* 79  
— *La màquina Hamlet* 79, 99, 253  
MUSSORGSKY, Modest Petrowitsch  
195  
— *Quadres d'una exposició* 195
- NAPHRAITL, Leo 74  
Nederlans Dans Theater 61  
NEUENFELS, Hans 34, 131, 220  
NEUMEIER, John 169, 220  
— *Il·lusions com el llac dels cignes*  
220  
— *La dama de les camèlies* 169  
NEVE, Rotraud de 31, 257  
New York City Ballet 59  
NIEDECKEN-GEHARDT, Hans 46  
NIETZSCHE, Friedrich 242  
— *El naixement de la tragèdia a par-  
tir de l'esperit de la música* 242  
NIKOLAI, Alwin 167  
*Nina* v. LINKE, Susanne  
*Noces* v. HOFFMANN, Reinhild  
NONO, Luigi 195, 228  
*No tots podem ser només cignes*  
v. LINKE, Susanne
- OIDA, Yoshi 285  
Olimpiada Teatral de Los An-  
geles 29
- Opera de París 206  
Opera Estatal d'Hamburg 182  
*Orestíada* v. STEIN, Peter  
*Orfeo i Eurídice* v. GLUCK, Chris-  
toph  
ORFF, Carl 178  
— *Catulli Carmina, Carmina Burana*  
178  
*O sela pei* v. KRESNIK, Hans
- PABST, Peter 151, 152, 233, 275  
PALUCCA, Gret 44  
*Paradís?* v. KRESNIK, Hans  
PASOLINI, Pier Paolo 81, 96, 99,  
251  
*Pasolini* v. KRESNIK, Hans  
*Pati de contacte* v. BAUSCH, Pina  
*Pavana per la mort d'un infant*  
v. JOOSS, Kurt  
*Peça sobre ballet* v. FORSYTHIE, Wil-  
liam  
*Pedres* v. HOFFMANN, Reinhild  
*Pélleas et Mélisande* v. DEBUSSY,  
Claude, i KRESNIK, Hans  
Performance Group 245  
*Perls*, Fritz 89  
*Però Egnont, si us plau* v. LINKE,  
Susanne  
PETER, Kurt 56  
PETIPA, Marius 77, 220  
— *El llac dels cignes* 220  
*Pierrot Lunaire* v. HOFFMANN,  
Reinhild, i SCHÖNBERG, Arnold  
*PIGasUS* v. KRESNIK, Hans  
PISCATOR, Erwin 52, 54, 93, 94,  
217  
PLATH, Sylvia 100, 251  
POCHER, Anna 287  
POHL, Trude 112  
PONTO 89  
POP, Hans 108  
*Pot ser Ofèlia?* v. Teatre-dans Sko-  
ronel

- PROUST, Marcel 232  
 PURCELL, Henry 134, 268  
 — *Dido i Eneas* 268
- Quadres d'una exposició* v. MUSSORGSKY, Modest, i BOHNER, Gerhard  
*Que n'és, de difícil, entendre les pròpies experiències* v. DAUM, Gerda, i FREYER, Frank  
*Quimera* v. HOFFMANN, Reinhild  
*Quin absurd* v. LINKE, Susanne
- RABEN, Peer 78, 231  
 RABENALT, Arthur Maria 46  
 RAIS, Gilles de 82  
 RAUSCHENBERG, Robert 238  
*Rebaixes* v. KRESNIK, HANS  
*Recueil* v. CÉBRON, Jean  
*Regles per a l'actor* v. GOETHE, Johann Wolfgang  
 REICH, Wilhelm 169  
 REINHARDT, Max 46, 242  
 REINHOLM, Gert 181  
*Reis i reines* v. HOFFMANN, Reinhild  
*Renate emigra* v. BAUSCH, Pina  
*Repassar les passes* v. LINKE, Susanne  
 República de Weimar 47, 51, 54, 112  
 RIBEIRO-RASTON, Elise 288  
*Rocky Horror Picture Show* 95  
*Rodeo* v. MILLES, Agnes de  
*Romeo i Julieta* v. KRESNIK, HANS  
 ROSTAGNO, Remo 261  
*Rouge et Noir* v. HOFFMANN, Reinhild  
 RÜHLE, Günther 92
- SACHS, Nelly 65  
*Sacre du Printemps* v. STRAVINSKY, Igor, KRESNIK, HANS, i BAUSCH, Pina  
 Sala Concòrdia de Bremen 89, 260, 261, 276, 278, 282  
 Sala d'Exposicions d'Hamburg 182  
 SASAKI, Mitsuru 106  
 SATIE, Erik 228  
 Schaubühne am Halleschen Ufer 177  
 SCHELEYER 89  
 SCHILLER, Freidrich 14  
 — *Els bandits* 76  
 SCHLEMMER, Oskar 20, 29, 178, 189, 193-194, 195, 202, 205, 208, 217, 222, 236, 278  
*Ballet Triàdic* 29, 178, 193, 194, 202, 278  
 SCHMIDT, Josef 75  
 SCHNEBEL, Dieter 179  
 SCHOENER, Eberhard 195  
 SCHÖNBERG, Arnold 268, 277, 282  
 — *Esperança* 268, 282  
 — *Pierrot Lunaire* 277  
 SCHOPENHAUER, Arthur 16  
 SCHRÖTER, Werner 139  
 SCHUBERT, Franz 134  
 — *La mort i la donzella* 134  
 SCHUH, Oscar Fritz 35, 55, 58  
 SCHÜTZ, Johannes 233, 260, 267, 275, 279  
 SHAKESPEARE, William 132, 133  
 — *Hamlet* 99  
 — *Macbeth* 132, 133  
 — *Mesura per mesura* 77, 184  
*Silvia frustrada, tensió-relaxació* v. BOHNER, Gerhard  
*Sobre el caràcter afirmatiu de la cultura* v. MARCUSE, Herbert  
 Societat per al Foment de la Dansa Artística 56  
 SÒFOCLES 16  
 — *Edip rei* 16  
*Solo amb sofà* v. HOFFMANN, Reinhild

- Songs of Encounter* v. HOVING, Lucas  
 SONTAG, Susan 37, 253  
 SPOERLI, Hans 220  
 STANISLAVSKI, Konstantin S. 116, 133  
 STECKEL, Frank-Patrick 259  
 STEIN, Peter 34, 76, 77, 131, 184, 231, 238, 251, 278  
     *El somni de Kleist del Príncep von Homburg* 131  
     *Orestíada* 251  
     *Tasso* 238  
 STEINER, Anne 233  
 STIERLIN, Helm 90  
 STOKOWSKI, Leopold 261  
 STRASBERG, Lee 116, 133  
 STRAUSS, Botho 89  
 STRAVINSKY, Igor 46, 86, 127, 128, 228, 268  
     — *Les noces* 268  
     — *Sacre du Printemps* 86, 127, 128  
 STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz 247  
     — *Elogi de la revista* 247  
 Sturm und Drang 14  
*Susi Cremecheese* v. KRESNIK, Hans  
*Sylvia Plath* v. KRESNIK, Hans
- TABORI, George 89, 244, 260  
     — *Alemanya a la tardor* 89  
     — *L'alegria de Sigmund* 89  
*També* v. HOFFMANN, Reinhild  
*Tannhäuser* v. WAGNER, Richard  
 Tanz-Forum de Colònia 55, 57, 62, 64, 65-68, 93, 106, 119, 178, 187-188, 189, 286  
 TARDIEU, Jean 65  
*Tasso* v. STEIN, Peter  
*Taulons* v. HOFFMANN, Reinhild  
 TAYLOR, Paul 61, 120  
 Teatre-dansa de Bochum 30  
 Teatre-dansa de Bremen 29, 30  
 Teatre-dansa de Darmstadt 178, 188, 191  
 Teatre-dansa de Wuppertal 29, 30, 178  
 Teatre-dansa Folkwang 114  
 Teatre-dansa Skoronel 253  
     — *Pot ser Ofèlia?* 253  
 Teatre de Bochum 132, 257  
 Teatre de Colònia 55  
 Teatre de Düsseldorf 52  
 Teatre de Heidelberg 74  
 Teatre de Hessen 46  
 Teatre de l'Estat Lliure Hanseàtic de Bremen 57, 73, 126, 206, 231, 234, 258, 278, 279, 286  
 Teatre de Münster 112  
 Teatre de Wuppertal 258, 275  
 Teatre-Festival de Bayreuth 242  
 Teatre Lliure 24  
 Televisió d'Alemanya Occidental de l'Estat de Nordrhein-Westfalen 107  
*Tractats* v. KRESNIK, Hans  
*Transformació* v. LINKE, Susanne  
*Trencanous* 46  
*Tristany* v. MANN, Thomas  
*Tristany i Isolda* v. WAGNER, Richard  
 TROLLER, Urs 179  
 TUCHOLSKY, Kurt 118  
 TUDOR, Antony 108, 120  
     — *El jardí dels saücs* 108  
     — *Escenes de nens* 108  
 TUDOR, David 238  
*Two Cigarettes in the Dark* v. BAUSCH, Pina  
 TXAIKOVSKY, Peter Iljitsch 77, 220, 231  
     *El llac dels cignes* 39, 50, 77, 125, 220
- ULRICH, Jochen 56, 57, 67  
*Un nen es somia* v. KLEE, Paul  
*Un tramvia anomenat desig* v. WILLIAMS, Tennessee

- VALENCIA, Tórtola 24  
 VALENTIN, Karl 197, 198  
 VALÉRY, Paul 159  
*Vals* v. BAUSCH, Pina  
 VA WÖFL 78, 87, 105, 233  
*Vent càlid* v. HOFFMANN, Reinhild  
 VERDI, Giuseppe 273  
 VEREDON, Gray 56, 57  
 VIELHAUER, Heidrun 30, 31, 257  
*Viktor* v. BAUSCH, Pina  
 VOGELANG, Marianne 61  
 VROOM, Jean-Paul 236
- WAGNER, Richard 16, 241, 242, 243  
*L'obra d'art del futur* 242  
 — *Tannhäuser* 125  
 — *Tristany i Isolda* 16  
 WALTER, Erich 59, 63  
 WANDERVOGEL 45  
 WEBERN, Anton M. 228  
 WEILL, Kurt 127, 130, 228  
 — *Els set pecats capitals* 127  
 WEISS, Peter 34  
 WENDEL, Heinrich 59  
 WIGMAN, Mary 32, 43, 44, 45, 48,  
 52, 53, 54, 115, 116, 181, 205,  
 207, 208
- *Alceste* 181  
 WILDER, Thornton 48  
 WILLIAMS, Tennessee 48, 169  
 — *Un tramvia anomenat desig* 169  
 WILSON, Robert 250  
 WIRTH, Andrzej 217, 223  
 WOZIKOWSKY, Leon 61  
 WONDER, Erich 34, 76, 78  
*Woyzek* v. BÜCHNER, Georg  
 WÜSTENHÖFER, Arno 126, 258,  
 259
- XENAKIS, Yannis 195
- ZADEK, Peter 34, 36, 37, 75, 76,  
 77, 95, 131, 132, 184, 220, 231,  
 235, 238, 251  
*Conte d'hivern* 238  
*Hamlet* 251  
 — *Mesura per mesura* 177, 184,  
 235  
 ZAPPA, Frank 76  
 ZIMMERMANN, BERND ALOIS 195  
 ZORN, Fritz 79, 99, 100, 251  
 — *Mart* 79, 99  
 ZÜLLIG, Hans 115, 119, 121, 155



Aquesta edició de  
*Teatre-dansa*  
ha estat acabada d'imprimir  
a la ciutat de Barcelona  
el dotze de juliol de  
mil nou-cents noranta-tres







E S C R I T S  
T E Ò R C S

1. Valentina Valentini, *Després del teatre modern*
2. Jean-Paul Sartre, *Un teatre de situacions*
3. Susanne Schlicher, *Teatre-dansa. Tradicions i llibertats*

En preparació:

Carlo Goldoni, *Memòries*

Richard Wagner, *Òpera i drama*

Johann Jacob Engel, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*

A *Teatre-dansa. Tradicions i llibertats* l'autora recull l'experiència d'un gènere, el teatre-dansa, que es basa en l'anàlisi directa de la realitat. A Alemanya van sorgir unes inquietuds —no solament dins l'àmbit de la dansa i del teatre, sinó també en el de la literatura, el pensament, la música, les arts plàstiques, el cinema, la direcció escènica o l'escenografia— que van conduir a unes noves formes d'expressió.

El llibre fa un estudi exhaustiu i minuciós i arriba a unes conclusions que no són pas gens abstractes sinó fonamentades en exemples concrets. Per això té un doble interès. D'una banda, ens mostra com afronten la creació els cinc coreògrafs més reconeguts a Alemanya, amb el seu afany d'aprenentatge i de comunicació, les seves dificultats, etc. I, de l'altra, ens descriu l'evolució paral·lela i immediatament anterior de creadors com Laban, Dore Hoyer o Béjart, Brecht o Heiner Müller, Nietzsche o Marcuse, Schönberg o John Cage, Paul Klee o Oskar Schlemmer, Eisenstein o Fassbinder, Meyerhold o Peter Zadek, Piscator o Rolf Borzik. El lector arriba a tenir, així, una idea sòlida del teatre-dansa i també de com hi han influït el ballet clàssic, les revoltes dels anys seixanta i el teatre brechtia.

ISBN 84-7794-241-2



9 788477 942412