

Turid Nøkleberg Schjønsby

Bevegelse og uttrykk

Gestiske strukturer i tidligmodernistisk dans

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, august 2012

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Doktoravhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

© Turid Nøkleberg Schjønsby

ISBN 978-82-471-3681-2 (trykt utg.)
ISBN 978-82-471-3682-9 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlingar ved NTNU, 2012:193

Trykket av NTNU-trykk

Innhold

INNHold	3
LISTE OVER ILLUSTRASJONER :	9
FORORD.....	11
INNLEDNING	13
<i>Mål</i>	14
<i>Valg av forskningsmateriale</i>	15
<i>Bevegelse og gestikk</i>	16
I. GESTIKK I EN DANS- OG TEATERTRADISJON	17
<i>Forståelse av gestikk</i>	18
II. MIN TILNÆRMING	20
<i>Terminologi</i>	22
<i>Avgrensning</i>	26
III. AVHANDLINGENS STRUKTUR.....	27
KAPITTEL 1 FORSKNINGSLITTERATUR OG KILDEmateriale	29
FORSKNINGENS OBJEKTER	29
I. LITTERATUR OM GESTIKKENS HISTORIE.....	29
II. DANSERE OG DANSETRADISJONER.....	35
<i>Litteratur om Isadora Duncan</i>	35
<i>Litteratur om St. Denis</i>	37
<i>Litteratur om Rudolf Steiner</i>	39
III. ESTETISKE OG ANALYTISKE STUDIER	41
IV. FENOMENOLOGISK DANSEFORSKNING	44
<i>Konklusjon</i>	46
KILDEmateriale	47
PRIMÆRLITTERATUR: BIOGRAFISK MATERIALE, FORELESNINGER OG ARTIKLER	47
SEKUNDÆRLITTERATUR SOM BELYSER DANSEKAPERNES PRAKSIS.....	51
<i>Film som kildemateriale</i>	52
PERIODEN 1995-2008: INTERVJUER AV DANSERE	53
CASESTUDIER: ANALYSE AV DANSEUTTRYKK.....	56
KAPITTEL 2: FENOMENOLOGI	59
BEGRUNNELSE FOR VALG AV TEORI OG METODE	60
FENOMENOLOGI SOM FORSTÅELSESRAMME	62

DEN SUBJEKTIVE ERKJENNELSE	63
KROPPEN SOM SENTER FOR MENNESKETS EKSISTENS	64
PREREFLEKSIVITET OG DET NATURLIGE	65
INTENSJONALITET OG INTENSJONER	67
SANSENE	68
EKSISTENS SOM FORBINDELSE MELLOM KROPP OG SJEL.....	69
HELHETSFORSTÅELSE: KROPPSRUM OG GESTUS.....	73
<i>Sammenheng mellom kroppens uttrykk og talen</i>	75
<i>Gestiske nivåer og danses struktur</i>	77
<i>Flertydighet og sansenes synesthesi</i>	80
KUNSTENS DIMENSJONER	81
<i>Kunst og mening</i>	81
<i>Kroppsliggjøring som nøkkel til kunst</i>	84
<i>Kunst og helhet</i>	85
<i>Ånd og materialitet</i>	86
HISTORIOGRAFISK TILNÆRMING TIL TIDLIGMODERNISTISK DANS	88
KAPITTEL 3: GESTIKK I ET KULTURHISTORISK PERSPEKTIV	93
TEORETISKE VERKTØY	95
DUNCAN, ST. DENIS OG STEINERS FORHOLD TIL GESTIKK FRA GRESK ANTIKK	98
IDEALER OM HELLIG DANS BASERT PÅ MIDDELALDERENS OG RENESSANSENS SAKRALE GESTIKK OG RITUALER	100
RENESSANSEKUNST SOM FORBILDE.....	102
DUNCAN, ST. DENIS OG STEINERS BRUK AV GESTIKK SETT I FORHOLD TIL KLASSISK SCENEKUNST	105
FRANÇOIS DELSARTE: NYE KILDER TIL GESTIKK	116
<i>Oppsummering og konklusjon</i>	121
KAPITTEL 4: TIDLIGMODERNISME	123
KORT PRESENTASJON AV ISADORA DUNCAN, RUTH ST. DENIS OG RUDOLF STEINER.....	124
<i>Isadora Duncan</i>	124
<i>Ruth St. Denis</i>	125
<i>Rudolf Steiner</i>	126
BEGYNNELSEN AV 1900-TALLET – SAMFUNN I FORANDRING	127
IDEOLOGISK BAKGRUNN FOR MODERNISME I KUNSTEN	127
DANSEKUNSTNERNES FORHOLD TIL SYMBOLISMEN.....	132
SAMSPILL MELLOM KUNSTARTER	137
<i>Konklusjon og nye spørsmål</i>	138

KAPITTEL 5: KROPPEN SOM ERKJENNELSES- OG FORMIDLINGSFELT I NYSKAPNING AV DANS	141
MOMENTER VED ISADORA DUNCANS FORSTÅELSE AV KROPP	142
DUNCANS KROPPSFORSTÅELSE SETT I LYS AV FENOMENOLOGI	148
MOMENTER VED RUTH ST. DENIS' KROPPSFORSTÅELSE	150
ST. DENIS' KROPPSFORSTÅELSE SETT I LYS AV FENOMENOLOGI	156
MOMENTER VED RUDOLF STEINERS KROPPSFORSTÅELSE OG EURYTMII	158
STEINERS KROPPSFORSTÅELSE SETT I LYS AV MERLEAU-PONTYS FENOMENOLOGI	166
OPPSUMMERING OG DISKUSJON	167
KAPITTEL 6: GESTIKK OG SJELENS BEVEGELSE	171
ISADORA DUNCAN OG GESTIKK:	172
<i>Bilder, dramaelementer, flertydighet og emosjonell gestikk</i>	172
<i>Musikk i Duncans dans</i>	175
<i>Samspill mellom kunstarter</i>	178
RUTH ST. DENIS OG GESTIKK	183
<i>Fra teater til dans</i>	184
<i>Musikalsk gestikk</i>	188
<i>Samvirke mellom kunstarter</i>	191
RUDOLF STEINER - GESTIKK I EURYTMII	193
<i>Gestikk i lydeurytmi</i>	196
<i>Gestikk i toneurytmi</i>	199
<i>Samspill mellom kunstarter</i>	201
SAMMENLIGNING AV DUNCANS, ST. DENIS OG STEINERS IDÉER OM GESTIKK	202
<i>Danseskapernes idéer om gestikk, sett i lys av Merleau-Pontys teorier</i>	205
KAPITTEL 7: FELTARBEID	211
INTERVJUER MED DANSERE OG PEDAGOGER	211
TIDLIGMODERNISTISKE DANSETRADISJONER I DAG	211
KVALITATIVE METODER	211
<i>Intervjuer</i>	212
VIDEREFØRING AV DUNCANDANS	215
<i>Informantene</i>	216
<i>Gestenes kroppslige og mentale forankring</i>	217
<i>Duncandansens forankring i bilde og fortelling</i>	218
<i>Duncandansens forankring i musikk</i>	221
<i>Samvirke mellom kunstuttrykk</i>	223

<i>Diskusjon</i>	224
VIDEREFØRING AV RUTH ST. DENIS' DANSEMÅTE	228
<i>Informantene</i>	229
<i>Fortellende gestikk</i>	230
<i>Musikkens innflytelse på St. Denis' danser</i>	235
SAMVIRKE AV FLERE TYPER GESTIKK	237
DISKUSJON	237
VIDEREFØRING AV EURYTMISKE	243
<i>Informantene</i>	243
<i>Lydeurytmi</i>	244
<i>Toneurytmi: Å synliggjøre sangen</i>	251
<i>Kommentar til intervjuer om eurytmi</i>	255
OPPSUMMERING OG DISKUSJON	257
KAPITTEL 8: TRE CASESTUDIER	265
CASESTUDIER	265
<i>Innsamling av materiale</i>	267
<i>Gylighet og pålitelighet</i>	268
STRUKTURANALYSE.....	270
<i>Undertekst</i>	272
GESTISKE STRUKTURER	273
CASE A: TO DANSER KOREOGRAFERT AV ISADORA DUNCAN	275
<i>Narcissus</i>	275
<i>Ave Maria</i>	284
<i>Samspill mellom musikk og bevegelse</i>	291
CASE B: TO DANSER KOREOGRAFERT AV RUTH ST. DENIS	295
<i>Incense</i>	295
<i>Schubert Walzes - Musikkvisualiseringer</i>	302
<i>Fra musikalsk struktur til emosjonell gestikk</i>	308
CASE C: EURYTMISKE KOREOGRAFERT AV RUDOLF STEINER	310
<i>Wegerin</i>	310
<i>Noe som vekker meg</i>	320
<i>Lebenszauber</i>	325
OPPSUMMERING OG KONKLUSJON	334
<i>Forankring i gestiske nivåer</i>	337
<i>Musikalisering av kunststartene</i>	339

<i>Samspill mellom kunstarter</i>	339
<i>Språk og musikk – forskjellig gestikk</i>	340
<i>Konklusjon:</i>	341
KAPITTEL 9: RESULTATER	343
GESTIKK PÅ FORSKJELIGE NIVÅER.....	343
<i>Gestikkbegrepets sterke og svake sider</i>	343
GENERELLE TREKK	344
<i>Transformasjon av elementer fra forskjellige kunstuttrykk til bevegelse</i>	344
<i>Fri gestikk</i>	344
<i>Fortellende gestikk</i>	345
<i>Naturlig bevegelse og naturalisme basert på vestlig forståelse</i>	345
<i>Musikk og tale, forskjellig gestikk?</i>	346
<i>Musikalsk gestikk</i>	347
<i>Erotisk gestikk</i>	347
HELHETSnivÅ.....	348
<i>Drama- og teaterelementer for å skape helhet</i>	348
DEL- OG FRASEnivÅ.....	349
<i>Emosjonell gestikk</i>	349
<i>Gester utviklet fra dur og moll.</i>	350
<i>Treningssekvenser som gestikk</i>	350
MOTIVnivÅ	351
<i>Historiske og etniske gester</i>	351
<i>Bevegelser som refererer til konkrete handlinger</i>	351
<i>Gester som er utviklet fra språklyder</i>	352
<i>Bevegelser som forholder seg til motiver i musikken</i>	352
<i>Gester som er utviklet fra musikkintervaller</i>	352
<i>Gester for toner</i>	352
FORSKJELL PÅ GESTIKK MED RØTTER I SPRÅK OG MUSIKK	353
KROPPENS BEVEGELSE SOM NØKKELE TIL SAMSPILL MELLOM KUNSTARTER.	353
VIDEREFØRING AV GESTIKK.....	356
AVSLUTNING	357
<i>Vurdering av metode:</i>	360
<i>Strukturanalyse, kroppsfenomenologi og casestudier</i>	360
<i>Personlighetens betydning for det gestiske uttrykk</i>	362

<i>Konflikt mellom bevaring og utvikling</i>	362
<i>Natur og bevegelse</i>	363
SAMMENDRAG	367
ENGLISH SUMMARY	369
APPENDIX:	371
<i>Noen av hovedspørsmålene som ble stilt i intervjuene:</i>	371
OVERSIKTER	371
<i>Videoopptak fra feltarbeid:</i>	371
<i>Publiserte videoer som er brukt i analysen:</i>	372
<i>Intervjuer for kapittel 7</i>	372
<i>Informantenes bakgrunn og forankring i dansetradisjoner:</i>	373
<i>Deltagelse i kurs og workshops som direkte og indirekte har hatt innflytelse på avhandlingsarbeidet:</i>	375
<i>Beskrivelse av noen lydgester fra eurytmi</i>	377
<i>Lydskrift til dikt som blir brukt i lydeurytmi</i>	379
LITTERATURLISTE	381
<i>Film- video – DVD</i>	391
<i>Feltarbeid: Videoopptak i tilknytning til denne avhandlingen</i>	392

Liste over illustrasjoner ¹:

Figur 1: Isadora Duncan, Ruth St. Denis og Rudolf Steiner.	124
Figur 2. Isadora Duncan (Atelier Elvira München)	178
Figur 3. Isadora Duncan. Tegnet av Abraham Walkowitz	182
Figur 4. Ruth St. Denis i <i>Incense</i>	187
Figur 5. <i>Egyptia</i> , Denishawn. <i>Incense</i> fra filmen <i>Denishawn; The Birth of Modern Dance</i> (Honsa, 2002).	192
Figur 6. Noen av Steiners skisser til gester (Steiner, 1968, s. 114)	193
Figur 7. Eurytmi, ca 1920 (Groot, 1989, s.168).	197
Figur 8. <i>Narcissus</i> danset av Kathleen Quinlan, Stockholm. Fra filmen <i>Brief Moments</i> (Bowden, A. 1995).	277
Figur 9. <i>Ave Maria</i> , danset av Kathleen Quinlan. Fra filmen <i>Brief Moments</i> (Bowden, 1994).	287
Figur 10. <i>Incense</i> danset av Vera Zahl Fra filmen <i>Denishawn Dances on</i> (Rowthorn & Vanaver, 2002).	296
Figur 11. Musikkvisualiseringene <i>Schubert Walzes</i> danset av Robin Becker. Fra filmen <i>Denishawn: The Birth of Modern Dance</i> (Honsa, 2002).	304
Figur 12. <i>Brahms Walz</i> og <i>Liebstraum</i> med June Balish. Fra filmen <i>Denishawn Dances on</i> (Rowthorn & Vanaver, 2002).	309
Figur 13: Ruth St Denis danser <i>Schubert Walzes</i> . Fra filmen <i>Denishawn: The Birth of Modern Dance</i> (Honsa, 2002).	309
Figur 14. <i>Wegerin</i> , eurytmisolo av Rudolf Steiner, danset av Maria Maximova. Etter video (Schjøsby, 2006).	315
Figur 15. <i>Noe som vekker meg</i> . Koreografert og danset av Margrethe Solstad. Etter videoopptak (Schjøsby, 2005b).	323
Figur 16. Margrethe Solstad i <i>Lebenszauber</i> med koreografi av Steiner. Etter videoopptak (Schjøsby, 2005a).	329
Figur 17. Form til <i>Lebenszauber</i> av Steiner (1989, s. 6).	333

¹ De fleste bildene er hentet fra videoer, og disse følger reglene for sitering. Jeg ber om tilbakemelding dersom det er heftet spesielle rettigheter ved de øvrige fotografiene.

FORORD

Interessen for bevegelse som uttrykk for musikk og språk er vekket gjennom at jeg selv har arbeidet med tidligmodernistisk dans i praksis. Jeg har tidligere utdannelse i eurytmi, og har gjennom diverse dansekurs stiftet bekjentskap med duncandans. I 1997 skrev jeg hovedfagsoppgave om eurytmi som scenekunst innenfor Teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Dette førte til en beslutning om å studere flere av de tidligmodernistiske dansemåter parallelt, for å kartlegge hvilke måter disse bruker og utvikler bevegelse. I denne forbindelsen tok jeg kontakt med Professor Egil Bakka og Rff-senteret, og ble kjent med metoder som brukes i etnografisk danseforskning - etnokorologi. Dette åpnet for en måte å gå videre med studier som innebærer nærlesning av bevegelse.

Hvordan kroppsbevegelse knytter seg opp mot lyd, musikk, tale, bilde og fortellende elementer, er et hovedfokus i avhandlingen. Min intensjon med studiene er å belyse det store felt av bevegelsesmuligheter som er knyttet opp mot 3 av de danseretningene som ble utviklet på begynnelsen av 1900-tallet. For å få et verktøy til å studere den siden ved dansen som danseskaperne kalte *sjelens uttrykk*, har jeg brukt *gestikk* som kjernebegrep. I gestikk er bevegelsens intensjon, hva danserne ønsker å formidle, hva de forestiller seg og hvilke idéer de selv forholder seg til, av betydning for bevegelsesuttrykket. Derfor får danseskaperens idéer, samt intervjuer av dansere og pedagoger som i dag viderefører disse tradisjonene en stor plass. Jeg har valgt å ha en søkende og åpen holdning, der jeg etterstreber å forstå hva de forskjellige dansere og tradisjonsformidlere kan mene når de uttrykker seg om idéer de er inneforstått med, og bruker ord som kanskje ikke er så akseptert i et akademisk språk i dag. Jeg betrakter dette som et skritt på veien til å kartlegge et bevegelsesmateriale som ellers er blitt utdypet i praksis innenfor de respektive tradisjoner. Jeg håper kartleggingen skal kunne gi grunnlag for videre utdyping og systematisering.

For å muliggjøre et slikt arbeid, har jeg vært avhengig av det støtteapparatet som forskjellige institusjoner har gitt i form av veiledningsstøtte, tilgang til kildemateriale og litteratur samt stipender. Takk til Humanistisk fakultet ved NTNU, Nasjonal forskerskole: TBLR (Tekst, Bilde, Lyd, Rom), NYPL (New York City Library) og Oppland Fylkeskommune.

Jeg vil spesielt takke de mennesker som har oppmuntret, støttet og hjulpet meg på forskjellige måter. Først og fremst en varm takk til mine veiledere Professor Gediminas Karoblis, Professor Egil Bakka og Dr. Art. Kristin Rygg for hjelp med praktisk tilrettelegging og for at de fra begynnelse til slutt har vist engasjement og interesse for prosjektet. Og takk til ansatte ved Rff – senteret. Jeg vil også takke Professor Knut Ove Eliassen for veiledning i forbindelse med essayskriving, og Anne Linaae Munkeby, Eva Engenes og Arne Schjønby som har lest korrektur. Anne Margrethe Fiskvik og Simone Conrod har på forskjellige måter fulgt prosessen med avhandlingen, og fortjener en takk for tjenester, oppmuntring og gode råd. Videre vil jeg rette en hjertelig takk til Kathleen Quinlan, Jeanne Breschiani, Jeanne Sherman, Livia Vanaver, Cynthia Word, Margrethe Solstad, Ragnhild Fretheim, Göran Kranz og Maria Maximova for at de har latt seg intervju, filme og på forskjellige måter har stilt seg disponible som representanter for disse dansetradisjonene slik de er videreført inn i vår egen tid. Og takk til Sarah Stolze for lydskrift til dikt som blir brukt i analyse av lydeurytmi.

Jeg vil også takke min arbeidsgiver, Oppland Fylkeskommune, og mine kollegaer ved Gjøvik videregående skole for interesse, velvillighet og samarbeid. Dessuten en takk til Simen Lindviksmoen som har hjulpet meg med dokumentoppsett.

Til slutt en stor takk til alle guttene på hjemmebane: Sigurd, Audun, Håkon og Arne.

Innledning

I tiden fra omkring 1900 til 1925 står flere retninger innen scenisk dans sentralt i den framvoksende tidligmodernismen. Denne avhandlingen dreier seg om tre dansekunstnere fra denne tiden, Isadora Duncan, Ruth St. Denis og Rudolf Steiner. De kom fra ulike miljøer, og de samarbeidet aldri. Likevel har de gitt vesentlige impulser til utviklingen av scenisk dans som, til tross for markante ulikheter, også har noen fundamentale likhetstrekk. De tre danseskaperne bidro alle til å bane vei for en ny kroppsforståelse, der kroppens evne til å visualisere både musikk og tale og til å bære fram mening ble utforsket på måter som sto i klar kontrast til tidligere vestlig scenisk dans. Videre ga alle tre uttrykk for å være inspirert av gresk antikk kunst fra rundt 2500 år tilbake.

Jeg har valgt å studere disse tre danseskaperne og de dansetradisjonene som lever etter dem med gestikk som innfallsvinkel. Gjennom en integrering av dansevitenskapelig strukturanalyse med Merleau-Pontys fenomenologiske gestikkforståelse undersøker jeg hvordan det gestiske feltet blir uttrykk for både musikkens og språkets strukturer, og for det meningsinnhold disse bærer.

Duncan, St. Denis og Steiner levde i en overgangstid hvor konvensjonell gestikk var i ferd med å slippe taket, og hvor en friere gestikk ble utforsket. De var selv aktive i dette feltet. Sammenlagt gir de tilgang på en stor rikdom av prinsipper for hvordan gestikk kan brukes. Hensikten med å undersøke dette, er å gjøre det tilgjengelig for dansere og scenekunstnere i vår egen tid.

Denne avhandlingen handler om bevegelsens form og uttrykk i scenisk dans og dens forbindelse til kropp, språk og musikk. I den sceniske dansen som ble utviklet på begynnelsen av 1900-tallet (heretter referert til som dans), utforsket de aktuelle danseskaperne bevegelsens uttrykkspotensiale. De danseskaperne jeg har valgt å studere, mente at språk kan transformeres til bevegelse, og at musikk kan transformeres til bevegelse på andre måter enn det som var gjort før. Likeledes var de også engasjert i å realisere kroppens uttrykk som et møtested for samspill mellom kunstarter. De mente at dansen kan være et universelt språk som er forståelig for alle mennesker. Alle tre var opptatt av å

utforske bevegelsens uttryksmuligheter. Særlig var det et mål for dem å synliggjøre det som jeg velger å sammenfatte med begrepet *sjelens bevegelse*. Duncan ser det som et ideal at kropp og sjel skal bli en enhet, "...that the natural language of [the] soul will [...] become the movement of the human body" (Duncan 1928, s. 62). St. Denis vil forene kropp og sjel i et helhetlig uttrykk, og forstår den dansende kropp som sjelens tjener når hun uttrykker: "my body is indeed the willing servant of the mind" (St. Denis, 1938, s. 241-242). Steiner ser eurytmi som sjelens tale, og han betoner dette i flere foredrag om eurytmi som er publisert i boken: *Eurythmie – die Offenbarung der sprechenden Seele* (Steiner, 2010). Foredraget "Die Bewegung als Sprache der Seele" fra 1924, handler om Steiners målsetting med eurytmi. Alle de tre danseskaperne utviklet danse- og teknikk basert på at dansernes intensjon skulle gjennomtrengte kroppens bevegelse, og derigjennom formidle sjelens bevegelse. En felles definisjon av hva sjelens bevegelse innebærer, har de imidlertid ikke.

Interessen for å skrive denne avhandlingen springer ut fra et behov for å utdype sammenhenger mellom kroppslig bevegelse, språk og musikk i scenisk dans og fange opp nyanser i det bevegelsesrepertoaret som blir brukt i den tidligmodernistiske dansen. Når de tidligmodernistiske danseuttrykkene kun beskrives som fysisk bevegelse, går noe vesentlig tapt. Jeg mener at ved å utforske de strategiene danseskaperne bruker for å realisere det de oppfatter som sjelens bevegelse, vil en mer helhetlig forståelse av danseformene deres kunne utvikles.

Mål

Mål med avhandlingen er å kartlegge og studere forhold som har betydning for danseskunstnere og pedagogers utvikling av dans. Jeg søker å utvikle kunnskap om kroppen som erkjennelses- og formidlingsfelt, for å vinne ny kunnskap om relasjoner mellom språk, musikk og kroppens bevegelse. Noe av kjernen i arbeidet er å framheve en indre sammenheng mellom de ulike kunstartene og kroppen som arena der denne sammenhengen finner et uttrykk. Ved å fokusere på gestikk mener jeg å kunne ivareta et felt i dansen der danseren dyrker et nærvær som både er fysisk og psykisk, og der danserens bevegelse også kroppsliggjør musikk og språk. Jeg håper dessuten at jeg kan gjøre den bevegelsesforståelsen som tidligmodernistisk scenedans bygger på tilgjengelig i vår

samtid, og at forskningen kan gi innsikt og idéer for arbeid med scenisk dans. Avhandlingens problemstilling er derfor:

Hvordan brukes gestikk i noen utvalgte tidligmodernistiske danseuttrykk?

Valg av forskningsmateriale

Jeg har valgt å skrive om Duncan, Denis og Steiner fordi de levde og virket i en tid hvor både gestikk og samspill mellom kunstarter var svært aktuelle estetiske trender. Deres arbeid innebar en oppvurdering av kroppens uttrykk i kunsten. De ga grunnleggende impulser til dansens modernisme, og skapte danseuttrykk som utforsket relasjoner mellom språk og bevegelse. Felles for dem var at de skapte danseuttrykk som utforsket bevegelse som eksplisitt visualisering av musikkens elementer og former. De forstod dansebevegelser og dansestrukturer som uttrykk for sjelens bevegelse. Duncan, St. Denis og Steiner har, på forskjellige måter, hatt stor betydning for utvikling av moderne dans, slik den ble videreutviklet av for eksempel Martha Graham, Doris Humphrey (2003, s. 10) Rudolf Laban, Mary Wigman (Thomas, 2003, s. 48), Else Klink (Veit & Klink, 1985) med flere.

De aktuelle danseskaperne får en bredere presentasjon i kapittel 4, men de kan foreløpig karakteriseres slik: Isadora Duncan brukte bevegelse som skulle virke umiddelbare og naturlige. Hun arbeidet ut fra at bevegelsene ikke hadde en bestemt mening, men at de kunne absorbere mening. Hennes danseuttrykk forholdt seg både til musikk, fortelling, myter og bilder. Hun blir fortsatt framhevet for sin tilstedeværelse i bevegelsen. Ruth St. Denis videreførte den forståelse av gestikk som ble utviklet av François Delsarte (1811-1871) inn i det 20. århundre. Hun utviklet hver dans fra en overordnet idé, og etterstrebet å inkarnere denne ideen i bevegelse. På den ene side brukte hun teaterelementer og lot asiatiske gestikk farge sitt bevegelsesuttrykk. På den annen side etterstrebet hun å visualisere musikk gjennom å koreografere dans ut fra musikkens struktur. Rudolf Steiner utviklet dans som på den ene siden er basert på språklyder og språkets grammatikk (lydeurytmi), og på den annen side dans der intensjonen er å synliggjøre musikkens grunnelementer (toneurytmi). Både i lyd- og toneurytmi søkte Steiner nye typer bevegelser med forbinde i organiske forhold. Han var opptatt av samklangen mel-

lom lyd og bevegelse, og hadde intensjoner om å skape allkunstverk, der forskjellige kunstarter virket sammen i en helhet (Steiner, 1986, s. 221-230; Szeemann, 1983).

Bevegelse og gestikk

Bevegelse og gestikk er to begreper som brukes mye i avhandlingen. Slik jeg ser det, er bevegelse et vidtfavnende begrep som beskriver alle former for forflytning og forandring. Kroppens bevegelse har et enormt uttrykksregister, og derfor får dette begrepet forskjellige former og nyanser. Vanligvis brukes gestikk om bevegelsesfenomen som er uttrykk for en hensikt, en vilje, holdning eller intensjon. Både i Store Norske leksikon og i Capleks blir begrepene *gestus* og *gest* definert som ” håndbevegelse, fakte; handling som skal tillegges en dypere mening”.² Den latinske form av begrepet *gestus* brukes av flere tenkere. Merleau-Ponty bruker det franske begrepet *geste* i sin bok *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945, s 215, 217, 226). Dette har Østerberg oversatt med *gestus* i den norske utgaven av bokens første del som han kaller *Kroppens fenomenologi* (Merleau-Ponty, 1994). Med gest mener jeg en kroppsholdning eller bevegelse som formidler en mening, en holdning, en sinnstilstand, en emosjon - eller forholder seg til lyd kvalitet i språk eller musikk. En gest kommer til uttrykk både psykisk og fysisk; den er talende, og lever i øyeblikket. Dette kan være en bevegelse som involverer hele kroppen men den kan også komme til uttrykk som håndtegn, fotbevegelse eller bevegelse med hodet. Måten gestene brukes på har jeg her valgt å kalle *gestikk*. Ofte benyttes også ordet kroppsspråk i stedet for gestikk. Beslektede begrep som ikke er sentrale i avhandlingen er *gest* når begrepet brukes om en høflig handling, for eksempel å åpne døren, gi en gave, gjøre en tjeneste, eller når gest brukes om gestikulasjon, det vil si bevegelser som ledsager språket.

En skulptur kan ha et gestisk uttrykk; mens dansens gestikk er bevegelsesorientert. Dansen dyrker bevegelse både i forhold til kropp og psyke. Når jeg bruker gestikk i forbindelse med dans, er det knyttet opp mot bevegelse som formidler et innhold, en stemning eller responderer på språk eller musikk. Fordi gestikk-begrepet kan brukes til å gi en nyansert beskrivelse av bevegelse ved på den ene siden å fange opp den fysiske bevegelse, og samtidig kunne formidle mening og forholde seg til lyd (både i tale og

² (<http://www.caplex.no>, <http://snl.no/gestus>)

musikk), gir dette begrepet tilgang til det intermediale og sammensatte i dansens uttrykk. Gestikk blir derfor min innfallsvinkel til å undersøke forhold mellom musikk, språk og bevegelse.

Min undersøkelse og analyse går ut på å nærme meg dans ut fra hva aktøren gjør, det vil si fra danserens synspunkt, ikke fra kritikerens eller publikums synspunkt, men fra den tilnærming og arbeidsmåte som utøveren har. Dette innebærer at jeg må velge bort andre måter å studere disse danseskaperne verk på som også har aktualitet i dagens danseforskning. Når for eksempel danseforskeren Mark Franko (1995) analyserer Duncans arbeid, er denne analysen intimt knyttet til Duncan som person. Franko løfter gjennom sin analyse fram noe av de faktorer som har vært med på å bygge opp myten om Duncan. Han dekonstruerer den aura av mystikk som er vevd rundt Duncan som person. Et viktig poeng i Frankos analyse er at Duncan har et politisk budskap. Selv om Duncan refererer til en mer privat og personlig sfære, blir dansen politisk i den kontekst den oppstår. Tilsvarende analyser kunne også ha vært gjort i forhold til St. Denis og Steiners virke. Siden mitt ærende i avhandlingen er å kartlegge de konkrete bevegelser, fører det for langt ut over avhandlingens rammer å gå inn på hvilke politiske budskap disse danseuttrykkene kan uttrykke. Mitt arbeid går først og fremst ut på å kartlegge prinsipper for hvordan gester blir brukt og videreformidlet i de 3 danseretningene.

1. Gestikk i en dans- og teatertradisjon

Bruk av gester i dans og teatertradisjoner har et mangfold i stil og utformning. Vesteuropsk scenekunst har helt siden antikken hatt en forankring i retorikkens *actio*, som handlet om måten å framføre et budskap. Her er gester en viktig del av formidlingen både innenfor dans, teater og opera. Gester med en definert betydning var en del av scenekunstnernes fag helt fram til slutten av 1800-tallet, og her hadde bevegelser, posisjoner og håndtegn en betydning som publikum kjente. I kapittel 3, der jeg redegjør for hvordan gestikk er brukt i kulturhistorien, vektlegger jeg nettopp gestikk som er utviklet fra retorikkens *actio*.

I overgangen fra det 19. til det 20. århundre skjedde en radikal forandring i hvordan scenekunstens brukte gester. Prinsippet med de kodede og tradisjonslærte ges-

ter ble avløst av nyere idealer som framelsket naturlighet, spontanitet og etter hvert psykologisk realisme. Dette ga grunnlag for nyskaping både i teater og dans. Innenfor denne perioden, der det i scenekunsten skjedde en overgang fra kodede gester til gestikk som virket mer spontan, utforsket Duncan, St. Denis og Steiner bevegelsesuttrykk som de definerte som *sjelens bevegelse*. De var både nyskapende og spent inn i historiske tradisjoner. På den ene side søkte de å frigjøre seg fra tradisjonene, på den annen side var tradisjonene en del av deres materiale. De søkte inspirasjon til nyskaping gjennom billedkunst, kunst- og kulturhistorie fra tidligere tider. Her kan nevnes egyptisk antikk kultur (St. Denis), gresk antikk (Duncan og Steiner) og renessanse (Duncan). Samtidig kjente de også til de gestikktradisjonene som fortsatt eksisterte i scenekunsten på begynnelsen av 1900-tallet.

Forståelse av gestikk

Å tilnærme seg ulike former for kunstverk gjennom å fokusere på det gestiske, gjøres innenfor flere viktige kulturstrømninger, for eksempel semiotikk, fenomenologi, Laban og Brechts teorier. Noen av disse vil bli diskutert videre i kapittel 3, der jeg forholder meg til gestikkens historie. Men når det gjelder avhandlingens arbeidsmåte for øvrig, er det spesielt den franske fenomenologen Lyotards tenkning om det gestiske potensiale til å skape omforming som vil belyse mine studier. Jean François Lyotard (1924 - 1998) betoner sider ved gestusbegrepet som aktualiserer dette i forhold til kunst og kunstens mening. Lyotard er i sitt essay "Gestus" (1992, s. 30 ff.) opptatt av at gestus på den ene siden overskrider språkets evne til å beskrive romlige forhold, og på den annen side løser opp oppdelingen av fremtid-nåtid-fortid: At håndflaten vrir seg utover, er en gest som illustrerer en vridning og en uorden i vår oppfatning av rom og tid. Kunstens gestus kan i følge Lyotard forstås som en uoverensstemmelse mellom den frie forstellingskraften og den velorganiserte virkeligheten.³ Kunsten har mulighet til å la uorden som vanligvis overses fordi den ikke passer inn i sammenhengen, komme til uttrykk. Den har derfor karakter av å framstå som noe nytt (s. 34). Gestus representerer en omforming, og tilsvarende har kunstverket mulighet til å fremstille en vridning av det virkelige rom, tid eller sted. Lyotards gestusforståelse kan belyse dans som en øyeblikkets kunst. Den

³ F. Lyotard: "Gestus". Dansk oversettelse av upublisert manus.

tar mål av seg å vise noe nytt, peke på sider ved livet, tilværelsen og verden på en måte som avdekker nye sammenhenger, nye erfaringer og nye måter å erfare det kjente og ukjente på.

Flere forskere nærmer seg gestikk fra en semiotisk vinkling, der gester i prinsippet er tegn. Både Adam Kendon (2004) som har undersøkt gestikkens rolle i kommunikasjon og i forhold til språkutvikling, samt teaterforskeren Erica Fisher-Lichte som studerer teaterets gestikk fra gresk antikk og fram til vår egen tid, bruker også en tilnærming til gestikk basert på tegn (Fischer-Lichte 1983, s. 51 ff.).⁴ Jeg har valgt å bruke gestikkbegrepet annerledes enn både den kjente samtidige danseskaperen Rudolf Laban og teaterfornyeren Bertold Brecht. Innenfor Labans teorier og notasjonssystem blir gester brukt om bevegelser som ikke er vektbærende.⁵ Når Labannotasjonen opererer med ”armgestures” og ”footgestures”, brukes gestikkbegrepet som en rent teknisk beskrivelse. I denne avhandlingen er det et poeng at gestene enten er meningsbærende eller opptrer i samklang med språk eller musikk. Den gestikken Brecht dyrket i teateruttrykket blir kalt relasjonell. Denne type gestikk møter vi der flere mennesker forholder seg til hverandre, og der gestikken speiler klasses tilhørighet, samfunnsposisjoner og status (Brecht & Hecht, 1970, s. 92).⁶ De casestudiene jeg har valgt å forholde meg til er basert på soloer, og gestikken som benyttes er mer rettet mot det individuelle og det indre liv, enn mot samfunnspolitiske spørsmål.

Innfallsvinkler og forskningsresultater som er utviklet innenfor studier av musikkalsk gestikk, har inspirert til å benytte gestikk som et operativt begrep. Den kanadiske musikkprofessor Robert S. Hatten beskriver *musikkalsk gestikk* som et holistisk konsept: ”... synthesizing what theorists would analyze separably as melody, harmony, rhythm and meter, tempo and rubato, articulation, dynamics, and phrasing into an indivisible whole” (Hatten, 2001, s. 2). Hatten mener imidlertid å finne gester på forskjellige nivåer: “But smaller gestures can be subsumed by larger ones...” (s. 3). Innenfor forskning på musikkalsk gestikk er den norske musikkforskeren Egil Haga spesielt opptatt av hvor-

⁴I sine studier av gestikk i teaterhistoriske uttrykk går Fischer-Lichte ut fra 7 forskjellige grunnemosjoner: Lykke, overraskelse, angst, sorg, sinne, forakt, motvilje. Hun fanger opp tegn for disse tilstandene gjennom å studere ansiktsuttrykk slik det blir nedfelt i øyebryn, øyne og kjeveparti

⁵På kurs i Labannotasjon ved Grethe Moberg, NTNU Trondheim, november 2009 ble denne forståelsen av gester diskutert.

⁶Gestikken blir også brukt som et ledd i Brechts distansering (Verfremdung). Denne form for gestikk går i retning av å skape typer og ytre karakteristikk.

dan musikk kommer til uttrykk gjennom bevegelse. Denne måten å forholde seg til gestikk er aktuell innenfor St. Denis' musikkvisualisering og Steiners toneurytmi. Både Hatten (2001) og Haga (2008) har til en viss grad vært med på å farge mitt valg av tilnæringsmåte.

II. Min tilnærming

Valg av teori og metoder vil bli diskutert i kapittel 2. Innledningsvis kan sies at fenomenologen Maurice Merleau-Ponty (1908 -1961) har en kroppsfilosofi som står sentralt i min tilnærming. Fenomenologisk forståelse ivaretar det subjektive perspektiv. Jeg bruker Merleau-Pontys teori for å ivareta utøverens innfallsvinkel, og supplerer med teorier om tradisjonsformidling. Med Merleau-Pontys teorier fokuserer jeg ikke på at danseren står inne i tradisjoner, men er opptatt av bevegelsen her og nå. Merleau-Ponty er også særlig anvendbar for meg fordi han gir et helhetsperspektiv på mennesket. Det synet som råder rundt 1920 innenfor blant annet gestaltpsykologi (Ernst Mach, Max Wertheimer og Kurt Goldstein) er videreført i en filosofisk form av Merleau-Ponty.⁷ Helhetsforståelse går ut på at en ikke sanser deler og setter dem sammen, men oppfatter helheter (hele former, hele ord, hele setninger, sågar hele deler). Merleau-Pontys fenomenologi kan derfor fange opp den helhetsforståelse som også ligger til grunn for danseskaperens verk og deres tilnærming til dans. Samtidig har også Merleau-Ponty en forbindelse til strukturteorier (Saussure, Levi-Strauss) nedfelt i sin forståelse.⁸ Hans teorier underbygger det å se strukturer i dansen basert på nivåer, noe som gjør at hans

⁷ Det er visst historisk slektskap mellom de teorier jeg fører sammen i analysedelen. Både Edmund Husserl som grunnla moderne fenomenologi, Christov vor Ehrenfeldt som ledet til grunnlegging av Gestaltpsykologi samt Rudolf Steiner var influert av Brentanoskolen (http://en.wikipedia.org/wiki/School_of_Brentano). Franz Brentano (1838-1917) var tysk psykolog og filosof. Hans hovedverk er *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1874) Brentano forbandt filosofi med psykologi http://snl.no/Franz_Brentano. Steiner nevner Brentanos innflytelse i et foredrag om eurymi han holder i 1923 (Steiner, 1967)

⁸ Strukturalismen ble utviklet fra strukturell lingvistikk (Ferdinand de Saussure, Roman Jacobsen), og ble senere en metode for kulturalanalyse (Claude Levi-Strauss) og psykologi (Jaques Lacan), spesielt på 1950-60-tallet). Merleau-Ponty er i følge *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Flynn, 2011) enig med Strukturalistene på noen punkter.

fenomenologi fungerer som en brobygger mellom helhetsforståelse og strukturtenkning. Denne kombinasjonen ligger til grunn for mine bevegelsesanalyser i kapittel 8.

I kapittel 1 vil jeg gjøre en gjennomgang av den forskningslitteraturen jeg forholder meg til. De tidligmodernistiske danseskapere søkte inspirasjon i tidligere tiders kulturuttrykk,⁹ både som øvelser for danseteknikkene de utviklet, og som temaer i danseverk.¹⁰ For å vise en historisk bakgrunn for de tre danseskapernes bruk av gestikk, har jeg i tillegg til tilnærming gjennom danseforskning brukt kunsthistoriske verker og forskningsarbeider knyttet til retorikk, teater- og musikkvitenskap.

Forskningsmaterialet er hentet fra to forskjellige epoker. Den første epoken, 1900-1925 studerer jeg på bakgrunn av artikler, utsagn og foredrag av danseskaperne selv. I kapittel 5 og 6 undersøker jeg danseskapernes egne intensjoner slik de kommer til uttrykk i bøker, artikler og foredrag som er publisert. Her blir det fortrinnsvis deres idéer og holdninger jeg berører. I den andre epoken, 1995-2008, benytter jeg halvstrukturerte intervjuer og casestudier, basert på kvalitative metoder fra samfunnsvitenskap (Denzin & Lincoln, 2000; Punch, 2005). For å få innsikt i den praktiske utøvelse av dansen slik den eksisterer i dag, har jeg ved hjelp av kvalitative intervjuer kartlagt idealer og arbeidsmetoder hos koreografer og dansere som viderefører disse tradisjonene. Gjennom deltagelse i kurs og ”workshops” (se oversikt i appendiks) har jeg fått en tilgang til bevegelsesmaterialet slik det er videreført gjennom fire generasjoner (se oversikt over tradisjonsbærere i appendiks).¹¹ Dette munner ut i tre casestudier. De dansene som analyseres i casestudiene blir ikke betraktet som rekonstruksjoner, men som videreføring av tradisjon. Det er derfor teorier om tradisjonsformidling (Bakka, 1978, Shelemay, 1997), og ikke rekonstruksjon, jeg har valgt å forholde meg til i den historio-grafiske tilnærming i denne delen av avhandlingen. Dette vil utdypes i kapittel 2.

⁹ For eksempel var gresk antikk billedkunst og renessansens maleri svært viktig for Isadora Duncans dansemåte (Duncan, 1928, s. 92 ff.). Gresk antikk var også en inspirasjonskilde for Steiners eurytmi (Steiner, 1965, s. 13 ff; Steiner & Froböse, 1989). St. Denis har hatt en mer indirekte tilknytning til antikken siden delstetradisjonen, den dansemåte hun utviklet mye av sin danseferdighet innenfor, var opptatt av gresk antikke idealer (Ruyter, 1999, s. 92). Hennes dansuttrykk ble også sammenlignet med Duncans klassiske stil (Shelton, 1990, s. 82)

¹⁰ Soloen *Ave Maria* av Duncan forholder seg for eksempel til gestikk som kan gjenkjennes i malerier fra middelalder og renessanse.

¹¹ Siden jeg selv har utdannelse i eurytmi, har jeg også en spesiell tilgang her, både gjennom egen erfaring, gjennom notater fra utdannelsen og kurs jeg har deltatt i.

Terminologi

I det følgende vil jeg klargjøre hvordan jeg bruker noen spesielle begreper.

Dans: Jeg forholder meg til en vid definisjon der dans beskrives som ”ett specifikt urval rörelser i tid och rum” (Olsson, 1993, s. 115). I følge Olsson (s. 97-127) består danseverket av en rekke elementer hvorav gestikk kun er ett. Her regnes: det koreografiske, det kroppslige, gestikk, mimikk, det proxemiske, det spatiale, det temporale, det dynamiske, danseren, det scenografiske og musikk eller det auditive. I denne avhandlingen er det gestikk som får fokus. De andre elementene inkluderes i den grad de er knyttet til gestikk.

Bevegelse: Bevegelse inkluderer gestikk, og i denne avhandlingen brukes bevegelse som et mer omfattende begrep. Med bevegelse menes også en forflytning i rommet, eller en kontinuerlig endring av kroppens posisjon. Bevegelse kan også forholde seg til rytme, og kan, i tillegg, brukes om gestikk eller om emosjonell bevegelse.

Naturlig bevegelse: Med naturlig bevegelse menes på den ene siden at dansen erfares som naturlig og ikke overskrider det som danseren behersker. Begrepet brukes også av de aktuelle dansere om bevegelsesmåter som ikke er bestemt av konvensjoner, og om bevegelser som har naturen som forbilde. Dette begrepet stod sentralt i danseskaperens idealer for dans, og vil bli diskutert i forhold til disse.

Gestikk: Den forskningslitteraturen jeg forholder meg til, står inne i ulike tradisjoner, og disse bruker forskjellige definisjoner av gestikk. Gestikk kan være alt fra emosjonelle uttrykk, kodete tegn, bevegelse som springer ut fra lyd, til gestikulasjon. Min måte å bruke begrepet på i analysene, er i pakt med Merleau-Pontys teorier. Gestikk, slik jeg bruker begrepet, er i prinsippet bærer av intensjon, mening og er samtidig et uttrykk. Jeg ser på en gest som en bevegelse som er talende, lever i øyeblikket, kan sanses, har kommunikasjonsegenskaper og er knyttet til kroppen. Når jeg bruker gestikk, mener jeg en bevegelse som umiddelbart forteller noe, som formidler en bevissthet, eller en sinnstilstand som gir gjenklang og som gir meg mulighet til innlevelse. Jeg responderer kroppslig på en gest, og opplever at jeg mottar bevegelsen eller sanser den med hele kroppen. De gestene jeg forholder meg til i tidligmodernistisk dans, formidler et inn-

hold, gjerne av emosjonell art. I tillegg til å formidle et innhold, opptrer de i samklang med lyd.

Intensjon: I denne avhandlingen blir begrepet intensjon ofte benyttet for å beskrive gester i dans. Med *intensjon* mener jeg hensikt eller mål. Danseren kan ha til hensikt å oppnå et konkret uttrykk. Koreografen har også en intensjon med dansen. Denne ligger nært opp til dansens budskap. Merleau-Ponty bruker dessuten begrepet *psykisk intensjon*: ”De psykologiske motiver, og de kroppslige anledninger kan sammenflettes, fordi der ikke er en eneste bevægelse i en levende krop, der er absolut tilfældig, hva angår psykiske intensjoner...” (1994 s.29). Dette har jeg også tatt inn i min terminologi for å tydeliggjøre forskjell mellom intensjon og intensjonalitet.

Intensjonalitet er et begrep som ble videreutviklet av Edmund Husserl, og står sentralt i fenomenologien. Dette beskriver den primære tilstedeværelse, og at kroppen er rettet mot noe. Intensjonalitet kan komme til uttrykk som for eksempel en reaksjon eller handling. Merleau-Ponty (1994, s. 91) ser også motorikken som en opprinnelig intensjonalitet, der kroppen tilpasser seg oppgaver og handlinger med smidighet. Handlinger som kan kalles intensjonelle er ikke styrt av planlegging, men kan være basert på en ferdighet eller en kroppslig innsikt. I dans øves danseteknikken slik at den blir en del av danserens intensjonalitet. Ved hjelp av Merleau-Pontys teorier, vil jeg utdype dette begrepet ytterligere i kapittel 2.

Tidligmodernistisk: Med *tidligmodernistisk* mener jeg strømninger i kulturlivet i perioden 1900-1925 som har mange stiltrekk fra romantikken, men som på flere områder bryter med denne. Flere kunstnere utforsker i denne perioden kunstmedienes muligheter på nye måter ved å eksperimentere med former og uttrykk. Dette begrepet utdypes i kapittel 4. Jeg bruker også begrepet *tidligmodernistisk* for å beskrive stilistiske trekk hos de aktuelle danseskaperne.

Struktur: Med *struktur* mener jeg forholdet mellom over- og underordnede, store og små enheter, og måten det hele bevegelsesuttrykket er sammenføydd på. Hvordan jeg bruker strukturbegrepet vil bli utdypet i kapittel 2 og 8. Struktur kan også være knyttet opp mot

meningsskapning, men denne dimensjonen ved strukturteorier har jeg ikke vektlagt så sterkt.

Inkarnere: Med å *inkarnere* mener jeg her å kroppsliggjøre eller å personifisere, tilsvarende det engelske ordet "embody".

Allkunstverk er en oversettelse av begrepet *Gesamtkunstwerk* som i følge musikkleksikonet *Grove Music* stammer fra Richard Wagners teoretiske skrifter om musikkdrama. Ideer om *Gesamtkunstwerk* ble formulert i teoretiske essays i perioden 1849-1851. Her er poenget alle de forskjellige kunstuttrykk må underordne seg helheten i et drama (Millington, 2011). På begynnelsen av 1900-tallet var det en trend å dyrke samspillet mellom kunstartene blant komponister, malere og arkitekter. Kunsthistorikeren Szeemann (1983) kartlegger hvordan dyrking av samspillet mellom kunstartene kommer til uttrykk hos en rekke nyskapende kunstnere rundt århundreskiftet 1800-1900.

Synestesi: I følge *Store Norske Leksikon* er synestesi sanseopplevelse på flere sanseområder samtidig når bare ett av dem blir påvirket.¹² Den vanligste form for synestetisk opplevelse er «farget hørsel», det at en person opplever bestemte farger og/eller visuelle former når vedkommende hører visse lyder.

Ånd og åndelig: Språket og fagterminologien som blir benyttet av Duncan, St. Denis og Steiner er rik på ord som "sjel", "ånd", "åndelig" og "det åndelige". Disse begrepene ble mer brukt tidlig på 1900-tallet enn i dag. Disse uttrykkene er videreført innenfor danse-tradisjonene og brukes også av informantene som i dag representerer de aktuelle danse-tradisjonene. Ofte benyttes denne terminologien med en religiøs referanse. I tråd med en postmoderne forståelse ser jeg det som en selvfølge at ulike fortolkninger og "sannheter" kan stå side ved side, slik for eksempel musikkforskeren Lawrence Kramer (1996) og teaterforskeren Niels Lehman (1994) gjør.¹³ Denne avhandlingen har ikke som mål å skape en forståelse av hva de forskjellige danseskapere mener med "ånd" og "åndelig". Jeg forholder meg til Merleau-Pontys teorier. Han er i sin kunstforståelse opptatt av det han omtaler som det åndelige i kunsten, og mener at kunsten har muligheter til å gi ån-

¹² <http://snl.no/synestesi>

¹³ Lehmann bruker begrepet "ubekymret tilbudsetetikk" om den postmodernistiske måte å se aksepterende på uttrykk og formuleringer.

delig erfaring. Merleau-Pontys forståelse vil bli utdypet i kapittel 2. Jeg forsøker å referere danseskaperne bruk av begrepet på en åpen måte. Interessant i denne sammenhengen er det likevel å iakttå at når danseskaperne uttaler seg om kropp, bruker de ofte begrepene ånd og åndelig (kapittel 5), når de uttaler seg om gestikk og dansens teknikk (kapittel 6), bruker de hyppig begrepet sjel.

Sjel er et kjernebegrep i denne avhandlingen. I norske ordbøker defineres sjel som menneskets indre, og som en immateriell kraft i mennesket.¹⁴ Danseskapere på begynnelsen av 1900-tallet forholder seg også til en forståelse av at sjelen kan være en indre størrelse, vide seg ut og omfatte verden med engasjement. Oddvar Granly, en av Norges fremste eksperter på Steiners tenkning, utdyper Steiners forståelse av dette slik:

Sjelen gir oss del i den ytre verden. Ved hjelp av våre sanser og vår forestillings-
evne er den ytre verden også i vårt indre. Til enhver ting der ute svarer det et
psykisk fenomen der inne. Vi hører, fordi det er noe å høre. Vi ser, fordi det er
noe å se. Vi håper, fordi det er noe å håpe på osv. (Granly, 1980).

Delsarte og Steiner var opptatt av sjelens forgrening i tre kvalitative områder: tanke, følelse og vilje (Shawn, 1963, Steiner, 1960). Dette perspektivet rommes i en definisjon av sjel som Jeanne Breschiani forholder seg til, når hun studerer Duncans verk: "... the animating and vital principle in man credited with the faculties of thought, action and emotion and conceived as forming an immaterial entity distinguished from but coexistent with his body" (The American Heritage Dictionary, sitert i Breschiani, 2000, s. 23-24) I Breschianis bruk av begrepet *soul* støtter hun seg til psykologen James Hillmans forståelse av sjelen som

... a perspective more than a substance, a viewpoint toward things rather than the thing itself...that unknown component which makes meaning possible, turns events into experiences, is communicated in love and has a religious concern...the imaginative possibility in our natures, the experiencing through reflective speculation, dream, image and phantasy – that mode which recognizes all realities as primarily symbolic or metaphorical (Hillman, 1975, s. 23).

Av disse sitatene utkrystalliseres kvaliteter som antyder noen av de forhold danseskaperne tilegner sjelen. De forstår sjelen som ikke materiell. Den skaper indre bilder,

¹⁴(<http://ordnett.no/ordbok.html>)

drømmer og gir mening. Sjelen samhandler med kroppen og er nær knyttet til denne. De mener at sjelen både oppbringer reaksjon på omverden med engasjement og refleksjon, og at den reagerer på sanseinntrykk fra ytterverden. I disse aktivitetene framstår sjelen som en immateriell størrelse som vider seg ut og trekkes sammen, som et åndedrett. I dette skaper den hele tiden en forbindelse med den ytre og den indre verden. Jeg mener at disse aspektene av *sjel* indikerer noe av det som er grunnleggende for Duncan, St. Denis og Steiners bruk av begrepet. Likevel er det viktig at *sjel* og *ånd* er begrep mennesker tolker helt forskjellig på bakgrunn av livssyn. Slik forholder det seg også i denne avhandlingen fordi jeg siterer og intervjuer mennesker fra forskjellige miljøer.

Eurytmi er sammensatt av Eu > εὖ (god, riktig) og rythmos > ῥυθμός (rytme), og skal etterstrebe harmoni- og likevekt i bevegelsen eller „skjønn bevegelse“. Betegnelsen eurytmi ble gitt av Marie Steiner i 1912.¹⁵

Avgrensning

I denne avhandlingen er fokus rettet mot gestikk og samspill mellom kunstarter. Dette betyr at mange sider ved dansetradisjonene må settes til side. De biografiske forhold for danseskaperne vil ikke bli diskutert her. Hvordan de plasserer seg stilistisk vil bli antydnet, men ikke utdypet. Estetiske virkemidler som kostymer, farger, bruk av rytme, flyt i bevegelsen og bevegelsens forhold til rom og tid, vil bare bli kommentert i den grad det kan knyttes til gestikk. Jeg ser det som min oppgave å kartlegge prinsipper for gestikk som fysisk bevegelse. En nøyaktig beskrivelse, utdyping og tolkning av forskjellige gesters uttrykksform og innhold, er imidlertid ikke mulig innenfor avhandlingens rammer. Jeg har valgt å ikke kvalitetsvurdere eller kritisere danseuttrykkene eller de tradisjoner de er en del av. Heller ikke har jeg vurdert repertoarets betydning og hvordan dansene kommuniserer med publikum, og hvorvidt de kan oppfattes som politiske uttrykk.

¹⁵ (<http://www.eurythmieagentur.com/was-ist-eurythmie/>).

Jeg foretar en grunnleggende avgrensning når jeg velger å forholde meg til videoopptak i analysearbeidet. Gjennom dette valget favner jeg ikke dansen som øyeblikkets kunst, og forholdet til publikum settes til side. Videoopptak gjør det mulig å studere bevegelsens formstruktur, ekspressivitet og dens forhold til musikk og språk mer inngående.

III. Avhandlingens struktur

I tillegg til innledningen består avhandlingen av 9 kapitler, pluss avslutning og et appendiks. Avhandlingen er fordelt på 3 hoveddeler. Den første delen presenterer grunnlaget for forskningsarbeidet. Den andre delen omhandler danseskapernes egen forståelse og utsagn. Den siste delen består av undersøkelser basert på videreføring av disse danse-tradisjonene i vår egen tid, samt en gjennomgang av forskningsresultater.

Del I

I kapittel 1 gjennomgås relevant litteratur i den danseforskningen jeg forholder meg til. I kapittel 2 utdypes min teoretiske forståelsesramme. Uttrykket ”gestiske strukturer” blir begrunnet i Merleau-Pontys teorier samt i strukturanalyse fra etnografisk danseforskning. I kapittel 3 diskuterer jeg bruk av gestikk i et historisk perspektiv, og kommenterer hvordan disse dansekunstnerne forholder seg til tidligere epokers bruk av gestikk.

Del II:

I kapittel 4 blir Duncan, St. Denis og Steiners danseimpuls kontekstualisert og sammenlignet med trender i den tidlige modernismes kunst og kulturliv. I kapittel 5 og 6 undersøker jeg hva de er opptatt av å formidle, for derigjennom å kunne forstå deres synspunkter på gestikk i dansen og realisering av disse. Dette antyder også hvordan de forholder seg til modernismens framvekst og strømninger i kunsten på begynnelsen av 1900-tallet. I kapittel 5 blir deres syn på gestikk presentert gjennom noen utvalgte sitater, og i kapittel 6 blir kroppens betydning i kunst, og deres syn på kroppen, presentert på tilsvarende måte.

Del III:

Denne delen består av casestudier. I kapittel 7 belyses gestikk i dansetradisjonene basert på kvalitative intervjuer med dansere som i dag viderefører disse dansemåtene. I kapittel 8. utvikler jeg et metodisk verktøy jeg kaller ”gestiske strukturer”. Jeg analyser syv koreografier av Duncan, St. Denis og Steiner på bakgrunn av gestikk og strukturanalyse. I kapittel 9 oppsummerer jeg hvilken innsikt jeg har utviklet. Avslutningsvis forsøker jeg å gi svar på de spørsmål som reiser seg fra problemstillingen i avhandlingen.

Kapittel 1

FORSKNINGSLITTERATUR OG KILDEMATERIALE

Forskningens objekter

Som tilnærming til forskningsområdet bruker jeg dansevitenskap. Den danseforskningen som er særlig relevant for mitt prosjekt kan, hva innhold angår, deles inn i fire hovedkategorier (noen forskere arbeider innenfor flere av disse). Disse fire kategorier er følgende:

1. Gestikkens historie
2. Studier av danseverk, dansere og konvensjoner
3. Estetiske studier og analyse
4. Fenomenologisk danseforskning

I tillegg vil jeg bruke litteratur om gestikk fra andre fagfelt. Siste del av kapitlet er en presentasjon av kildemateriale, både fra perioden 1900-1925 og fra perioden 2000 til 2008.

I. Litteratur om gestikkens historie

Duncan, St. Denis og Steiner, som alle var engasjert i kunst- og kulturhistorie, orienterte seg mot gestikk slik den ble kultivert innenfor forskjellige kunstarter. Jeg velger derfor å se gestikk i et bredt perspektiv og søke linjer i gestikkens utvikling som jeg mener de forholder seg til. I den forskningslitteraturen jeg bruker, savner jeg en innsikt i hvordan Duncan, St. Denis og Steiner forholder seg til historien. Historiske kulturuttrykk har tydeligvis hatt stor betydning for deres utforming av dans. Som en innledning til analysearbeidet undersøker jeg derfor gestikkbegrepet slik det har vært brukt før 1900-tallet. Siden danseskaperne selv søker inspirasjon til bevegelse gjennom å studere billedkunst og skulptur fra tidligere tider, blir kunsthistoriens gestikk en viktig kilde. I kapittel 3 undersøker jeg danseskapernes forhold til gestikkens historie. Dette kapitlet får en viss tverrfaglighet. Jeg setter sammen et bredt kunnskapsmateriale der jeg benytter

bøker fra fagområdene kunsthistorie, retorikk, dansehistorie, teaterhistorie (se innledning til kapittel 3). Her har jeg valgt materiale som danseskaperne kan knyttes opp mot, og som de selv refererer til.¹⁶ Studiene er basert på avhandlinger, artikler og fagbøker. Min metode er her refererende og fortolkende.

Studier av gestikkens historie fører meg til retorikkens innflytelse, spesielt den utøvende siden ved retorikken som blir kalt *actio*. Den danske retorikkprofessor Jørgen Fafners bok *Tanke og Tale* (1982) som er en historisk oversiktsbok om retorikkens utvikling i Europa, gir også noen holdepunkter for gestikkens historie i scenekunsten. Jeg følger opp litteratur knyttet til forskjellige historiske epoker som middelalder og renessanse (Bremmer & Roodenburg, 1992) og studerer bruk av gestikk i opera og scenekunst på 1700-tallet (Nässén, 2000). På denne måten får jeg en oversikt over av gestikkens historie i kunsten. Dette gjør det mulig å se hvordan gestikk på 1900-tallet forholder seg til en langt mer omfattende tradisjon enn det som er tilfelle i den litteraturen jeg har hatt tilgang til innenfor danseforskning. Erica Fischer-Lichte (1983) har, i sitt verk *Semiotik des Theaters*, både en teoretisk utdypning av gestikkens betydningsbærende funksjon (s. 61-87) og en historisk gjennomgang av teaterets gestikk i forskjellige epoker.

I ballett kalles gestikk ofte for mime. Olsson (1993, s. 74) framhever Noverres engasjement i gestikk, og hun mener dette bidro til at Noverre kalte ballett for ”gestenes kunst”. I sin biografi om Noverre og hans utvikling av handlingsballetten på 1700-tallet gjengir Deryck Lynham (1950) en rekke tekster av Noverre. Marion Smith (2000) har i *Ballett and Opera in the Age of Giselle* gjort et forskerarbeid på bruk av gester i romantikkens balletter. Smith som rekonstruerer den historiske sammenhengen hvor ballettpantomimene var knyttet til opera er opptatt av at gestikk blir kodet inn i det musikalske språket, også hos komponistene. Hun påviser i denne forbindelsen en tett sammenheng mellom musikk, dans og drama. Som en følge av dette er det også likhet mellom sangernes og dansernes gestikk. Ved å peke på strukturlikhet mellom opera og ballett, de-

¹⁶ Tidlig moderne dans forholdt seg til andre dansetradisjoner, enten gjennom å videreutvikle eller ta avstand. Forskningslitteratur om ballett (Olsson, 1993; Smith, 2000), opera (Nässén, 2000) der jeg studerte bruk av gestikk i vesteuropeisk scenekunst fra renessansen fram til 1900, ble viktig i et forarbeid til denne avhandlingen. Dette materialet har bidratt til å se sammenhenger mellom ballett, opera og retorikktradisjonens bruk av gestikk. I tillegg til danseforskning har jeg forholdt meg til retorikkens historie (Fafner, 1982), kunsthistorie (Neumann, 1965) og kulturhistorie (Butler, 1994), noe jeg vil komme tilbake til i de aktuelle kapitlene.

monstrerer Smith også at disse sjangrene har en felles kilde. Dette blir et poeng når jeg skal undersøke hvordan Duncan, St. Denis og Steiner var nyskapende, og i hvilke grad de bygget på innarbeidede tradisjoner.

Flere av de dansehistoriske oversiktene løfter fram en sammenheng mellom dans, kroppsforståelse og samfunn. Klein (1992) og Thomas (1995) begrunner at Duncan, St. Denis og Steiners kunstimpulser må sees i forhold til trender i samtiden. I kapittel 5 og 6 studerer jeg deres danseforståelse i forhold til trender i samtidens kulturliv. Dansekunstner og forsker Mark Franko diskuterer i kapitlet *Ut vox corpus* (Franko, 1993) dansens evne til å være et politisk manifest. Han ser både renessansens hoffdanser og Duncans dans (Franko, 1995) som uttrykk for politiske holdninger i de tidsepoker de eksisterte. I nordisk danseforskning har flere forskere gått sammen i et prosjekt der de sidestiller teaterdans, folkloristisk og sosial dans i det 20. og 21. århundre for å studere sosiale og politiske sammenhenger som fortelles gjennom danseuttrykkene. *Boken Dance and The Formation of Norden* (Vedel, 2011) viser at mentalitet og holdninger i samfunnet kommer til uttrykk i de forskjellige dansemåtene.

I sin sammenligning av Duncan og St. Denis (1992, s. 119) framhever Cohen (Cohen & Matheson, 1992) det umiddelbare, enkle og personlige i Duncans dans som en kontrast til et objektivisert bevegelsespråk kombinert med spektakulær scenografi i St. Denis' dans. Cohen gjengir en rekke originaltekster av både Duncan og St. Denis som bidrar til å belyse deres holdninger. Her kan nevnes St. Denis' artikkel *Music Visualization* (1925). Jack Andersons (1997) dansehistoriske framstilling integrerer en estetisk-analyserende problematisering av hvordan reformidéer, asiatisk og gresk antikk kultur påvirket St. Denis og Duncan til å utvikle dypt personlige idealer for dans. Denne belyser hvordan de tidligmodernistiske dansekunstnerne fikk stor betydning for dansens utvikling i det 20 århundre. Anderson favner imidlertid så vidt, hva dansere angår, at det ikke er plass til å gå i dybden på danseskaperens bevegelsesforståelse.

I forskning på dansehistorie blir St. Denis og Duncan absolutt framhevet som toneangivende for den moderne dansens utvikling. Ingen av de dansehistoriske undersøkelsene inkluderer eurytmi. Dette kan ha sin forklaring av at de fleste dansehistoriske verk har sitt utgangspunkt i amerikansk dans. Heller ikke de europeiske dansehistoriske forskerne, verken Klein, Thomas eller Anderson, nevner eurytmi i sin gjennomgang av

tidligmodernistisk dans, noe som forøvrig indikerer en amerikansk sentrert holdning i dansevitenskapen generelt.

François Delsartes innflytelse på nyskaping av dans i Amerika

Nancy L. C. Ruyter undersøker i boken *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-century American Delsartism* (Ruyter, 1999) hvordan François Delsartes bevegelseslære fikk innflytelse på amerikansk dans mot slutten av 1800-tallet. De danseretningene som oppstod, ble et bakteppe som St. Denis og Duncan forholdt seg til. Ruyter (1999, s. 116-127) retter oppmerksomheten mot middelklassens unge kvinner og de uttrykksformer som sprang ut fra Delsartes bevegelseslære: dans, statue-posering, plastik¹⁷ og pantomime, der gester fikk en sentral plass. Ruyter framhever Genevieve Stebbins som en spesielt viktig foregangsfigur for Duncan og St. Denis, og gir Stebbins æren for å være pioner for ”the modern dance” i USA (s. 127). Ruyter hevder dessuten at Delsartes bevegelsesforståelse ble en kjerne i St. Denis’ danseteknikk. Denne boken gir først og fremst en oversikt over det mangfoldet av uttrykk som eksisterte i generasjonen før St. Denis og Duncan. Den har også en oversikt over posisjoner, håndbevegelser og kroppsholdninger i Delsarte-systemet, og gir, sammen med Ted Shawns bok *Every Little Movement* (1963), en innføring i Delsartes bevegelseslære.

I *The Americanisation of the Art of dance* (1979) som handler om teaterdansen, påpeker Ruyter at statueposering og pantomime inspirert av Delsarte, også ble uttrykksmåter som Duncan og St. Denis begynte med. De videreutviklet sjangeren ved å tilføre mer bevegelse: ”Isadora Duncan and Ruth St. Denis began as Delsartians, but took that system of expression to such heights that it moved from the saloon and the ladies matinee to the grandest and most prestigious theaters and concert halls in Europe and America (Ruyter, 1979, s. 30). I følge Ruyter (s. 29) opponerte Delsarte mot formalisme, men utviklet ny formalisme i stedet. Ruyter ser i Duncan en lidenskaplig opprører (s. 39) som blir revolusjonær, bryter ut og reiser til Europa. Hun ser St. Denis som en person som mestret ”The American Way” (s. 57). Ruyter påpeker dessuten at idéer om enhet mellom det fysiske og det spirituelle først kommer til uttrykk hos Delsarte og vide-

¹⁷ Plastik var en form for statueposering som ble praktisert som scenekunst rundt århundreskiftet 18-1900.

reføres i Duncan og St. Denis sitt virke (s. 44). På denne måten fører Ruyter mange av de holdningene som Duncan og St. Denis er kjent for, og som danner et grunnlag for deres bruk av gestikk, tilbake til Delsarte.

Både Ruyter (1979, s. 58) og Thomas (1995) betoner at fornyelse i amerikansk dans kom fra et nytt samfunnslag, den amerikanske middelklasse. De nyskapende dansernes forankring i middelklassen begrunner at de søkte en annen form for gestikk enn den som, i følge dansehistorikerne Cohen (Cohen & Matheson, 1992, s. 5-37) og Olsson (1993, s. 51 ff), tidligere var blitt utviklet innenfor balletten i et aristokratisk hoffmiljø. Ruyter presenterer tegninger som gir en skjematisk oversikt av de systemer og posisjoner delstismen forholdt seg til, men hun forfølger ikke disse til hvordan de kommer til uttrykk som gestikk i dansene. Ruyter (1979) antyder kulturutvekslingen mellom Europa og Amerika, men nevner ikke Steiner i sine undersøkelser. Hvorvidt Steiner kan ha hatt en tilknytning til Delsarte, er det heller ingen av danseforskerne som studerer.

Disse dansemåtene var også representert innenfor en rik dansekultur i Norden på begynnelsen av 1900-tallet. Lena Hammergren gir i boken *Ballerinor och Barfotadansöser* (Hammergren, 1998) et bilde av hvordan svenske dansere dyrket en rekke forskjellige danseuttrykk, og ble inspirert av mer kjente dansere fra Sentral-Europa som kom på turné til Stockholm. Tilsvarende gir også Karen Vedel (2008) i boken *En anden dans*, som bygger på hennes doktoravhandling, et bilde av dansk scenedans på begynnelsen av 1900-tallet. Begge disse bøkene fanger opp oppblomstringen av nye danseformer i Stockholm og København i forbindelse med besøk av Duncan i 1906.

Å sette danseskaperne inn i en kontekst vil i denne sammenheng si å undersøke bakgrunnsfaktorer og ”krinliggende aspekt” (Hammergren, 2009, s. 115). For å forankre danserne i sin samtid bruker jeg en tverrfaglig tilgang gjennom *Early Modernism* (Butler, 1994). Butlers poeng er at utvikling av tidligmodernistisk kunst var forankret i ideologier som manifesterte seg innenfor alle kunstartområder, og betoner at individuelle kunstnerskap utforsket forskjellige trender. Butler mener at de samme utviklingsprosesser utspilte seg innenfor ulike kunstarter. Hans studier av samtidens litteratur, billedkunst og musikk bidrar til å sette danseskaperens utforskning av bevegelse i et perspektiv der de blir representanter for dansekunstens tidlige modernisme. Det betyr at jeg overfører innsikt fra musikk, maleri og litteratur til å gjelde dans. Butlers styrke er at han fanger en bredde og skaper et rom for å se dansens modernisme i sammenheng med

kulturlivet for øvrig, og at han retter oppmerksomheten mot kunstnernes utforskning og eksperimentering. Svakheten er at han, med unntak fra Ballett Russe som han bare så vidt nevner, ikke inkluderer dans i sine betraktninger. Butler gir svært lite referanser til dans. Det er derfor opp til meg å vurdere på hvilken måte dansen hører hjemme i de strømningene som fantes i europeisk kulturliv på begynnelsen av 1900-tallet.

Hellig dans

Med bakgrunn i Carl Gustav Jungs psykologiske teorier undersøker Janet Lynn Roseman (2004) dansernes forhold til *det hellige*. Mens Roseman nærmer seg *det åndelige* i dansen via dansesoloer som personifiserer madonnaskikkelsen i den kristne religion, bruker Kimerer L. LaMothe (2006) en tilgang via filosofi i sin avhandling *Nietzsches Dancers*. Dereyck Lynham (1950, s. xxvii) plasserer danseskaperne som filosofer med engasjement i *det hellige*. *Det religiøse* og *det åndelige* er for øvrig perspektiv som danseforskning tar lite opp, selv om dansekunstnerne selv betonte dette sterkt i begrunnelsen av sine dansemåter.¹⁸ To av de koreografier jeg analyserer i kapittel 7, Duncans *Ave Maria* og St. Denis' *Incense*, er basert på personifisering av *hellige personer*, og bruker gestiske uttrykk som forholder seg til religiøse ritualer.

LaMothe (2006) ser Duncan og Martha Graham som eksponenter for Nietzsches påvirkning til å utvikle visjoner om hva dans kan være, ideelt sett. Hun argumenterer for at danseteknikk og koreografi som ble utviklet av disse danserne, bygger på en revurdering av kristne verdier. Både Duncan og Steiner formulerer sin tilknytning til Nietzsche i skriftlige dokumenter. Steiner har skrevet boken *Nietzsche - i kamp mot sin tid* (Steiner, 1992). Duncan nevner sin begeistring for Nietzsche både i biografien *My Life* (Duncan, 1995) og i *The Art of the Dance* (Duncan, 1928). Både Steiner og Duncan bruker begrepene dionysisk og appolinsk i pakt med Nietzsches forståelse i sin terminologi om dans. Nietzsches tanker har også vært med i utvikling av Denishawns idealer (Sherman, 1983, s. 2). LaMothes studier bidrar til å belyse den tidlige modernismens interesse for sansene og vektlegging av kroppen i kunstuttrykk.

¹⁸ Danseskaperens engasjement i det åndelige kommer blant annet til uttrykk i deres kroppsfølelse. De er mer opptatt av å omtale kroppens åndelighet enn å beskrive anatomiske og fysiologiske forhold. Hvorfor dette perspektivet ikke er videreført i forskningen, mener jeg kan knyttes opp mot at vi nå lever i en tid som er fattig på begreper om det åndelige, og at retninger som utdyper dette stemples som alternative.

Flere danseskapere i samtiden var opptatt av å visualisere musikk. Foruten St. Denis med musikkvisualiseringer og Steiner med toneurytmi som han kalte ”Sichtbarer Gesang” (Steiner, 1984),¹⁹ var Emile Jaques Dalcroze en person som fikk stor betydning i Europa, både for dans og musikkundervisning. I mitt arbeid har innføring i Dalcrozes rytmikk vært med til å bevisstgjøre at det eksisterte forskjellige måter å forstå musikalsk gestikk i begynnelsen av 1900-tallet. Marie-Laure Bachman (1991) presenterer Dalcrozes metoder slik de blir brukt i dag. Dalcrozes bevegelseslære og musikkforståelse kan ha hatt innflytelse på St. Denis, og bygget opp under den interessen for sammenheng mellom musikk og bevegelse som eksisterte i samtiden. Dalcroze levde i Europa, men ble hyret inn for å undervise i Denishawn (Ruyter, 1979, s. 133). Hans etablering av musikkskoler og samarbeid med teaterregissøren Adolphe Appia var kulturelle strømninger i Europa som også Duncan og Steiner har møtt. Hvorvidt de ble påvirket av Dalcrozes metoder i å utvikle bevegelse fra musikk, er uklart.

II. Dansere og dansetradisjoner

Litteratur om Isadora Duncan

Duncan var engasjert i tidligere tiders bilder og myter - og er selv blitt en mytisk person. Duncandanser og kunsthistoriker Jeanne Breschiani (2000) ser i avhandlingen *Myth and Image in the Dance of Isadora Duncan* sammenheng mellom Duncans bevegelsesrepertoar og kunstuttrykk i malerier og skulptur med mytiske motiver. I begrepet ”imaginal movement”, knytter hun sammen bevegelse, bilde og myte: ”Movement derived from myth and image, consonant to the ”movement of the soul” (Breschiani, 2000, s. 438). Breschiani undersøker Duncans bruk av myter og bilder på bakgrunn av Gustav Jungs dybdepsykologi. Hun trekker linjer mellom Jungs arketyper og Duncans bevegelsesuttrykk. Hun mener at Duncan forholder seg til mytiske bilder i sitt valg av temaer for koreografiene og påviser sammenheng mellom mytiske bilder og det bevegelsesmaterialet som Duncan bruker: ” Imaginal signs, signals and guideposts found within the Duncan material all point to myth and image as the signification of the soul in Duncan’s expression.” (Breschiani, 2000, s. 393).

¹⁹Steiners intensjon med toneurytmi var å gjøre musikken synlig. Boken *Eurythmie als sichtbarer Gesang* (1984) konkretiserer disse intensjonene.

Bresciani viderefører denne dansetradisjonen aktivt og har et innenfra-perspektiv på duncandans som hun tar med inn sin forskning. Hun har samtidig en rolle som representant for duncandansen. Hun presenterer Duncan med nærhet og respekt, og velger en ikke-kritisk holdning. Breschianis forskning hjelper meg til å konkretisere det gestiske ”vokabular” som Duncan forholder seg til i dansene. Hun inspirerer også til å studere Duncans ikonografi og gestikk som uttrykk. De to dansene med koreografi av Duncan som jeg analyserer i kapittel 8, *Narcissus* og *Ave Maria*, er forankret i myter.

Både danseforskere og journalister er svært opptatt av Duncans biografi, og ser Duncan selv som en mytisk person. Hennes eventyrlige livsløp og karismatiske personlighet får adskillig mer oppmerksomhet enn dansene. Av biografier kan nevnes *Isadora: A Sensational Life* (Kurth, 2001), *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig* (Stegmuller, 1976), *Leben Werk und Wirkung* (Niehaus, 1981b) *The Search of Isadora: The Legend and Legacy of Isadora Duncan* (Loewenthal, 1993) *Done into Dance: Isadora Duncan in America* (Daly, 2002) og *Isadora Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy* (Terry, 1984).

Innenfor den forskningen som er rettet mot dansere og konvensjoner gir Lena Hammergren (Grönlund & Hammergren, 1999) og Ann Daly (2002) kritiske analyser av hvordan Duncans dans utvikles i sosiale og kulturelle strømninger i samtiden. Hammergrens artikkel ”Isadora Duncan – galenskap eller religion” bruker Duncan som et eksempel på at det skapes myter om kunstnere. Hammergren fokuserer spesielt på sammenblandingen av Duncans privatliv og dansekarriere. Hun mener at Duncans presentasjon av seg selv som unik, var en strategi: ”Duncan lyfter, med hjelp av bildspråket, fram sig själv som en dansös vars ursprung kan spåras enda tillbaka till mytologins tider: til den tid då gudarne dansade” (Grönlund & Hammergren 1999, s. 24). Hammergren analyserer forskjellige måter å skrive dansehistorie på i lys av Greimas semiotiske teori. På bakgrunn av det motsetningsbildet hun avdekker i ettertidens bedømmelse av Duncan, stiller Hammergren (s. 39) spørsmål om Duncan var en intelligent forretningskvinne eller en følsom kunstnerinne. Hun konkluderer med at vi stadig skaper oss bilder av Duncan som forteller mer om oss selv enn henne. Hammergren demonstrerer her at stjernedyrkingen preger mye av den biografiske litteraturen om dansere generelt, og den litteraturen som er skrevet om Duncan spesielt. Ved å problematisere ettertidens forstå-

else av dansekunstnerne, synliggjør Hammergren den persondyrkningen som er tilfelle innenfor disse danseretningene.

Avhandlingen *Done into Dance* (Daly, 2002) handler om Duncans amerikanske tilknytning.²⁰ Ann Dalys forskning hviler på en samfunnsforståelse som spesielt knytter an til Pierre Bourdieus teorier. Her forankres kultur i det kroppslige mer enn det mentale. Dalys forskning som inkluderer en gestisk forståelse, demonstrerer på en allsidig måte hvordan Duncan kan formidle mening og inkarnere idéer gjennom kroppen. Hun utdyper hvordan Duncans idealer er inkarnert i kroppsuttrykk: ”Den dansende kropp”, ”den naturlige kropp”, ”den ekspressive kropp” og ”den feminine kropp”. Daly vektlegger at kroppen er bærer av mening. Hun sier om Duncan:

She believed that the body was the prime reality, the template of life, the source of all knowledge. The body was inseparable from the mind; when she talked about the body, she was talking also about the soul, about the “self”. The “Truth” of the body as she constructed it, lay in the depth and its harmony with the “Nature”. It was about “Beauty” and about moral force. (Daly, 2002, s. 4).

Med bakgrunn i denne teorien utvikler Daly en forståelse av Duncans idealer og uttrykk, der kroppen står i sentrum.

Sammenlignet med Daly går jeg mer inn på nærlesing av noen få danser. Jeg retter oppmerksomheten mot bevegelse. Jeg vurderer duncandans som en dansemåte som kan videreføres. Ved å rette oppmerksomheten mot gestikk, blir jeg ikke bare opp-tatt av hva Duncan selv sier om sine intensjoner (kapittel 6), men også hva slags bevegelsesforståelse som blir videreført i dansene slik de formidles i dag (se kapittel 7 og 8).

Litteratur om St. Denis

Elisabeth Kendall (1984) belyser hvordan vaudeville-teatre skapte et rom for pionerene i moderne dans, og bidro til å gjøre dansen til kunst. Fornyelse av delsartismens gestikk kom nettopp fra vaudevillteatret, og innebar vektlegging av bevegelse, flyt og rytme. Selv om flyt og rytme ikke er tema for min tilnærming, er disse faktorene helt grunnleggende for bevegelsesmåten og gestikken som ble brukt i danseuttrykkene. I boken *Where she danced* nærleser Kendall denne tendensen gjennom Ruth St. Denis og Mart-

²⁰ Duncan hadde hovedsaklig sin dansekarriere i Europa, men Dalys prosjekt er å innskripe Duncan i amerikansk historie.

ha Grahams dansekarrierer. St. Denis hadde bakgrunn i Belascos teaterensemble, og hennes gjennombruddsoloer ble i 1906 vist nettopp på Hudson Theatre, et Vaudevilleteater der scenen ble transformert til eksotiske rom. Her ble dansene *Incense* og *Radha* vist første gang for et publikum som hadde forbindelser til India.

Ruth St. Denis' *Radha* became a cult item in restricted aesthetic circles of New York. The Evening Sun mentioned her in a gossip column, called "Matiné Girls"... Original was a new word of praise; it applied to unknown matters like eastern decoration, and self-expression. When Ruth Dennis emerged from David Belasco's stage in her own spectacle – as Ruth St. Denis – she found herself a part of a new thing just barely discernible, a fad of expressive dance (Kendall, 1984, s. 54).

I Amerika ble St. Denis' dans mottatt som noe nytt og eksotisk i hennes samtid. Hun ble verdsatt og respektert. Hennes interesse for religiøse og mytiske personer, bidro til å gi henne en posisjon som "guddommelig". I nyere tid blir dette kritisert fra forskjellige hold. Janet Desmond (1991) skriver en analyse av St. Denis som kulturimperialist knyttet opp til hennes gjennombruddsverk *Radha*. Coorlawala (1992), som kjenner den indiske kulturen, diskuterer hvordan St. Denis arbeidet med de asiatiske dansene. Coorlawala påpeker en stor forskjell på St. Denis sitt danseuttrykk og de indiske etniske dansene:

Indian audiences watching these varied impressionistic sketches must have been curious to see how their own culture would be represented. In Europe at that time, Indian and Asian dance was deemed so different from the European that its aesthetic concepts lay beyond the Western individual's comprehension and could therefore be ignored. This often resulted in a collapsing together of diverse cultural images. (Coorlawala, 1992, s. 137).

St. Denis har fått plass i en rekke dansehistoriske verk. Innenfor forskning på biografier og sjangere er Suzanne Sheltons avhandling *Ruth St. Denis: A Biography of the Divine Dancer* (Shelton, 1990) det arbeidet som framfor alt går i dybden av St. Denis' danseimpuls. Denne avhandlingen handler om Ruth St. Denis både profesjonelt og personlig. Shelton har en kronologisk gjennomgang av St. Denis' dansekarriere. Hun og ser hennes virke også i forhold til andre, samtidige dansere, og hun framhever spesielt at St. Denis var påvirket av Art Nouveau (1990, s. 42, 62). Denne avhandlingen gir også noe informasjon om St. Denis' danseteknikk og bakgrunn for enkelte danser. Shelton demonstrerer for eksempel hvordan St. Denis brukte Delsarteøvelser (armdrills) som

gestikk i koreografien i *Incense* (s. 57), og hun ser dansen *Radha* er et mønster for framtidige danser: ”Not only did St. Denis work and rework the structure of *Radha*, she used its basic gestural vocabulary as a scaffold for her future dances” (s. 62). Sheltons dansebeskrivelser bygger på samtaler med mennesker som har vært i miljøet rundt St. Denis samt avisartikler, kritikker og intervjuer. Shelton diskuterer også prinsipper for de musikkvisualiseringene som St. Denis utviklet (s.147-163). Disse ble koreografert fra 1917 og utover. Shelton problematiserer om disse var St. Denis’ oppfinnelse, eller om de var et fenomen i tiden. Fordi Shelton har så konkrete beskrivelser av dansene, gir hennes avhandling også et viktig kildemateriale til mitt arbeid. Hun ser sammenhenger mellom de enkelte danser, og tydeliggjør at det var forskjellige epoker i St. Denis’ kunstnerskap. Shelton er imidlertid mest opptatt av å gi et bilde av St. Denis’ personlighet, og hun ser dansen ut fra en historisk-biografisk tilnærming. Hun problematiserer for eksempel ikke hvordan St. Denis bruker de forskjellige bevegelselementer eller hvordan dansene kan videreføres etter St. Denis.

Den amerikanske journalisten Walter Terry tar mål av seg å gi en et portrett av St. Denis’ levde liv. Forfatteren er en venn og beundrer av St. Denis, og biografien er basert på samtaler med henne. Tittelen *Miss Ruth: The More Living Life of Ruth St. Denis* har hun selv valgt. Siden boken er basert på intervjuer, kommer den også tett inn på St. Denis sine holdninger. *Ruth St. Denis: In Search of a Goddess* er navnet på en omfattende utstillingskatalog om St. Denis som ble utgitt i forbindelse med 70-årsjubileet for Adelphi Dance Department ved Adelphi universitet i New York i 2008 (Margareth Manning, 2008). Denne avdelingen ble i 1938 grunnlagt med hjelp av St. Denis. Tittelen fanger opp noe av det bildet som er blitt konstruert og ernæret av St. Denis selv og hennes biografer: De vakre fotografiene, den mystiske framtoning og den mytiske atmosfæren er også blitt med inn ettertidens akademiske tilnærming til denne dansekunstneren.

Litteratur om Rudolf Steiner

Den tyske presten Johannes Hemleben (1975) har skrevet en biografi om Steiner der han blant annet gir en presentasjon av de forskjellige aktivitetsområder han involverte seg i. Her kan nevnes filosofi, foredragsvirksomhet, jordbruk, medisin og pedagogikk.

Hemleben ser eurytmi i sammenheng med de andre kunstuttrykkene som Steiner arbeidet med: språkforming, teater og arkitektur. Han poengterer at idealet for eurytmi er å "... göra andliga lagbundenheter och kvaliteter hos ord och toner synliga genom gest och rörelse och tillgängliga för den konstnärliga upplevelsen" (Hemleben, 1975, s. 133). At bare tre sider i en biografi om Steiner handler om eurytmi, demonstrerer at eurytmi er en del av et stort livsverk. For Steiner var ikke danser, han var koreograf, filosof og pedagog. Christoph Lindbergs biografi om Steiner (Lindenberg, 2001) beskriver Steiners liv fra barne- og ungdomsårene. Her blir kulturelle og sosiale strømninger i Europa ved inngangen til det 20. århundre vektlagt.

Creese (1978) lager en oversiktsartikkel over Steiners scenekunst der han redegjør for hans idéer for teater og eurytmi. I en artikkel om Steiners arkitektur redegjør Adams for estetiske prinsipper som han benevner *organisk funksjonalisme*. Disse har også gyldighet i eurytmi:

Moreover Steiner's design was not an empathetic expression of subjective artistic feeling (or at least did not intend to be) but followed clearly articulated design principles for which he made some claim to objectivity. While giving Expressionism his own metaphysical and psychological definition, Steiner himself suggested that his work represented a kind of balance, between or union of, Expressionism and Impressionism and, in general, rejected Expression (Adams, 1992)

Det finnes flere bøker om eurytmi som er skrevet på bakgrunn av både praktisk og teoretisk tilnærning. *Kropp. Språk. Bevegelse: Eurytmi som scenekunst*, der fokus er lagt på eurytmisjangeren i Norden (Schjønsby, 2001).²¹ Bøker som er blitt til innenfor den eurytmiske praksis har vært nyttige i min tilnærmelse til stoffet, men også bøker og film som diskuterer eurytmiens stilling i dag: *Eurythmie: Aufbruch oder Ende einer jungen Kunst* (Barfod, 2001).

Med utgangspunkt i musikk og teatervitenskap studerer Thomas Parr (1992) i sin teater- og musikkvitenskaplige avhandling eurytmiens plass i kulturlivet på begynnelsen av 1990-tallet.²² Parr gir en konvensjonsanalyse av eurytmi, slik den eksisterte da. Han ser eurytmi i et kulturhistorisk lys og redegjør for utbredelse, utdanning, scenegrupper og turnevirksomhet og repertoar. Parr framhever det gestiske i eurytmien ved å trekke

²¹ Denne boken er en videreutvikling av min hovedfagsoppgave i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo.

²² Dette er den første doktoravhandlingen som er skrevet om eurytmi.

linjer til teaterkunstneren Michael Chekov som bruker begrepet ”den psykologiske bevegelse”. Parrs hovedanliggende er imidlertid å kartlegge utbredelse av sceneurytmi på 1990-tallet: antall forestillinger, informasjon om publikum, hvordan en eurytmiscene overhodet arbeider, hvordan den blir finansiert, hvor mange ensembler som finnes og hvor mange som er beskjeftiget med scenisk eurytmi.²³ Margesin (1989) retter oppmerksomheten mot Steiners forståelse av språklydene (fonemene) som gester i sin avhandling innenfor kulturvitenskap, og hun setter denne i forbindelse med hans estetikk. Margesin er mer opptatt av Steiners teatersyn enn av hans idéer om eurytmi, men gjennom å undersøke teaterforståelsen, utvikler hun også vinklinger som belyser eurytmiens gestikk.

Både i den danseforskningen som retter seg mot historie og den forskningen som retter seg mot dansere og dansekonvensjoner, er det tydelig at Steiners Eurytmi er nesten fraværende. Den er ikke nevnt i det hele tatt i historiske oversikter, bare i den litteratur som handler spesielt om eurytmi. Dette er merkelig fordi eurytmi har, helt siden 1920-årene, hatt en stor aktivitet, og eksistert på linje med de andre danseretningene. Allerede på 1920-tallet eksisterte flere eurytmiensembler, og scenegruppen i Goetheanum i Dornach (Sveits) hadde fra 1920-årene offentlige forestillinger i teatre i forskjellige europeiske land (Hemleben, 1975). En oversikt over de forskjellige scenegrupper og ensembler i dag teller 37.²⁴ I Europa finnes det 35 forskjellige eurytmihøgskoler med fireårig grunnutdanning.²⁵ Det finnes kun en avhandling om eurytmi (Parr, 1992), men likevel er et stort utvalg bøker om eurytmi skrevet innenfor det antroposofiske miljøet. Siden eurytmi er såpass omfattende også i vår samtid, er det både et savn og et hull i danseforskningen at den er så lite til stede her.

III. Estetiske og analytiske studier

Innenfor estetiske og analytiske studier av dans gripes det fatt i problemer med å nærme seg dansetradisjoner, danseverk og danseforestillinger som forskningsobjekt. Av forsk-

²³ Goetheanum i Sveits, den institusjon som er ansvarlig for å godkjenne eurytmidiplomene, oppgir i følge Parr (1992) at de, i 1990 har adresser på 3000 eurytmister (siden 1922 er 5000 eurytmister utdannet.) Bare ca. 10 -15 % av disse tilhører et eurytmiensemble. De øvrige fordeler seg på pedagogisk og terapeutisk eurytmi. Noen har gått over til andre yrker. På min forespørsel til Goetheanum i 2009, om en oppdatert oversikt, får jeg svar om at dette ikke finnes.

²⁴ (<http://www.eurythmie-info.de/Buehnen.htm>)

²⁵ (<http://www.eurythmie-info.de/Ausbild.htm>)

ningslitteratur i denne kategorien kan nevnes Cecilia Olsson (1993), som analyserer to danseforestillinger, og Lena Hammergren (1991) som sammenligner Birgit Åkesons og Mary Wigmans dansemåter med utgangspunkt i begrepet *stil*.

Analyse av bevegelse er et mer spesialisert område. Janet Adshead (1988) sammenfatter bevegelser som forekommer innenfor dans til gestikk, bøyninger, vridninger og dreininger, samt romlige forhold, temporale aspekter og de mønstre som tegnes i og gjennom dansen. I dette arbeidet har jeg valgt å betone det gestiske og tone ned andre bevegelsesprinsipper i mine analyser. Rudolf von Labans teorier om bevegelseskvalitet (Laban & Ullmann, 1975) har vært grunnleggende for forståelse av dansens modernisme.²⁶ Laban inkluderer bevegelsesfaktorene rom, tid, kraft og flyt. Flere av Duncans danser er blitt nedtegnet og analysert etter Labans prinsipper (Nahumck, 1994). Disse har vært nyttige for å kartlegge bevegelsesmønstre i de dansene jeg analyserer. Denne notasjonen beskriver alle bevegelser og forflytninger, men poengterer ikke forhold som danserens indre bilder, danserens intensjon, bevegelsens forhold til språk og musikk, intensitet, mening og det som danseskaperne regner som ”sjelens bevegelse”. I Labans notasjonssystem brukes begrepene *hand-gestures* og *foot-gestures* om bevegelser der tyngden ikke forflyttes (Moberg 2009).

Ann Daly (1988) reiser, på bakgrunn av semiotisk forståelse, spørsmål om bevegelse har en egen mening som kommer fra en ikke-verbal kommunikasjon. I sin artikkel *Movement Analysis: Piecing together the Puzzle* (1988) utdyper hun dette spørsmålet: ”(1) does movement have its own meaning? ; (2) if so, how does movement mean?; and (3) if so, where is the locus of meaning?” Jeg finner at Dalys synspunkter samsvarer med fenomenologiske teorier på flere områder. Hun vektlegger kroppens uttrykk som meningsbærende. Hennes forskning får en noe annen vinkling enn denne avhandlingen. I forhold til fenomenologi som beskriver fenomenet, og i dette tilfelle uttrykket, er Daly mer opptatt av den meningen eller betydningen som signaliseres. Slik jeg ser det, gir fenomenologi åpenhet og rom for flertydighet, og passer således til å se tidligmodernistisk dans fra danserens synspunkt, der det blir et poeng at dansene kan være mangetydige.

²⁶ Konstruksjonen av Kinetographi Laban, som senere ble utviklet til Labannotasjonen, hører til Labans viktigste arbeider.

Forhold mellom musikk og bevegelse

Jan Petter Blom (1961) og Egil Bakka (1995) har utviklet metoder for analyse av bevegelse i norsk folkedans. Disse blir videreutviklet til mer generelle transkripsjons- og analysemetoder for formstudium av dans basert på dokumentasjonsmateriale fra film, video og lydbånd (Bakka, et al., 1995). Her er samspill mellom bevegelse og musikk et tema. Den forståelsen vi møter her, har vært med på å utforme mitt prosjekt. Ved å inkludere det gestiske aspektet, forholder jeg meg til samspillet mellom musikk og bevegelse, men legger ikke så sterkt fokus på det rytmiske som det vi ser hos Bakka og Blom. Siden mitt ærend er å analysere musikkvisualisering og toneurytmi, som begge tar mål av seg å synliggjøre musikk, er det av interesse at Stephanie Jordan (2000) analyserer ballettkoreografier fra det 20. århundre ved hjelp av musikkteori. Dette gir meg holdepunkter for å bruke musikk- og språkteorier til å erfare sammenhengen mellom bevegelsen og det lydmessige utgangspunktet. I toneurytmi brukes sogar musikkuttrykk som ”intervaller”, ”dur og moll”, ”dissonans” om musikalsk gestikk.²⁷

Den norske danseforskeren, Anne Margrethe Fiskvik (2006), har gjort en grundig analyse av samspillet mellom musikk og bevegelse. Både gjennom å undersøke historiske tekster, og gjennom å studere forskjellige ballettoppsetninger av verket *Ildfuglen*, har hun laget en analyse av koreomusikalsk praksis. Hennes nærlesing og analyse av forbindelse mellom musikk og bevegelse gir innblikk i det store mangfold av bevegelses- og uttrykksmuligheter som musikken gir. Med sin forskning demonstrerer Fiskvik at selv om danseuttrykkene er mange og varierte, er det noen gjennomgående prinsipper som samspillet mellom musikk og bevegelse kan innordnes etter. Kartleggingen av disse prinsippene er nyttige for mine analyser. Hun påpeker, på bakgrunn av kartlegging av handlingselementer i dansen, at jo mer moderne formspråk en koreograf anvender, desto mer frigjøres dans fra handling (s. 297). Dette er en aktuell synsvinkel i forhold til de tidligmodernistiske danseuttrykkene. I de soloer jeg analyserer, blir handlingselementene markert bare glimtvis i danseuttrykket, men likevel er de til stede i danserens intensjon.

²⁷ Toneurytmi bruker for eksempel uttrykkene ”prim”, ”sekund”, ”ters”, ”kvart” osv. om bevegelser som bygger på musikkintervaller. ”Dur” og ”moll” er også musikalske gester i toneurytmien (Se kapittel 6 og 7).

Gestikkens relativitet blir demonstrert av musikkforsker Egil Haga (2008), som innenfor prosjektet ”Musikal Gesture” ved UiO (Universitetet i Oslo) har forsket på sammenheng mellom musikk og bevegelse. Ved å studere hvordan flere dansere beveger seg til samme musikk, finner han at musikk kan visualiseres gjennom forskjellige typer bevegelse, og likevel oppleves som adekvat i forhold til musikken. Dette berører en grunnleggende holdning til gestikk i scenekunst generelt. Gestikk i pakt med uttrykksmåter i vår egen tid har stort sett ikke et fastlagt betydningsinnhold. Kunstuttrykkene domineres av en fri gestikk, der en etterstreber at uttrykket virker spontant og naturlig.

IV. Fenomenologisk danseforskning

Siden jeg bruker fenomenologi i teoretisk og metodisk tilnærming til forskningsområdet for å fange opp danserens erfaring, har jeg valgt å undersøke hvordan noen danseforskere bruker fenomenologi. Maxime Sheets-Johnstone som har skrevet flere bøker om dansens fenomenologi, engasjerer seg i hvordan dans er et bevegelsesfenomen med store variasjoner, der vi bokstavelig talt oppdager oss selv gjennom bevegelse. Sheets-Johnstone har forsket på dans, men også videreført spørsmål hun utvikler i dansanalyse til andre fagområder. Et sentralt tema hos henne, og som også ligger som et stadig tilbakevendende tema i min tilnærmelse, er spørsmålet om hvordan en kan forstå helhet mellom kroppen og det mentale. I *The Phenomenology of Dance* (1966) utvikler Sheets-Johnstone en dansens fenomenologi, på bakgrunn av sin erfaring som koreograf. Hennes utgangspunkt er Jean-Paul Sartres fenomenologi og Susanne Langers symbolisme. I forordet til den andre utgaven av denne boken er hun imidlertid kritisk til en dualisme som Sartres fenomenologi bidrar til. I *The Roots of Thinking* (1990) studerer hun det kroppslige som kilde til det mentale.

En fenomenologisk danseforsker som har vært aktuell å forholde seg til i dette prosjektet, er Sondra Horton Fraleigh. Fraleigh (1987) definerer i *Dance and the Lived Body*, dansen som ”preverbal”. Hun hevder at dansen, ”produces its own meaning”, skaper en egen mening bortenfor det språket som forholder seg til ting. Ved å sammenligne dans med språk finner hun at vi ikke lever i språket på samme måte som i kroppen. Språket forstår hun som representerende, mens vi lever i kroppen. Et nøkkelbegrep i Fraleighs verk er Den levde kroppen (the lived body). Fraleighs bok går tett inn på

danserens erfaring som utøver. Hun forholder seg fortrinnsvis til Merleau-Ponty og Heideggers teorier, og hun betoner den eksistensielle dimensjon i dansen. Hun kritiserer imidlertid Merleau-Ponty for å bygge opp under en dualisme mellom kropp og sjel som hun mener dansen har arbeidet seg ut av (Fraleigh, 1987, s. 12-13). Den dualismen som Fraleigh kritiserer Merleau-Ponty for, er aktuell å forholde seg til i denne avhandlingen. Dette er fordi de tidligmodernistiske danserne var engasjert i *sjelens* uttrykk. Danseteknikkene ble bygget ut med indre bilder og følelser, og i videreføringen av dansetradisjonene blir også teknikk og koreografier formidlet den sjelelige dimensjonen. Lydeurytmi har dessuten, i følge Steiner, et utgangspunkt i talespråkets kroppslighet. Et spørsmål for meg blir da om dette nødvendigvis fører til dualisme. Dette vil jeg diskutere i kapittel 2.

Flere skandinaviske danseforskere med forankring i fenomenologi har engasjert seg i dansens transformerende kraft. Jaana Parviainen gir i *Bodies Moving and Moved* (Parviainen, 1998) en fenomenologisk analyse av danseren og dansekunstens verdier. Med Merleau-Pontys kroppsteorier som utgangspunkt utvikler Parviainen en filosofisk dansediskurs der dans kommer i dialog med vestlig filosofi. Leena Rouhiainen (2003) utforsker i *Living transformative Lives* livsverden til moderne finske freelance dansekunstnere gjennom en fenomenologisk forståelse. Susanne Ravn (2010) bruker i boken *Sensing Movement, Living Spaces*, fenomenologi, i kombinasjon med etnografiske forskningsmetoder, til å studere hvordan 13 profesjonelle dansere innenfor ballett, moderne dans og Butho-dans bidrar med innsikt i bevegelse, kropp og bevissthet.

I det omfattende verket *Handbook of Phenomenological Aesthetics* (Sepp & Embree, 2010) bidrar filosof og danseforsker Gediminas Karoblis med artikkelen "Dance", som gir en oversikt over fenomenologisk danseforskning. I følge Karoblis (s. 69) er det en forbindelse mellom retninger som vektlegger strukturelle metoder, dansens semiotikk og fenomenologi. Han viser til at disse metodene er blitt diskutert i seminarer som ble organisert og ledet av Julian Greimas, som i sin tur var influert av Merleau-Ponty. Dette gir meg en ledetråd til å se slektskap mellom nivådeling i fenomenologisk forståelse og metoder som er mer orientert mot struktur, ved å skape en bro til kartlegging av gestikk i dans (Greimas, 1987).

I artikkelen *Controlling gaze, Chess Play and Seduction in Dance: Phenomenological Analysis of the Natural Attitude in Modern Ballroom Dance* introduserer Karoblis (Karoblis, 2006/2007) ideen om den naturlige væremåte innenfor dans sett i et

fenomenologisk perspektiv. *Naturlig bevegelse* ble et yndet begrep innenfor dansens tidlige modernisme. Duncan brukte dette begrepet til å adskille sin egen dans fra for eksempel ballett, som hun erfarte som kunstig. Karoblis bruker fenomenologien til å utdype *det naturlige* på en måte som imøtekommer de tidligmodernistiske dansernes intensjoner ved å knytte det naturlige opp mot prerefleksivitet, og at "the concept of "natural" refers to the natural flow of everyday life" (Karoblis, 2006/2007 s. 332). Dansen er likevel ikke det samme som dagliglivet, men den erfares som naturlig når danserens naturlige bevegelser ikke blir overskredet, men forblir iboende (s.333).

Konklusjon

Min gjennomgang av noen relevante områder i danseforskning viser at forskerne på den ene siden fører Duncans og St. Denis sine holdninger til dans tilbake til arven fra Delsarte og på den andre siden til deres interesse for gresk antikk kultur. Delsarte framstår som den viktigste kilden til nyskaping av dans på begynnelsen av 1900-tallet. Duncan markerer et veiskille i historien og blir framhevet som en stor fornyer med innflytelse på kvinnefrigjøring, kroppsforståelse og kunstforståelse. Mesteparten av forskningslitteraturen handler om Duncan. Det spørsmålet de fleste danseforskere har som en undertekst i studier av Duncan er: Hvem var hun egentlig? Dette gir forskningen dreining mot det biografiske. St. Denis blir framhevet som grunnlegger av den amerikanske dansens modernisme. Studier av tidligmodernistisk dans (1900-25) har primært vært rettet mot dansefornyernes biografier og deres betydning for kunst og kulturliv (Daly, 2002; Shelton, 1990). Steiners Eurytmi har ikke vært studert og analysert innenfor dansevitenenskapen. Bare Breschiani har gitt et nyansert bilde av at danseskaperne også må ha forholdt seg til bevegelsesmåter og gestikk som ble brukt før Delsarte. Fiskvik, Jordan og Blom gir viktige holdepunkter for samspill mellom musikk og bevegelse, men ingen av dem har rettet oppmerksomheten spesielt mot gestikk.

Kildemateriale

Avhandlingen forholder seg til disse tre dansemåtene i to perioder: 1900-1925, da danseskaperne var virksomme, og 1995-2008 da fjerde og femte generasjons dansere viderefører tradisjonene. Fra perioden 1900-1925 bruker jeg bøker, foredrag og notasjon av koreografier, mens i perioden 1995-2008 benytter jeg intervjuer og videoopptak fra dansere som viderefører de tidligmodernistiske sjangrene som tradisjoner. Opptakene forteller noe om hvordan dansetradisjonene er bevart. Disse tar ikke mål av seg å være rekonstruksjoner, men er videreført som tradisjoner. Sekundærkildene blir bøker som er utgitt om dansetradisjonene i senere tid, samt avhandlinger og andre forskningsarbeider jeg har referert til tidligere i dette kapitlet.

Primærlitteratur: Biografisk materiale, forelesninger og artikler

Områdene kropp, kroppsspråk og gestikk er kjerneområder i avhandlingen. I kapittel 5 og 6 gjengir jeg sitater fra de tre danseskaperne som handler om disse områdene.²⁸ Følgende materiale er brukt som hovedkilder:

Bøker og publiserte forelesningsrekker:

The Art of the Dance (Duncan, 1928), redigert av Sheldon Cheney.

My Life (Duncan, 1995); Første utgivelse 1927.

Ruth. St. Denis: *An Unfinished Life* (1938).

Denishawn, the Enduring Influence (Sherman, 1983); Forfatteren er den lengst gjenlevende etter Denishawn Stage Company.

Miss Ruth; The "More Living Life" of Ruth St. Denis (Terry, 1969).

Eurythmie als Sichtbare Sprache (Steiner, 1968) Første utgivelse 1927.

Eurythmie als Sichtbarer Gesang (Steiner, 1984); Første utgivelse 1927.

Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie (Steiner, 1965, 1982).

²⁸ For å finne ut hvordan danseskaperne forholder seg til to av de aktuelle hovedområdene, har jeg skrevet to kapitler der jeg studerer sitater av danseskaperne selv. Kapittel 5 belyser danseskapernes kroppsfølelse, og kapittel 6 belyser deres forståelse av gestikk. Danseskaperne har ikke systematisert selv hva de mener med kropp og gester i det kildematerialet jeg benytter i disse kapitlene.

Artikler:

- ”Music Vizualisation” (Denis, 1925)
- ”The Body as an Instrument of Spiritual Being” (St. Denis, Miller, Kamae 1997)
- ”Denishawn Oriental Dances” (J. Sherman, 1979)
- ”Rudolf Steiner über die Eurythmische Kunst” (Rudolf Steiner & Froböse, 1989). Dette er en samling stenograferte introduksjoner til eurytmiforestillinger, redigert av Eva Fröbose.

Intervjuer av og om Duncan og St. Denis:

- Redfern Mason: Intervjuet med Duncan er hentet fra Daly (1994). Her er kun Duncans svar gjengitt.
- Radiointervju med St. Denis (Terry, 1963). Dette intervjuet er noe av bakgrunnsstoffet for Walter Terrys biografi om St. Denis (Terry, 1969).
- ”Jane Sherman at Jacobs Pillow” (R. o. N. Honsa, 1982); Videointervju med Jane Sherman.
- Denishawn: *The Birth of the modern Dance* (R. Honsa, 2002); Film med intervjuer og koreografier av St. Denis og Ted Shawn.

Duncans egen bok *The Art of the Dance* (Duncan, 1928) er blitt kjernen i kildematerialet til Duncans danseimpuls, og brukes til å fange opp hennes idéer og forståelse av dans. Sammen med hennes selvbiografi (Duncan, 1986, 1995) er *The Art of the Dance* (Duncan, 1928) det viktigste dokumentet jeg har for å få tak i Duncans egne tanker og intensjoner for dans. Duncans bok er redigert og utgitt flere ganger. Jeg har hatt tilgang til den redigerte utgaven fra 1928. Dette en utgave som avviker noe fra førsteutgaven i 1927. Daly (2002, s. 233 n. 125) påpeker at redigeringen kan ha forandret noe av innholdet, og at Duncans skrivemåte i originalutgaven er mer poetisk. Det er spesielt i beskrivelsen av en rytmisk øvelse at Daly mener redigeringen slår negativt ut. Slik sett er det en svakhet at jeg ikke har hatt tilgang til originalutgaven. Jeg mener imidlertid at også den reviderte boken er et vesentlig dokument til å komme tett inn på noen av de idealer Duncan har hatt for sine danser. Og det er et faktum at det er den reviderte utga-

ven som vår egen tids duncandansere forholder seg til, og som følger videreformidling av Duncans dans.

St. Denis presenterer i artikkelen "Music Visualization" (St. Denis, 1925) sine idéer om å lage koreografier på bakgrunn av musikkens struktur, og i artikkelen "The Body as an Instrument of Spiritual Being" (St. Denis, Miller, Kamae 1997) beskriver hun sin kroppsforståelse. Videre bruker jeg St. Denis' selvbiografi *Ruth St. Denis: An Unfinished Life (1938)*. Dette er St. Denis' egne memoarer og refleksjoner om dans. Biografier og memoarer er prinsipielt skrevet for å gi en dypere innsikt i personligheten, og St. Denis' personlighet farger dansene i sterk grad. I tillegg til å nevne konkrete hendelser, utdyper St. Denis i denne biografien sine følelser omkring disse hendelsene. Dette forteller noe om hennes sin kroppsforståelse.

En annen måte å fange opp St. Denis' bevegelsesmateriale på, er å gå til bøker av kollegaer. Jane Shermans memoarer fra tiden som danser i Denishawn dansekompani (Sherman, 1979) gir innføring i St. Denis konkrete arbeid med dans.²⁹ Den amerikanske journalisten Walter Terry (1969) har skrevet biografien *Miss Ruth; The "More Living Life" of Ruth St. Denis*. Terry er en venn av St. Denis og utpekt av henne til å skrive hennes biografi. Boken er basert på intervjuer, men Terry står fritt i sin utforming. Her forteller St. Denis blant annet om sin måte å arbeide med musikk og dans og om sin tilknytning til Delsartes lære. Noen lydopptak av intervjuene finnes tilgjengelig (Terry, 1963). Jeg har lyttet til disse, men refererer fra boken.³⁰ De orientalske dansene er tema i St. Denis' ektemann og kollega Ted Shawns bok *Ruth St. Denis: Pioneer & Prophet* (Shawn, 1920). Boken er skrevet mens Shawn og St. Denis samarbeidet. Shawn viser tidsånden, og gir en beskrivelse av de idealer og holdninger som lå til grunn for St. Denis' orientalske danser. Sherman (1979) og Shawn (1920) bidrar til å fange opp og levede gjøre de holdninger og intensjoner som St. Denis' danser sprang ut fra, og som har vært av stor betydning for hvordan hun arbeidet med gestikk.

Steiners verk *Eurythmie als Sichtbare Sprache* (Steiner, 1968, utgitt første gang 1927) og *Eurythmie als Sichtbarer Gesang* (R. Steiner, 1984, utgitt første gang i 1927)

²⁹ Sherman framhever at begeistring og det engasjement var grunnleggende i kompaniets arbeid. Hun berømmer St. Denis sine danseferdigheter mer enn hennes pedagogiske evner, og ser Ted Shawn som den viktigste pedagogen i Denishawn.

³⁰Tilgjengelig på Library of Performing Arts, NYPL, New York.

samt *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie* (Rudolf Steiner, 1982) er alle samlinger av foredrag som Steiner har holdt. Disse ble stenografert og publisert etter hans død. Manuskriptet er ikke gjennomlest av Steiner. Foredragene har en muntlig stil. Sistnevnte bok er redigert og inneholder også bidrag fra hans elever. Siden det er disse foredragene som i sterk grad tjener som lærebøker i eurytmi, svarer de for holdninger og synspunkter som ligger til grunn for den praksis som er blitt utviklet innenfor eurytmi-miljøene. Foredragene er formulert muntlig og noe mer springende enn en bok som ville ha vært mer gjennomarbeidet med tanke på publisering. Her møter vi imidlertid Steiners egne ord. Den noe tunge stilen gjør innholdet vanskelig tilgjengelig. Innholdet og formuleringene kan romme flere tolkningsmuligheter. utfordringen i å bruke disse kildene ligger i å se dem i lys av Steiners øvrige filosofi, antroposofien. På denne måten er det intertekstuell³¹ forbindelse mellom eurytmiverkene og hans øvrige publikasjoner. Jeg ser det som min oppgave å vise hvordan de gestene han utvikler, er knyttet til idéer om å inkarnere og visualisere språket gjennom kroppens bevegelser, framfor å gå inn i en filosofisk vurdering av Steiners verk.

Bøker som er blitt til innenfor den eurytmiske praksis i miljøet rundt Steiner har vært nyttige i min tilnærming til stoffet, og de inngår som en del av kildematerialet. Av de eldre bøkene er *Die Grundelemente der Eurythmie* (Dubach-Donath, 1974), en oversikt over lydeurytmiens formprinsipper. Denne ble publisert allerede i 1921 som en oppsummering av den eurytmiske praksis på denne tiden. Biografier om de første eurytmister og deres erfaringer med å utvikle eurytmi som scenekunst gir forståelse av hvordan de eksperimenterte og utforsket bevegelsesmåter. *Eurythmiearbeit mit Rudolf Steiner* (Kisseleff, 1982) der en av de første eurytmister beskriver sine erfaringer ble publisert i 1949 som to bøker: ”Eurythmie, Erinnerung aus den Jahren 1912-17” og ”Aus der Eurythmiearbeit”.

Jeg har også brukt eldre intervjuer med Duncan og St. Denis. Disse er tatt ut fra den sammenhengen de opprinnelig stod i. Masons intervju med Duncan i San Francisco 1917 er hentet fra Daly (1994 s. 137-138). Kun Duncans uttalelser er gjengitt. Disse sitatene er adressert til spørsmål som jeg selv har i forhold til Duncans dans. Etter å ha

³¹ Intertekstualitet blir her brukt i pakt med Hammergrens anvendelse av begrepet (Hammergren, 2009, s. 112-114)

blitt noe kjent med den tradisjonen som er blitt utviklet etter Duncan, finner jeg at hennes svar i intervjuene er i pakt med den holdning og kultur som er blitt etablert rundt duncandansen, slik den eksisterer i dag. Journalisten Walter Terrys intervju med St. Denis (Terry, 1963) er tatt opp på lydbånd og materiale fra disse blir brukt i hans biografi.

Sekundærlitteratur som belyser danseskapernes praksis

Sekundærlitteratur bidrar til å belyse den praksis som danseskaperne utviklet. Mye av den sekundærlitteraturen jeg forholder meg til, er hentet fra dansere som har vært tett knyttet til de aktuelle dansesjangrene. De bidrar til å se dansene fra utøverens perspektiv. Jeg bruker sekundærlitteraturen som kilde til konkret informasjon om de bevegelsene og arbeidsmåtene som ble brukt. Loewenthal (1993) beskriver deler av den dansepraksis som oppstod etter Duncan gjennom kjennskap til danse miljøet. Nahumck (1994) har på bakgrunn av praksis notert en rekke av Duncans danser med Labannotasjon. Utstillingskatalogen *In the Footsteps of Isadora* (A. Duncan, Näslund, & Quinlan, 1996) fra Dansmuseet i Stockholm bidrar til å kaste lys over måten dansene blir videreført. Også forskerarbeidene til Daly (2002) og Breschiani (2000) gir informasjon om Duncans dans og bidrar til innsikt i tradisjonen.³² Shelton (1990) har, som tidligere nevnt, hatt kontakt med en rekke av dansere fra Denishawn Company og samlet inn et stort materiale. Hennes fokus er rettet mot den praksis som ble etablert i Denishawn.

Av sekundærlitteratur i eurytmi kan nevnes Veits bok om Else Klink³³ (Veit & Klink, 1985). Boken gir et innblikk i eurytmi som sjanger, og den diskuterer eurytmi i forhold til andre former for scenekunst. Biografien knyttes opp mot den sceniske virksomhet som Else Klink ledet. Boken presenterer et rikt billedmateriale fra forskjellige forestillinger utviklet av Eurythmeum i Stuttgart. Groot (2003) presenterer eurytmiske uttrykk inspirert av gresk antikk gjennom billedmateriale, og hun demonstrerer på denne måten eurytmiens forankring i gresk antikk kultur. *Eurythmie: Aufbruch oder Ende einer jungen Kunst* (Barfod, 2001) diskuterer eurytmiens stilling i dag.

³² Se gjennomgang av forskningslitteratur.

³³ Klink var både leder av eurytmiskole og av danseteatret Eurythmeum i Stuttgart fra 1935 og fram til sin død i 1994.

Bone Breath and Gesture: Practices of Embodiment (Johnson, 1995) er et kompendium av 17 artikler fra forskjellige danse-, gymnastikk- og kroppskulturer som bidrar til å rette oppmerksomheten mot det rike miljø av utforskning av bevegelse på begynnelsen av 1900-tallet. Her møter vi forskjellige praksiser presentert av lærere, utøvere og innovatører; blant annet F. Mathias Alexander, Moshe Feldenkreis, Marion Rosen, Elsa Gindler. Boken gir innblikk i et mangfold av historiske bevegelsesuttrykk som har forsket på bevegelse – utenfor akademien – på begynnelsen av 1900-tallet. Et felles tema for disse retningene er dyrking av det psyko-fysiske. Verket gir innføring i tankegang og aktuelle problematiseringer i Duncan, St. Denis og Steiners samtid. I de dansetradisjonene som jeg opererer innenfor, kan vi føre bevegelsesanalyse tilbake til François Delsarte som var opptatt av at bevegelse kunne uttrykke mening. Shawn (1963) gir i sin bok *Every Little Movement* en innføring i Delsartes bevegelseslære. Denne boken gir en konkretisering av kroppsholdninger og prinsipper for gester som ble systematisert av Delsarte.

Siden mitt prosjekt først og fremst er å kartlegge praksis og bevegelsesmuligheter, har jeg valgt å ikke vurdere den betydning danseskapernes biografier har hatt for utvikling av danseverk. Jeg har valgt sekundærlitteratur som står tett inn på tradisjonene. Den sekundærlitteraturen jeg bruker, kompletterer primærkildene og bidrar til å analysere praksis, holdninger og idéer som dansetradisjonene sprang ut fra.

Film som kildemateriale

Viseoen *Mime Matters* (Macgibbon, 2002) ved The Royal Academy of Dance, inneholder demonstrasjoner fra mimesekvenser fra klassisk ballet, gestikk som ble brukt i russiske ballettradisjoner fram til midten av 1900-tallet. Demonstrasjonene kommenteres og diskuteres av deltagerne Clement Crisp, Pamela May og Sir Peter Wright som framhever mimens betydning. Eldre russiske dansere som kjenner til tidligere ballettpraksis der mimebevegelse (gester) var aktuelle, har videreformidlet disse til engelske ballettdansere. Filmen gir innblikk i et bevegelsesmateriale fra tradisjoner som det, i følge disse danserne, kun finnes rester igjen av.

Isadora Duncan: Technique and Repertory Dance (Tamme Irby, 1995) viser en innføring i Duncans danseteknikk slik Julia Levien har praktisert den i undervisning av barn og ungdom. Filmen viser også noen av Duncans koreografier slik de er videreført inn i dette arbeidet med ungdom. *Denishawn: The Birth of Modern Dance* (R. Honsa, 2002), opprinnelig produsert i 1988, er en historisk dansedokumentarfilm som forteller om Denishawn dansekompani. Dette ble opprettet av St. Denis og Shawn i 1915. Filmen er samtidig portretter av St. Denis og Shawn på deres eldre dager. Filmen viser intervjuer med St. Denis og Shawn som gir tilbakeblikk på Denishawns aktivitet. Videoen inneholder også opptak fra deres reiser i Asia og Europa, samt deres asiatisk-inspirerte danser og musikkvisualiseringer. Inni mellom intervjudelene blir det vist både utdrag og hele koreografier. Noen av disse er tidligere opptak av St. Denis og Shawn. Filmen gir et begeistret, ikke-problematiserende tilbakeblikk. *Aspects of Eurythmie* (Fischer, 2004) gir noen eksempler på eurytmikoreografier av Else Klink med flere, framført av Eurytmeum i Stuttgart, og gir innsikt i et profesjonelt eurytmiensembles repertoar.

Perioden 1995-2008: Intervjuer av dansere

I tredje del av avhandlingen, kapittel 6 og 7, er kildematerialet stort sett hentet fra fjerde generasjons dansere som har videreført teori og praksis, og som eksplisitt knytter sin dansevirkosomhet til Duncan, St. Denis og Steiner. Disse vil få en nærmere presentasjon i kapittel 6, men nevnes her.

- Cathleen Quinlan. Intervju 2001. Dans: Narcissus og *Ave Maria* (med koreografi av Duncan)
- Jeanne Breschiani. Intervju 2008
- Lory Bellilove: Samtale 2008
- Jane Sherman: Intervju på eldresenter i Engelwood, New Jersey, januar 2009
- Livia Vanaver: Telefonintervju og e-postkorrespondanse, Januar 2009
- Cynthia Word: Telefonintervju 2009
- Göran Kranz: Telefonintervju 2009
- Margrethe Solstad: Videodemonstrasjon og intervju 1999. Eurytmisoloer *Noen som vekker meg* og *Lebenszauber* opptak fra forestilling i Moskva 2005
- Raghild Fretheim: Videointervju i Bærum, 2009

- Maria Maximova: Videoopptak av lydeurytmisolo: *Wegerin*. Elevforestilling ved eurytmihøyskolen i Oslo 2006

Informantene og deres bidrag vil bli presentert mer utførlig i kapittel 7. De fleste av disse informantene ser tilbake på en karriere der de har vært scenisk utøvende fra 1970-tallet og utover, det vil si i en tid der samfunn, kultur, mentalitet og holdninger er annerledes enn i perioden 1900-1920. De står nå som ledere av utdannelser innenfor de respektive tradisjoner. Sherman har vært deltager i dansemiljøet rundt St. Denis og var 100 år da dette intervjuet ble laget. Maximova var på dette tidspunkt 22 år og elev ved Eurytmihøyskolen i Oslo. Cynthia Word har erfaring fra moderne dans og har utviklet en interesse for tidligmodernistisk dans.

De duncandansere jeg intervjuer, kjenner sin dansetradisjons historie svært godt. De er opptatt av å finne fram til dans som er i overensstemmelse med Duncans idéer. På den andre siden utvikler de sine egne innfallsvinkler. De lar dessuten sin egen skolering farge både forståelse og uttrykk. Breschianis bruker sin bakgrunn i kunsthistorie som en nøkkel til å formidle dansene. Hun betoner dansenes tilknytning til historie og mytiske bilder og forankrer sin forståelse i kunsthistorie og psykologi. Quinlan vektlegger dansens forankring i musikk. Word står i sterkere grad utenfor den tradisjonen hun representerer enn de andre informantene. Word har forankring i moderne dans, teater og duncandans. Hennes kjennskap til koreografier av St. Denis er først og fremst gjennom koreografiene *Radha* og *Incense* som hun har kjøpt rettigheter til å framføre. Word setter dansene inn i en historisk sammenheng, tillater seg å stille spørsmål ved grunnleggende sider i forhold til dansene etter St. Denis og viser en eksplisitt kritisk holdning.

Sherman, den siste gjenlevende av Denishawns dansere, døde året etter at jeg hadde laget dette intervjuet. For meg var det en ære og en stor opplevelse å møte en danser som har vært så sterkt engasjert i å videreformidle arven etter Denishawn. Samtalen med henne ble imidlertid preget av at hun forventet at jeg skulle stille spørsmål om hennes egen dans. Vår samtale ble derfor ikke så sentrert om mine spørsmål som forventet. Svar på disse finner jeg mer utfyllende i tidligere intervjuer av henne som er lagret på NYPL (New York Public Library), samt hennes bok (Sherman, 1983). I det intervjuet jeg gjorde av den 100-årige Sherman, var hun svært frittalende og ikke opp-

tatt av å representere noen skole. I tillegg til dette intervjuet har jeg hatt telefonsamtaler og e-postkorrespondanse med Livia Vanaver. Hun har bidratt til å filme Denishawns danserepertoar i *Denishawn dances on* (Rowthorn & Vanaver, 2002). Sherman og Vanaver viser en sterkere nærhet til St. Denis sine danser enn det som er tilfelle med Word³⁴

Eurytmistenes presentasjon og refleksjoner om eurytmi viser et nært forhold til Steiner og eurytmtradisjonens ideologi. De bruker de samme formuleringer som Steiner og forutsetter en del av eurytmiens bevegelsespråk som kjent.³⁵

Selv om det umiddelbart kan virke som disse dansetradisjonene, slik de praktiseres i dag, har mye til felles med utgangspunktet, springer de ut av en annen bevissthet om verden og mennesker. De forholder seg til en annen forståelseshorisont enn det vi har i dag. Det som på begynnelsen av 1900-tallet var radikale samtidsuttrykk, er i dag historiske danser. Det som da skapte furore og sterke reaksjoner, er i dag en del av arven, og slett ikke sjokkerende. Når jeg intervjuer de aktuelle danserne, presenterer de dansetradisjonene slik de selv praktiserer, underviser og viderefører dem ut fra den bakgrunn de har. De har et helt annet ståsted enn Duncan, St. Denis og Steiner hadde. Ofte er dansene øvet inn med intensjonen om å lære noe av arven. Soloene blir nå til etyder. Arven er dessuten blitt videreført på forskjellig måte fra de danserne som i utgangspunktet var i samme miljø. Danseforskeren Norma Adler (1984) gjør, som jeg vil komme tilbake til, denne erfaringen når hun forsøker å rekonstruere Duncans danser. For hennes forskning blir dette et problem, siden målet er å finne fram til Duncans uttrykk. Når jeg studerer disse danseuttrykkene som tradisjon, aksepterer jeg at de forandres.

Danseuttrykk forandres i tid. Den som lærer og viderefører dansen inkarnerer den som sitt eget bevegelsesuttrykk og gir den en personlig ”farge”. Denne personlige ”farge” er også med når dansen videreføres. Utøverne er ikke opptatt av at den dansen de danser er en rekonstruksjon. De ønsker at den skal være deres uttrykk. Dette kan forstås som en svakhet fordi dansen blir forandret fra utgangspunktet. Det kan også være

³⁴ Dansskapernes refleksjoner fungerer både som inspirasjonskilder og som et sett av regler som bevarer de forskjellige danser, og forhindrer at de viskes ut eller går opp i andre uttrykk. Noen av Informantene gjenforteller danseskapernes tanker om dans.

³⁵ Denne holdningen beskriver Hammergren (2009) som intertekstualitet. Hos henne brukes dette begrepet spesielt i forbindelse med skriving av dansebiografier. Jeg har valgt ikke å gå i dybden dette området, siden min vinkling av stoffet ikke retter seg mot biografistudier, men mer mot det bevegelsesmaterialet som danseskaperne utvikler.

en styrke, da dansens uttrykksintensitet krever et personlig engasjement. Arvtagerne er ikke enige om hvordan dansene egentlig var. De kan for eksempel forholde seg til forskjellige bilder, innhold og budskap når de viderefører samme dans. For å få fram disse holdningene har jeg valgt å la danseskaperne ytre seg om sine ideologier og beskrivelse av praksis.

Casestudier: Analyse av danseuttrykk

Avhandlingen inneholder tre case-studier. Disse består av danser som er koreografert av Duncan, St. Denis og Steiner. Studiene er basert på videoopptak av tidligmodernistisk dans realisert i vår egen samtid. Disse er ikke presentert som rekonstruksjoner, og de betraktes her som eksempel på videreføring av de tre aktuelle dansetradisjonene. Dette vil si at de står friere i forhold til utgangspunktet enn det som er tilfelle med rekonstruksjoner av for eksempel ballettforestillinger.

Case A: Koreografier av Duncan:

Narcissus (1903) til musikk av Friedrich Chopin Op. 64 No.2.

Ave Maria (1916) til musikk Franz Schubert: *Ave Maria*, Op. 52, No. 6.

Begge disse blir danset av Kathleen Quinlan, og er hentet fra videoen *Brief Moments* (Bowden, 1995). Dansene ble danset for videoopptak – ikke for publikum.

Case B: Koreografier av St. Denis:

Incense (1906), til musikk av Harway Worthington Loomis, danset av Vera Zahl, og finnes på videoen *Denishawn Dances On* (Rowthorn & Vanaver, 2002)

Mucivizualisation: *Schubert Walzes* (1924) til musikk av Franz Schubert, danset av Robin Becker. Denne finnes på videoen *Denishawn: The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002)

Brahms Walz og Liebestraum, til musikk av Brahms og Lizzt, danset av June Balish (Rowthorn & Vanaver, 2002)

Case C: Koreografier av, eller inspirert av, Steiner:

Die Wegerin (1923), koreografert av Steiner, til tekst av Albert Steffen og danset av Maria Maximova. Dette er videoopptak fra elevavslutning ved Norges eurytmihøyskole våren 2006 (Schjønby, 2006)

Noe som vekker meg, koreografi av Margrethe Solstad (2005) til dikt av Anbjørg Pauline Oldervik, filmet på forestilling i Moskva 2005 (Schjønby, 2005). Dette er eksempel på en nyere koreografi som tydeliggjør de prinsipper Steiner vektla i utforming av lydeurytmi. Denne soloen analyseres i forhold til intervju met utøver og koreograf.

Lebenszauber (1921), til koreografi av Steiner, musikk av Edward Grieg: *Erotik*, Op. 43, No. 5. og danset av Margrethe Solstad. Videoopptaket er fra forestilling i Moskva i 2005, (Schjønby, 2005).

Duncans og St. Denis sine koreografier er i denne anledning danset for videoinnspilling. Dansene blir ikke presentert som rekonstruksjoner, men i titlene på videoene: *Brief Moments* og *Denishawn Dances On* kan det ligge et hint om at de ønsker å komme tett opp til utgangspunktet. Videoopptakene av Steiners koreografier er ikke presentert som rekonstruksjoner.

De videoopptakene av Duncans danser som jeg forholder meg til, finnes på en video som vil fortelle noe om Duncans dans, men de blir ikke presentert som rekonstruksjoner. De er danset av danseren Kathleen Quinlan som både er skolert i moderne dans og i duncandans. Sherman, som selv var medlem av Denishawn, har bidratt til utarbeidelse av de soloene av St. Denis som jeg har valgt å forholde meg til. Vi ser likevel en stor forskjell fra St. Denis' egen tolkning. Utøverne på filmen, spesielt Robin Baker og June Balish er skolert i ballett, og dansene får preg av dette. Vera Zahl, som også danser *Incense* i en tidligere film, har et uttrykk som står nærmere St. Denis' bevegelsesmåte i denne soloen. Disse koreografiene var i St. Denis sitt repertoar for en lang periode, og har antageligvis blitt danset noe forskjellig gjennom årene.

Steiners koreografi *Wegerin* blir brukt som en etyde i eurytmiutdannelsen, for at eleven skal utvikle eurytmisk teknikk og få kjennskap til grunnelementer. Toneyrytmi-soloen *Lebenszauber*, til musikk av Edward Grieg, ble vist på en forestilling i Moskva i 2005, der det også var en intensjon å presentere norsk eurytmi. Det samme ble koreografien *Noe som vekker meg* av Solstad. Koreograf og utøver er her samme person. Eurytmikoreografiene blir ikke presentert som rekonstruksjoner. De er knyttet opp mot de formene som Steiner har tegnet. Disse antyder de store linjer, men utøverne står fritt i å velge hvilket gestisk materiale de ønsker å benytte i uttrykket.

På denne måten er ikke mitt analysemateriale representativt for de forskjellige danseretningene slik de eksisterte på begynnelsen av 1900-tallet. De er påvirket av ny historisk sammenheng, ny holdning til dansene, forskjellig bakgrunn hos danserne, forskjellig ferdighetsnivå og forskjellig holdning til hvordan dansene kan framføres. De viser imidlertid noen sider av hvordan gestikken i dansene videreføres som tradisjon.

Kapittel 2: FENOMENOLOGI

Det teoretisk-metodiske fundamentet for denne avhandlingen er først og fremst fenomenologiske tilnærminger. Mens Merleau-Pontys kroppsforståelse (Merleau-Ponty, 1994) belyser danseteknikk som er knyttet til gester, blir hans kunstfilosofi (Merleau-Ponty, 2000) en hjelp til å forstå danseskapernes ideologiske forankring og deres engasjement i det åndelige i dansen.

Duncan og St. Denis danset alltid til musikk. De forholdt seg til et mytisk materiale der de visualiserte bilder og musikk samtidig. Steiner arbeidet også ut fra idéer om en nærhet mellom kropp og språk, og at det er mulig å synliggjøre energi og bevegelse som er tilstede i språket. Danseskapernes bruk av gestikk kan belyses gjennom Merleau-Pontys fenomenologi. Fenomenologien betoner sansenes betydning for å oppfatte og skape kunst. Vektlegging av sansene er i pakt med intensjoner for tidligmodernistisk dans. Merleau-Pontys fenomenologi bygger på en helhetsforståelse som er i pakt med danseskapernes idéer, og den bidrar dessuten til å fange opp og gi ny innsikt i det bevegelsesmaterialet som Steiner forholder seg til i eurytmi.

Mot slutten av kapitlet redegjør jeg for den historiografiske forståelse av forskningsmaterialet, der jeg vektlegger at dansene jeg forholder meg til videreføres som tradisjon. I avhandlingen benyttes også andre metoder, og disse vil bli presentert innledningsvis til de kapitlene de brukes i.³⁶

36 Metoder som vil bli presentert senere i avhandlingen er følgende: På bakgrunn av kunsthistoriske undersøkelser av gester (Neumann, 1965), studerer jeg i kapittel 3 hovedlinjer for bruk av gestikk i et historisk perspektiv og undersøker hvordan de aktuelle danseskaperne forholder seg til historien. I kapittel 4, 5 og 6 studerer jeg danseskapernes idéer om dans i lys av tidlig modernistisk kunst og kulturhistorie (Butler, 1994) og fenomenologiske teorier. I siste del av avhandlingen forholder jeg meg til eget feltarbeid i de miljøene som viderefører tidligmodernistisk dans og her benyttes kvalitative metoder: intervjuer og casestudier. I kapittel 8. benyttes koreologi (Reynolds, 1974), slik den er utviklet innenfor etnografisk danseforskning, kombinert med fenomenologiske teorier om gestikk som et hjelpemiddel i analysearbeidet.

Begrunnelse for valg av teori og metode

De teorier og metoder jeg bruker i denne avhandlingen er valgt ut fra de forskerspørsmål jeg har hatt. Fenomenologien står sentralt fordi den egner seg til å ta opp danserens perspektiv. Dansene videreføres gjennom subjektiv forståelse og praksis. Mitt møte med danseretningene har i utgangspunktet vært gjennom et deltager- eller utøverperspektiv. Flere av de forskere som studerer gestikk i scenekunst (Kendon, 2000, 2004 og Fisher-Lichte, 1983, 2007), har valgt å bruke semiotikk som utgangspunkt. Når jeg velger å bruke fenomenologi er dette for å vektlegge og imøtekomme danserens perspektiv. Likevel blir kartlegging av en viss struktur viktig fordi dette bidrar til orden og oversikt, og det avdekker andre sammenhenger enn fenomenologien. Delsartes teorier, som er et grunnlag i både Duncan og St. Denis sine verk, har en strukturorientering. Det samme er tilfelle med Steiners eurytmi.

Når Merleau-Ponty skaper en filosofi med utgangspunkt i menneskets kroppslige erfaring av verden, åpner han for verdsetting av kroppen.³⁷ Han blir en forløser for forståelse av kroppens språk og uttrykk. I mitt eget møte med Merleau-Pontys filosofi oppstod det en umiddelbar gjenkjennelse. Jeg opplevde at hans refleksjoner kunne ivareta og utdype opplevelse som å være i verden med sin kropp, erfare at armene synger, skikkelsen taler og at kroppens bevegelser formidler mening, liv, energi og en grunnleggende livsglede. Jeg erfarte at første del av hans hovedverk *Phénoménologie de la perception* (1945),³⁸ som på norsk har fått tittelen *Kroppens Fenomenologi*, åpnet for en *innvendig* forståelse av den erfaring jeg sitter inne med som danser. Et poeng for meg har også vært å finne en teori som kunne fange opp Steiners transformering av tale til kroppsbevegelse, slik den realiseres i eurytmien. Selv om Merleau-Ponty senere i sin karriere skriver egne verk om språkssystemet, utvikler han allerede i *Kroppens fenomenologi* en forståelse av talen, der kroppen blir sentral. Denne ble en innfallsvinkel til å konkretisere og kartlegge gester i tidligmodernistisk dans. Hans kunstforståelse, slik den kommer til uttrykk i *Øyet og ånden* (2000), underbygger danseskapernes forståelse av

³⁷ I intervjuer med 10 eurytmikolleger som jeg gjorde i 1996-1997 var det tydelig en sterk personlig opplevelse i møtet med eurytmi som ga en beslutning om å gå inn for en 4-årig utdanning innen dette feltet. Intervjuer med duncandansere som jeg har gjort i perioden 2005-2008 viser at de fleste arbeider med forskjellige former for dans, men de mener denne danseformen åpner for andre felt i dansen enn det de ellers dyrker.

³⁸ *Kroppens Fenomenologi* er en del av Merleau-Pontys verk *Phénoménologie de la perception* (1945).

kroppen som kunstformidler, kroppsliggjøring (embodiment) av kunst og kroppens åndelighet.

For å kunne se disse dansetradisjonene i lys av fenomenologi, har jeg måttet lete etter likhetspunkter. Disse er mange. Fenomenologien har også forskjeller fra de dansesjangre jeg undersøker som er verd å merke seg. For det første er terminologien forskjellig. Duncan og St. Denis har ingen komplisert filosofisk terminologi. De har holdninger som ofte kommer til uttrykk i et metaforisk språk. De er begeistret, og de lovpriser dansens muligheter. Steiner har et komplisert begrepssystem og bruker helt andre begreper enn Merleau-Ponty. For det andre utdyper danseskaperne sitt menneskesyn i forhold til dans, mens Merleau-Ponty har en mer generell menneskeforståelse. Når Merleau-Ponty reflekterer over kunstens muligheter, nærmer han seg danseskaperens kroppssyn. Når han utdyper kroppens muligheter, legger han til rette for å forstå danse-teknikken i praksis. For det tredje var danseskaperne mer opptatt av idealisering i kunst. St. Denis mente for eksempel at kroppen må kultiveres. Hun ser kroppen som et instrument, og mener bevisstheten skal forme kroppen. I følge hennes forståelse er kroppen underordnet sjelen. Fenomenologene framhever kroppens visdom. De holder seg til de sansbare fenomenene. For det fjerde er danseskaperens forståelse av det guddommelige og det åndelige forskjellig. St. Denis betoner det guddommelige som noe av "en annen verden". Hun ser danseren som formidler fra denne. Hos Merleau-Ponty er det åndelige i kunsten inkarnert (embodied) i materialet og bærer spor av kunstnerens kropp. Forståelse av mennesket som et mikrokosmos, som både St. Denis og Steiner forholder seg til, bidrar til en annen terminologi enn den vi finner hos Merleau-Ponty

Slik jeg ser det, er det en del forskjeller i ideologi, men jeg finner samklang mellom Merleau-Pontys kroppsfenomenologi og danseskaperens konkretiseringer av kroppslig innsikt. I kapittel 6 vil jeg undersøke de forskjellige danseskaperens forståelse av kropp og deretter sammenligne danseskaperens kroppsforståelse med noen aspekter ved Merleau-Pontys teorier. Min hovedintensjon er imidlertid å undersøke det gestiske uttrykket i noen konkrete danser ved hjelp av fenomenologisk forståelse.

Fenomenologi som forståelsesramme

Fenomenologi er sammensatt av ordene *fenomen* og *logos* og kan oversettes med "vitenskapen om det som viser seg." Den moderne fenomenologi går først og fremst tilbake til Edmund Husserl (1859-1938) som regner fenomenologi som en rent beskrivende *vesensvitenskap*, i motsetning til alle årsaksforklarende faktavitenskaper. I det store norske leksikonet SNL beskrives den som "den filosofiske grunnvitenskap som ikke bare vil oppholde seg ved tingene som fenomener, men vil trenge inn til deres vesen eller betydning" (Godal (red.), 2011).³⁹ Fenomenologien er ikke opptatt av de psykologiske eller biologiske utgangspunkt for fenomenene, og den vil heller ikke forklare årsaken. Fenomenologi er refleksjon over vårt forhold til verden. Den *fenomenologiske metode* krever både umiddelbar anskuelse og innsikt i tingenes vesen. Husserl, som blir betraktet som grunnlegger av den moderne fenomenologi, engasjerer seg i fenomenenes tilsynekomst. Han retter oppmerksomheten mot subjektet og bevissthetsstrukturen. Gradvis vender han interessen mot kroppen og rommet. Kroppen kommer i sentrum hos den sene Husserl. Et viktig poeng i hans filosofi er at bevissthet og sansning alltid er rettet mot noe. Det samme gjelder *intensjonalitet*, den primære tilstedeværelse, som blir et grunnbegrep i Husserls kroppsforståelse. Maurice Merleau-Ponty (1908 -1961) og Martin Heidegger (1889-1976) viderefører Husserls tanker, men har noe forskjellig vektlegging. Heidegger betoner den eksistensielle dimensjon i menneskelivet. I Merleau-Pontys filosofi får kropp og sansning fokus. Senere i sin karriere skriver han en rekke bøker om språk og går også inn i forskning rundt lingvistikk.

Fordelen med fenomenologi som metode er at den gir en motvekt mot overdreven teoretisering. Innvendinger går ut på at det er umulig å være forutsetningsløs.⁴⁰ En av farene ved fenomenologisk metode kan være at den bare blir beskrivelse av fenomener. Fenomenologisk metode krever dessuten en intersubjektivitet, det vil si en erfaring av verden som er tilgjengelig for andre subjekter enn en selv. Å se tingens vesen krever at mange erfarer det samme som vesen, og at det gjennom det subjektive kan erfares noe

³⁹ <http://www.snl.no/fenomenologi/filosofi>

⁴⁰ Hermeneutikken har denne innvendingen, og mener at vi forstår alt ut fra en helhet. Dette vil si at fenomenologiens forutsetningsløshet befinner seg innenfor en forståelseshorisont. En videre innvending er at blott og bar anskuelse ikke vil gi noen erkjennelse, men bare registrering.

objektivt. Her er fenomenologi kritisert fordi det kan være vanskelig å skille mellom vesensforhold og empiriske forhold (Zahavi, 2003, s. 61 f.). Gjennom å studere mennesket med en fenomenologisk tilnærming, aktualiseres imidlertid spørsmål som overskrider grensene for de forskjellige fagområder, for eksempel psykologi, fysiologi og kunst. Dette gjør den egnet til forståelse av dans.

I utgangspunktet er ikke Merleau-Pontys kroppsforståelse sammenfallende med de tre danseskaperens syn. Dansekunstnerne bruker heller ikke de samme begreper eller forklaringer. Felles for Duncan, St. Denis, Steiner og Merleau-Ponty er at de motarbeider synet på kroppen som en ting som kan manipuleres, eller som en biologisk-mekanisk motor. De er opptatt av at menneskekroppen er sentral for kommunikasjon, uttrykk, erfaring av verden og at den er bærer av eksistens.⁴¹ Det engasjement som Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) viste for kropp og sansning, ble en inspirasjonskilde for alle tre danseskaperne.⁴² Vi kan også se et slektskap mellom Nietzsches og Merleau-Pontys engasjement i kroppen. Ut fra sine naturvitenskaplige studier kan dessuten Goethe forstås som fenomenolog.⁴³ Steiner hadde Goethe som forbilde for sine vitenskaplige studier, og vi møter fenomenologiske holdninger i Steiners verk.⁴⁴ Dette bidrar også til at fenomenologi peker seg ut som en nærliggende forståelsesmåte her.

Den subjektive erkjennelse.

Fenomenologien tar utgangspunkt i den *subjektive erkjennelse*. Den danske fenomenologen Dan Zahavi (2003, s. 13) uttrykker dette gjennom å beskrive fenomenet som fenomen: ”Fenomenet er, sådan som genstanden fremtræder for vore øjne, men ikke sådan som genstanden er i sig selv.” Med utgangspunkt i den subjektive erkjennelse, skiller fenomenologi seg sterkt fra naturvitenskapen (s.15). Et subjekt ser delasppekt ved et fenomen. Hva som åpenbares og erkjennes er kun en side i dette fenomenet. Andre mennesker ser andre sider av det samme fenomenet. En forklaring på førstepersons-

⁴¹Både Merleau-Ponty og Steiner har et holistisk syn. Deres begreper er svært forskjellige, slik at det kreves en inngående lesning for å se felles trekk. Hvordan Merleau-Ponty går videre i sin filosofi vil det føre for langt å gå videre inn på i denne anledning. En interessant fortsettelse måtte det imidlertid være å sammenligne hans store verk *Sansenes fenomenologi* med Steiners sanselære.

⁴² Se kapittel 4.

⁴³ Den norske filosofen Hjalmar Hegge har skrevet flere essays om Goethe som fenomenolog. Hjalmar Hegge: *Essays og debatt. Om filosofi og vitenskap - natur og samfunn* (Oslo, 1993).

⁴⁴ Her kan for eksempel nevnes Goethes farvelære og Plantenes metamorføse. Steiner kalte sin bok om vitenskapsteori fra 1886 for *Grundlinien Einer Erkenntnistheorie Der Goetheschen Weltanschauung*.

interessen mener Zahavi ligger i at fenomenologien er opptatt av bevisstheten, hvordan vi tenker, oppfatter og kommuniserer, og at den undersøker sammenhengen mellom subjekt og verden. ”Hermed bidrager den til en overskridelse af den traditionelle skelnen mellem erkendelsesteori og ontologi” (s. 18).

I følge Zahavi gir fenomenologien både mulighet til å analysere vår måte å forstå og erfare på. Samtidig er den et redskap til å belyse og forstå de objekter vi undersøker. Dette anser jeg som et aktuelt perspektiv for å undersøke dansens bevegelsesmåter fra utøverens synspunkt. Jeg mener fenomenologi kan belyse den forståelsen som danseren har. Danseren er til stede i dansen med sin kropp, sine danseferdigheter, og erfarer dansen fra en subjektiv erkjennelse. Fenomenologien har mulighet til å ivareta det innenfraperspektivet som danseren har, og løfte dette inn i et felles erkjennelsesfelt. Den kan imøtekomme at dansene skapes og videreføres av mennesker som preger dansene med sin subjektive erkjennelse. Fenomenologien tar høyde for at subjektet både som utøver og iaktaker farger dansen med sin forståelse.

Med *livsverden* mener fenomenologene den verden vi til daglig forholder oss til, og som vi ikke problematiserer verken vitenskaplig eller filosofisk. Zahavi (2003, s. 30) kaller livsverden i Husserls filosofi for en førvitenskaplig erfaringsverden. Livsverden har sansekvalliteter, vitalitet, felles referanser og koder. Her forstår vi hverandre uten å problematisere.

Kroppen som senter for menneskets eksistens

Husserls filosofi blir utviklet samtidig med at de aktuelle danseskapere etterstreber å inkarnere og kroppsliggjøre idéer, holdninger, bilder, musikk og språk som danseuttrykk. Når Merleau-Ponty på 1940-tallet ønsker å utvikle en helhetlig menneskeforståelse som er basert på sanseerfaringer, nærvær og opplevelse, er det en videreføring av filosofiske strømninger som allerede var etablert. Merleau-Ponty vil ta et oppgjør med Vestens tenkning, og han sier seg uenig i den dualistiske menneskeforståelse der intellekt får en høyere status enn kropp og sanser. Kroppen er i Merleau-Pontys filosofi ikke bare underordnet bevisstheten, den er grunnlaget for bevisstheten. Dette vil si at hans kroppsbegrep er mer omfattende enn det som kalles *kropp* i vanlig språkbruk. Kroppen er her ikke en objektiv størrelse som skal manøvreres og disiplineres av et jeg. Kroppen kan heller ikke sammenlignes med en fysisk gjenstand, men snarere med et kunstverk.

Merleau-Ponty ser kroppen som et erkjennelsessted og et senter for menneskets eksistens.

Denne holdningen er også til stede hos de toneangivende tidligmodernistiske danseskapere. De forstår kroppen som et erkjennelsessted og et senter for menneskets eksistens. På forskjellige måter søker de å inkarnere og kroppsliggjøre bilder, engasjement og idéer. De forstår også kroppen som et utgangspunkt for kunst.

Prerefleksivitet og det naturlige

Den *prerefleksive* bevissthet betones av Merleau-Ponty som en kilde til innsikt. Denne er umiddelbar og gir tilgang til kroppens reaksjoner uten bevisst styring. Å ha kontakt med det prerefleksive vil si å slippe til kroppens kunnskap, som forstås som mer opprinnelig enn det tenkte, styrte og disiplinerte. Merleau-Ponty ser den prerefleksive bevissthet som bærer av visdom og innsikt.

De tidligmodernistiske danseskaperne var, i følge min forståelse, engasjert i det feltet som fenomenologiske tenkere kaller for prerefleksivitet. De ville gi rom for det umiddelbare i dansen, utdype bevegelse og utforske bevegelsens muligheter. Alle tre var opptatt av å finne tilbake til en ”naturlig bevegelse”. Med dette mente de bevegelsesmåter som ikke var bestemt av konvensjoner. De studerte naturprosesser og fant forbilde for bevegelse i bølger, vind og plantenes vekst (Duncan 1928, s.78). Duncan markerer dette ved å fortelle at hun danser med vann, vind og bølgebrus som læremestre. (s. 103-104).⁴⁵ Hun berører dessuten den prerefleksive bevissthet gjennom dansen når hun erfarer kroppen som kilde til skjønnhet, og som en mal alle kunstarter springer ut fra. Hun etterstreber å dyrke en umiddelbarhet i dansen som ikke var ødelagt av sivilisasjon og kulturelle disiplinering. St. Denis uttrykker også sitt engasjement i natur, og hun poengterer at “the elements: wind, rain, sea, fire- and the long hotness of the desert have all been translated into my own articulation” (St. Denis, 1938, s. 220).⁴⁶ Det finnes

⁴⁵Gresk antikk billedmateriale og barns bevegelser ble også kilde for bevegelsesstudier som skulle vise vei til noe ”opprinnelig”.

⁴⁶“Our bodies are at once the receiving and transmitting stations for life itself. It is the highest wisdom to recognize this fact and train our bodies to render them sensitive and responsive to nature, art and religion”(St. Denis, 2011 online)

mange fotografier som viser hennes dansebevegelser i naturomgivelser, og som signaliserer en tilknytning til naturelementer.

Steiner vendte seg til studier av menneskets natur, spesielt kroppens deltagelse i taleprosessen. Når Steiner vil hente fram ”kroppens egen visdom” knytter han dette opp mot *livslegemet* og *eteriske lovmessigheter*. Steiner ser livslegemet som et nivå av den levende menneskekroppen. Dette er ikke underlagt fysikkens lovmessigheter, som for eksempel tyngdekraften, men følger andre lover. Steiner knytter for eksempel både vekst og språk til livslegemet,⁴⁷ Begrepet *livslegeme* - også kalt eterlegeme (Steiner, 1921), betegner nettopp det kroppslige, vitale og levende, før det blir bevisstgjort eller problematisert. Menneskets livslegeme er først og fremst en rytmisk struktur. Prosessen i livslegemet står i et slags motsetningsforhold til det fysisk- materielle. I motsetning til den fysiske tyngde (gravitasjon), står eterisk letthet (levitasjon). I motsetning til det sentrifugale står det sentripetale prinsipp.⁴⁸ I motsetning til de fysiske enkeltdeler, står livslegemets tendens til en ordnende virksomhet i retning av rytme, form og helhet. Livslegemet blir et felt som sammenfører alle livsprosessene i organismen. Den nederlandske Steiner-kjenner og lege Bernard Lievegoed forklarer livslegemet som *det levendes struktur* (Lievegood 1988, s. 201). Han forstår livslegemet som en tidsorganisasjon. Denne er ikke romlig, men er virksom i den fysiske kroppens rom. Han ser på denne strukturen som et samspill og et system av hundretalls rytmer. Hver og en av disse rytmer gir impuls til en bestemt prosess, og sammen holder de liv i hele organismen.⁴⁹ Steiner utdyper og differensierer livslegemet i forskjellige kvaliteter og funksjoner. I sine begrunnelser for eurytmi refererer han stadig til livslegemet. Hvordan Steiners be-

⁴⁷ Steiner mener at språket er knyttet til fysikken som et materielt grunnlag, men at det først og fremst har sin forankring i livslegemets lovmessigheter. Han bruker også begrepet "eterlegeme".

⁴⁸ Det sentrifugale prinsipp virker fra et midtpunkt og utover, det sentripetale prinsipp virker fra omkretsen og mot et midtpunkt.

⁴⁹ Lievegoed (1988) oppsummerer Steiners teorier om eterstrukturens fire prinsipper sett i et medisinsk perspektiv:

1. Formeter: Disse rytmene etablerer materiens sammensetning i krystallstrukturer, (gitter).
2. Den kjemiske eter (også kalt klangeter) ordner materien i veskemeditet. Bindingene og oppløsningene i endeløse kjeder av kjemiske forbindelser og forvandlinger karakteriserer denne etervirkning i fordøyelsen. Biokjemien arbeider med å klarlegge aktiviteter i den kjemiske eter.
3. Lyseteren kan også kalles bevissthetseter. Lyseterens sentrale arbeidsområde er nerve-sansesystemet. I følge Lievegoed speiler lyseterstrukturens rytmer seg i det elektriske feltet, og kan da måles i elektroencefalogram (EEG).
4. Varmeeteren gjennomtrenger hele organismen med sine virkninger. Dens sentrale organ er blodsirkulasjonen. (Så langt Lievegoed.)

grep livslegeme kan knyttes opp mot det prerefleksive⁵⁰ i Merleau-Pontys teorier, er et spørsmål som det fører for langt å utrede innenfor avhandlingens rammer.

Intensjonalitet og intensjoner

I følge fenomenologien har den levende kroppen tilgang til andre områder enn tanken. Et avgjørende særmerke er at kroppen har – eller er – et prerefleksivt forhold til sin omverden. Den reflekterer ikke over seg selv, den eksisterer, og gjennom dette *er* den også uttrykk. Dette henger sammen med at kroppen er *intensjonal*, det vil si at den er rettet mot noe, en handling eller en oppgave. Dette er forskjellig fra intensjon som kan defineres som en hensikt, plan, holdning eller vilje. Når danserne lager koreografier, har de bevisste intensjoner med disse. Disse ligger på et annet plan enn intensjonalitet.

Intensjonalitet i Husserls betydning vil si at bevisstheten retter seg forstående henimot verden (Østerberg i Merleau-Ponty, 1994, s. VII). Husserl som begynte å bruke dette begrepet om kroppen, skiller mellom forskjellige former for intensjonalitet. Her kan nevnes ”den fungerende intentionalitet, der netop er en form for ikkeobjektiverende førsproglig væren-i-værdien” (Zahavi, 2003, s. 38-39). Sansenes intensjonalitet forstår Husserl som en bevegelse som ”kun kan effektueres af et kroppslig subjekt” (Zahavi, 2003, s. 54). Merleau-Pontys viderefører dette begrepet. Han poengterer at den levende kroppen alltid er rettet mot noe: den sanser, den forholder seg til en oppgave, den reagerer og har nærvær. Merleau-Ponty ser også motorikken som en opprinnelig intensjonalitet. ”Oprindeligt er bevidstheden ikke ”jeg tænker at” men ”jeg kan” (Merleau-Ponty, 1994, s. 91). Kroppen ”beregner”, avpasser og tilpasser seg oppgaver og handlinger med smidighet.

Hvordan forholder tidligmodernistisk dans seg til intensjonalitet? Som jeg tidligere har vært inne på, var disse danseskaperne opptatt av å finne en naturlig bevegelsesmåte. Dette betød i praksis at de var ute etter å skrelle av konvensjoner og tillærte faktorer. Når Duncan (1928) beskriver hvordan hun lytter til musikk og lar musikken gå gjennom seg som lyskilder, svingninger og energi som viser vei til bevegelse, forstår jeg

⁵⁰ I fenomenologien forutsettes at livsverden er prerefleksiv og previtenskaplig. Vi tar verden for gitt uten å problematisere den.

dette som en måte å søke etter reaksjoner basert på kroppens intensjonalitet. François Delsartes bevegelsesforståelse og studier av naturlige bevegelsesmåter og kroppsreaksjoner (beskrevet av Shawn, 1963) ligger til grunn for den opplæringen St. Denis og Duncan hadde fått. Her søker en også å finne bevegelsesmåter som springer ut fra intensjonalitet. Vi forholder oss derfor til to forskjellige begreper: intensjonalitet og intensjoner. Slik jeg ser det, var utvikling av de nye dansemåtene på begynnelsen av 1900-tallet i stor grad forsøk på å påvirke dansernes intensjonalitet. De koreografier som blir videreført med en tittel, et spesielt bevegelsesmønster eller innhold som koreografer ønsker å uttrykke, er skapt ut fra kunstnernes intensjoner.

Sansene

Sansene står sentralt i den fenomenologiske tilnærming. Fenomenene framtrer for sansene, og sansene er kroppens kontaktpunkter med disse. I forordet til *Kroppens fenomenologi* (Merleau-Ponty, 1994, s. 1 ff.) går Merleau-Ponty inn på sansenes måte å persipere verden på. Hans utgangspunkt er synssansen. Her betoner han at hvert subjekt ser et eget perspektiv:

... genstanden ses derfor fra alle tidspunkter, ligesom den sees alle steder fra, og af samme grund, nemlig horisontstrukturen. ... Samtidig med den umiddelbare fremtid, har jeg den fortidshorisont, der kommer til at omgive den. Min faktiske nutid er altså denne fremtids fortid. ... Men mit menneskelige blikk sætter altså aldrig mere end én side af gendstanden, selv om det ved hjælp af horisonterne sigter på alle de andre (Merleau-Ponty, 1994, s. 4-5).

At hver iakttakelse er et perspektiv, og at det finnes uendelig mange forskjellige perspektiver på hvert fenomen, blir en aktuell måte å oppfatte dans på. I følge Bresciani (Intervju med Schjønby, 2008), var det for eksempel en viktig del av Duncans danseteknikk å danse sine koreografier slik at hun vekslet mellom forskjellige aspekter av et tema. Dette ga spenning i uttrykket. I denne forståelsesmåten blir sansene nøkkelen til å erfare dans. Publikum ser bevegelse, hører musikk eller tekst, sanser bevegelsene og danser med innvendig. De persiperer danserens hensikt og intensjon. De opplever at sanseintrykkene korresponderer, virker sammen – eller står i opposisjon til hverandre.

Det er ikke først og fremst en betydning som utsies, men bevegelse, farger, musikk og bilder. Alt dette tiltaler sansene og fantasien.

De aktuelle danseskaperne brukte bevisst den mangfoldigheten som fenomenologiens sanseforståelse peker mot. Det var det kroppslige, fysiske uttrykket danseforny-erne ønsket å formidle. Intensjonen bak ble visket ut – ikke annonsert. Danseuttrykkene skulle spille på at publikum kunne sanse og gjenkjenne noe. Lytting blir poengtert som et utgangspunkt for eurytmien. Lytteopplevelsen, enten i forhold til tale eller musikk, skal ideelt sett kunne synliggjøres gjennom danserens nærvær og kroppsbevegelse slik at hørselsinntrykk og bevegelse ”smelter sammen”.

Eksistens som forbindelse mellom kropp og sjel

Merleau-Ponty ser samvirket mellom menneskets fysiologiske og psykologi som en helhet. Dette samvirket utdyper han på forskjellige måter for å komme bort fra den dualismen som tradisjonelt er knyttet til bevegelsesforskning:

Konkret oppfattet er mennesket ikke en psyke knyttet til en organisme, men den eksistensens kommen og gåen, der snart lader sig være kroppslig og snart hengiver sig til personlige akter. De psykologiske motiver og de kroppslige anledninger kan sammenflettes, fordi det ikke er en eneste be-
vægelse i den levende krop, der er absolut tilfældig, hva angår psykiske intentioner, ikke en eneste psykisk akt, som ikke i det mindste har fundet sit udspring eller sin almene udforming i fysiologiske dispositioner (Merleau-Ponty, 1994, s.29)

Ved å undersøke eksistensiell erfaring både fra den fysiske og den psykiske siden, kommer Merleau-Ponty (s. 28) fram til en tredje kategori, *Væren i verden*. Her betoner han at eksistensen veksler mellom å være kroppslig, og personlig. ”Mellom det psykologiske og det fysiologiske kan der være et udvekslingsforhold” (s. 29). *Væren i verden* forstår han som prerefleksivt syn, det vil si at det sansende menneske aktiviseres. Det er derfor kroppen som er bærer av *Væren i verden*: ”Konkret oppfattet er mennesket ikke en psyke knyttet til en organisme, men den eksistensens kommen og gåen, der snart lader sig være kroppslig og snart hengiver sig til personlige akter” (s. 29). Merleau-Ponty finner ikke forklaring på forbindelsen mellom kropp og psyke verken i det psykiske eller i det somatiske, men ønsker å innordne det under en tredje kategori:

Man må gå over fra at tænke i psykologiske og fysiologiske kendsgerninger til at erkende den sjælelige begivenhed som en vor eksistens iboende livsproces. Sjælens og kroppens enhet fullbyrdes hvert øyeblikk i eksistensens bevegelse (s. 30).⁵¹

På denne måten blir eksistens et kjernebep i Merleau-Pontys menneskeforståelse. Kropp og psyke forenes i eksistens. Eksistens handler om å være, leve og eksistere. Det er en helhetserfaring som ikke kan deles i kroppslighet eller mental bevissthet.

Merleau-Ponty viser med dette hvordan fenomenologien etterstreber å overvinne en body-mind-dualisme som har preget vestlige filosofi, både den naturvitenskapelige og den humanistiske bevegelsesforskningen. Naturvitenskapene har fokusert på kroppslige forutsetninger for bevegelse, og humaniora på de sjælelige/åndelige. Selv om Merleau-Ponty opphever polarisering mellom kropp og sjel, og ser samvirket mellom kropp og sjel som vesentlig, blir han likevel av nyere dansere kritisert for å bygge opp under en dualisme. Den amerikanske danseforsker og fenomenolog Sondra Horton Fraleigh ytrer seg kritisk: "Merleau-Ponty states that the body-soul problem is clarified when one sees the body as "the bearer of dialectic". He admits a dualism that disintegrates the basic lived unity" (Fraleigh, 1987, s. 12).

Jeg velger å se dualismen mellom kropp og sjel i en historisk utvikling der forskjellige epoker vektlegger ulikt. Som Ruyter (1999) demonstrer med boken *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-century American Delsartism*, begynte holdninger som gikk inn for en oppvurdering av dans og kroppens uttrykk i generasjonen før Duncan, St. Denis og Steiner. Dette var ikke minst gjennom å betone at sjælens bevegelse ble vektlagt i de nye danseuttrykkene.⁵² De dansekunstnerne jeg forholder meg til, uttaler seg stadig om dans som sjælens bevegelse, mens mer moderne tolkning vektlegger kroppen. Vår samtids danseterminologi er mye sterkere preget av begreper som kan knyttes til kropp, enn det som var tilfelle i Duncan, St. Denis og Steiners terminologi og tilnærming til dans.

En parallell til denne utviklingen ser vi også innenfor Stanislavskijs utvikling av skuespillerkunstens psykologisk-realistiske metode, samtidig med Duncan, St. Denis og

⁵¹ Merleau-Ponty betoner at Menneskekroppens forhold til verden verken er mekanisk, biologisk eller intellektuelt, men eksistensielt (Merleau-Ponty, 1994 s. 30).

⁵² Samtidig var deres kroppsbegrep fylt av idealer om åndelighet. (Dette har jeg markert i avhandlingen gjennom å referere danseskapernes kroppsforståelse og deres syn på gestikk i to forskjellige kapitler.)

Steiners virke. Stanislavskij begynner med psykologisk motivering for sceniske handlinger og kommer via dette fram til de fysiske handlingers metode, der kroppens hukkommelse blir aktivert. En forsterking av dette ser vi i nyere metoder i skuespillerkunsten i dag, der de fysiske reaksjoner blir vektlagt og det psykiske tonet ned (Bloch et al., 2002).

Den dualismen vi i dag ser som et historisk fenomen i kunsten på 1800-tallet, sprang ut fra datidens erkjennelse. Vi er her i sentrum av et konstant filosofisk problem. Den engelske filosofen David Best (1978, s. 145) ser dette som et grunnproblem i bevegelses-filosofisk forståelse, der man forsker på kropp og sjel hver for seg, mens de i realiteten fungerer som en enhet. Kan det være en måte å forsøke å kvitte seg med dualismens problem at mange av de kvaliteter som tidligere ble referert til som psykiske, i dag blir fysikalisert? Og hvorfor er dansevitere så engasjert i å fornekte dualisme?

Danseforskeren Gediminas Karoblis (2010) bruker kinestetisk læring som et eksempel på hvorfor en danser som viderefører kunnskap til en danseelev har behov for å forholde seg til helhet mellom kropp og sjel. Kinestetisk læring er basert på ”jeg kan”. I praksis møter danselæreren ofte behov for å notere eller verbalisere noen subtile aspekter ved dansen. Dette krever levd kroppslig kinestetisk erfaring som er tilgjengelig bare fra førstepersonsperspektivet. Danseren skiller da ikke mellom hva som er fysisk eller psykisk.⁵³ Danseren tenker: ”I am walzing” (Karoblis i Sepp & Embree, 2010) – og forholder seg således til en innøvet erfaring som er nedfelt i danserens kroppsskjema. Dette er noe annerledes i de tidligmodernistiske danseretningene jeg forholder meg til i denne avhandlingen. Her blir dansene videreført med en sterk grad av psykologisk motivasjon som eksisterer både i forhold til koreografier (Quinlan i intervju med Schjøsby 2003) og til hvordan de aktuelle dansetradisjonenes grunnelementer bygges opp. I utvikling av danseteknikken blir bilder og metaforer brukt for å få fram spesielle kvaliteter i bevegelsen, det samme gjelder i innøvningsfasen av en koreografi (se kapittel 7 og 8). Dette er også noe som danseren kan gå tilbake til og ”friske opp”. Målet er imidlertid en helhetserfaring. Denne oppstår, i følge Fretheim (i intervju med Schjøsby, 2009), når danseren er fullstendig *hjemme* i sitt materiale.

⁵³Dette bringer ham inn i fenomenologiens begreper kroppsskjema og kopspsbilde, der han refererer til Mickunas som mener at kroppsskjema for hele dansen er representert i hver bevegelse.

I de danseuttrykkene jeg undersøker, er kroppsbevegelsen i stor grad utviklet fra språk eller musikk, og kroppen står inne i en sammenheng.⁵⁴ Dansen forener ikke bare kategoriene kropp og sjel i den praktiske utøvelsen, men den forener også bevegelse med musikk og lyd. Dette er et mål for mye av den tidligmodernistiske dansen. Når dans og musikk blir en enhet, oppstår noe nytt som er mer og annerledes enn disse uttrykksmidlene hver for seg. Det oppstår et intermedialt⁵⁵ samvirke av kunstarter (Rygg, 2000, s.47), og samtidig er kroppen og psyke helhet.

At eksistensen er snart fysisk, snart psykisk og at det ”mellem det psykiske og det fysiologiske kan der være udvekslingsforhold...” (Merleau-Ponty s.29) kan gi en nøkkel til disse dansemåtene. Å bevisstgjøre dette utvekslingsforholdet får fram flere sider ved danseteknikkene enn å konsentrere seg om de rent fysiske bevegelser. Duncan, St. Denis og Steiner spiller på en ambiguitet i forhold til fysikk og psyke - kropp og sjel. De toner imidlertid ned den dualismen mellom kropp og sjel som var sterkt forankret i den kulturen de opponerte mot. De arbeider for anerkjennelse av kroppen i kunsten. Når de verbalt forteller om sin dans, uttrykker seg først og fremst om viktigheten av sjelens bevegelse. Når de instruerer sine elever, betoner de også dette.

De tidligmodernistiske dansene videreføres for det meste med en holdning som betoner et sjelelig engasjement. Kroppens nærvær og intensjonalitet er hele tiden i sentrum for uttrykket. De bygger sin danseforståelse på at mennesket er en ”tregrenet” helhet – ikke todelt. Steiner, som også var inspirert av østlig filosofi⁵⁶ framhever helheten mellom *legeme*, *sjel* og *ånd*.⁵⁷ Han vektlegger samvirke mellom de tre, framfor en polarisering av kropp og sjel i pakt med vestens forståelse. En lignende tregrening finner vi også i Delsartes bevegelseslære, der tredelingen av mennesket er et gjennomgående prinsipp.

⁵⁴ Tambour (1988, s. 239-261) betoner, som tidligere nevnt, at det å se bevegelse i en sammenheng bidrar til å tåne ned dualismen mellom kropp og sjel.

⁵⁵ [...] an intermedia text is an unified text constituted by two or more arts media. ... Intermediality is then of course this particular quality of interrelations between the arts within a work of art (Rygg, 2000, s. 47).

⁵⁶ Han arbeidet med teosofi sammen med Madame Blavatsakja.

⁵⁷ Steiners Kroppsforståelse vil bli utdypet i kapittel 5.

Helhetsforståelse: Kroppsrom og gestus

Merleau-Ponty ser det å gjennomtrenge dualismen i vestlig tenkning som en utfordring. I sine senere skrifter, spesielt der han skriver om kunst (Merleau-Ponty, 2000), er han opptatt av helhet. Her nærmer han seg holdninger som er til stede i Duncan, St. Denis og Steiners intensjoner for dans. I kunstopplevelsen inkluderer Merleau-Ponty en åndelig dimensjon, og her er sanseerfaring, materialitet og helhet det vesentlige. Merleau-Ponty forholder seg til en helhetsoppfatning av bevegelse gjennom begrepet *kroppsrom*. Kroppsrommet er knyttet til ferdighet, og det kan skjernes fra det ytre rom. Han gir et praktisk eksempel på dette gjennom å vise til sekretæren som inkluderer skrivemaskinens tastatur i sitt kroppsrom (Merleau-Ponty, 1994, s. 44). Det er ikke tanken som skriver på maskin, handlingen som utføres er basert på kroppsrommet. På samme måte betrakter han organisten som skal spille på et ukjent orgel. I løpet av en times tid har han, gjennom å utprøve pedaler, klaviaturenes størrelse og plassering, inkludert det nye orgelet i sitt kroppsrom (s. 100-101). Bevegelsene, det vil si handlingene som utføres, etablerer kroppsrom.

At danseren ”skaper rom” mener jeg kan forstås gjennom denne innfallsvinkelen. Det rom som danseren behersker gjennom fysiske handlinger og ferdigheter blir synlig. Det å bruke rommet eller ”å være til stede” i rommet kommer til uttrykk som et ”volum” i bevegelsene. Mens det realistiske teaterrom bruker hjelpemidler som etterligner virkelighetens fysiske rom, er dansens bruk av rom knyttet til intensjon, utvidelse, sammentrekning, stemninger, farger og atmosfære. I tidligmodernistisk dans er det, etter min forståelse, aktuelt å skape nye rom, forvandle og etablere de rom som språk og musikk antyder. Kroppsrommet aktiviseres. Når danseren øver inn gester som blir en del av danseteknikken, inkluderer hun disse i sitt kroppsrom.

Gestus er et grunnleggende begrep i Merleau-Pontys kropps og bevegelsesforståelse. En gest er bevegelse som ikke nødvendigvis blir fysisk. I følge Merleau-Ponty blir det fysiske uttrykk for gestus båret av intensjonalitet som gjennomsyrrer hele kroppsuttrykket, både språk og bevegelser. Raseri er for eksempel en gest (Merleau-Ponty, 1994, s. 151). Fortvilelse, latter, glede og hengivenhet er andre gester. Merleau-Ponty knytter seg til gestaltpsykologene som framhever gestens helhet. En gest griper

hele mennesket, og dens innhold kan oppfattes med sansene. Han betoner videre at gestenes mening ikke må søkes i lagret erfaring. Når jeg for eksempel oppfatter raseri hos den andre, ligger ikke raseriet bak gesten, det *er* gesten. Raseriet vil umiddelbart oppfattes på forskjellige nivåer. Det trenger gjennom alle kroppens og språkets ytringer. Gestusmeningen gripes av betrakteren (Merleau-Ponty, 1994, s. 151). Gester kan også utføres fra en mer bevisst hensikt. Her bruker Merleau-Ponty uttrykket intensjon. Et poeng med gesten er at den er helhetlig, avpasset de forhold og de omgivelser den uttrykkes i:

Når jeg gjør et tegn til en ven om at komme hen til mig, er min intention ikke en tanke, som jeg har forberedt i mig selv, og jeg perciperer ikke tegnet i min krop. Jeg gjør tegn du mod værden, jeg gjør tegn derhen, hvor min venn befinner sig, afstanden mellem os, hans samtykke eller afvisning kan umiddelbart aflæses i min gestus, der er ikke tale om nogen perception etterfulgt af en bevægelse, perceptionen og bevægelsen utgør et system der modifieres som helhed (Merleau-Ponty, 1994, s. 58).

Her beskrives gesten som en helhet, tilpasset det rom, den situasjon, avstand og hensikt. Alle disse kategorier forenes i gesten. Dersom denne bevegelsen kan gjøres på samme måte, men uten intensjon, retter den seg ikke lenger mot verden, men mot den som gjør bevegelsen. Den kommuniserer ikke.

Merleau-Ponty analyserer flere typer gestikk: emosjonell gestikk som raseri, glede, den seksuelle gestikk, erotisk utstråling (Merleau-Ponty, 1994, s. 121 ff) og talens gestikk. Jeg har valgt å kalle gester som gir uttrykk for følelser og tilstander for emosjonelle gestikk. Den emosjonelle gestikk finner jeg i sterk grad hos både Duncan og St. Denis videreførte danser. Her brukes noen gester med fastlagt betydning som har røtter i eldre konvensjoner, men de fleste gester som benyttes er ikke kodet, og etterstreber å virke umiddelbare. Steiners eurytmi benytter denne type gester til en viss grad, men lydeurytmiens gester er i sterk grad basert på språket. Danseskaperne selv uttrykker seg stadig om *sjelens bevegelse* i dansen. De uttrykker seg sparsomt om kroppen. Gjennom å se dansens bevegelse i lys av gestikk, fanger jeg opp både den fysiske bevegelse, intensjonen og engasjementet som danseren må etablere som grunnlag for den fysiske bevegelse. I gestene skapes en bro mellom det fysiske og det mentale:

Det er gjennom min kropp, jeg forstår andre, ligesom det er gjennom min kropp, jeg perciperer ”ting”. Den således ”forståede” gestus’ mening ligger ikke bag gesten, den smelter sammen med strukturen af den verden, som den pågeldende gestus tegner, og som jeg overtager, den breder seg ud over selve gesten... (Merleau-Ponty, 1994, s. 153).

I Merleau-Pontys fenomenologi blir kroppen blir sentral i det å forstå.⁵⁸ Gestene kan sanses. Det dreier seg ikke bare om hvordan bevegelsene ser ut, men at de formidler mening som kan oppfattes umiddelbart:

Det hele foregår som om den andens adfærd tager bolig i min krop, eller som om mine intentioner tager bolig i hans. Den gestus jeg er vitne til aftegner en intentionelt genstand. Denne genstand bliver aktuell og forstås fulstændigt, når kræfterne i min krop tilpasser sig den og dækker den (Merleau-Ponty, 1994, s. 152).

Når Merleau-Ponty betoner at det skjer en kroppslig kommunikasjon, og at den andres kropp tar bolig i min, utdyper han den kommunikasjonsmåte som danseskaperne forholdt seg til. Duncan er svært tydelig på at dansen ikke kan erstattes med ord. Du kan ikke forklare dansens innhold og betydning. (Dunan, intervjuet av Mason i Daly, 2002, s. 136).⁵⁹ Det er dansen selv som er målet. Også i St. Denis og Steiners holdning til dans ligger en intensjon om at det kroppsliggjorte uttrykket formidler mye mer enn det musikalske eller tekstlige grunnlag dansene forholder seg til. Fenomenologien er således i pakt med danseskaperens holdning.

Sammenheng mellom kroppens uttrykk og talen

I Merleau-Pontys teorier finner jeg referert til gestiske uttrykk på forskjellige nivåer. Som tidligere nevnt, bruker han *raseri* som eksempel for å forklare hvordan gester kommuniserer. Raseri velger jeg å beskrive som en emosjonell gest. Andre gester i denne kategorien kan være ømhet, redsel, glede og sorg. Denne type gester finner vi hos alle dansskaperne.⁶⁰

⁵⁸ ”Jeg forstår heller ikke de andres gestus gjennom intellektuell fortolkning. Det er gjennom min kropp jeg forstår de andre” (1994, s. 153).

⁵⁹ I Dalys bok er kun Duncans utsagn gjengitt

⁶⁰ Steiner kaller lignende gester for Seelengesten. I kapitlet ”Der Stimmungsinhalt der Seele bei einer Dichtung” lager han skisser av kroppsholdninger som er ment å være et hjelpemiddel til å realisere gestene fysisk (Steiner, 1968, s. 104-115).

En annen tilgang til gestikk får jeg ved å gå til Merleau-Pontys språkforståelse. Senere i sin karriere blir Merleau-Ponty engasjert i strukturalisme og teorier om språk-systemet, men i *Phénoménologie de la perception* (1945) som *Kroppens Fenomenologi* (1994) er en del av, retter han oppmerksomheten mot språket slik det kan sanses. Han forstår talen som en *ekte gestus* fordi ord og setninger oppstår som helheter (s. 149), og mener at språket har en *fonetisk gestikulasjon* (s. 146) og en *gestural betydning* som ikke kan skilles fra ordet. På denne måten blir lyder og ord en type gester. Merleau-Ponty framhever ordenes emosjonelle mening (s. 155), og mener at ordenes mening må være "udledt af ordene selv, eller deres begrebslige betydning være dannet ud fra en gestural betydning, der er talen iboende" (s. 144). Han mener også at språklydenes kvaliteter ikke er tilfeldige. I motsetning til retninger innenfor språkvitenskap som betrakter språklydene som arbitrære, mener Merleau-Ponty at de sier noe om det de beskriver, og således formidler en mening som ikke kan oversettes.⁶¹ Siden Steiners lydeurytmi nettopp dreier seg om ordet, er det et poeng å finne en teoretisk forståelse som fanger opp lydeurytmien som *ordets kunst*, og derfor imøtekommer Steiners intensjoner. Når det gjelder tidligmodernistisk dans, er det spesielt Steiner som det blir aktuelt å se i lys av Merleau-Pontys språkforståelse, slik den kommer til uttrykk i *Kroppens fenomenologi*. Merleau-Ponty betoner en sammenheng mellom kroppens uttrykk og talen. Hans synspunkter korresponderer med Steiners engasjement i språklydene. Mange av de bevegelser som Steiner berører i lydeurytmien, lydgester, ordbilder, setningsgester kan belyses gjennom Merleau-Pontys teorier:

Man vil da se at ordene, vokalerne, fonemerne utgør lige så mange måder at synge verden på og er bestemt til at representere gendstandene, ikke som den naive onomatopoetiske teori antog på grunn af en objektiv lighed, men fordi de uddrager og i ordets egentlige forstand udtrykker deres emotionelle væsen" (Merleau-Ponty, 1994, s. 155).

Steiners poeng er da også at lydene uttrykker gjenstandens vesen, og at lydene ikke er tilfeldige. Hans utforskning av forhold mellom bevegelse og språklyder, kan derfor forstås som en konkretisering og kroppsliggjøring av den fonetiske gestikulasjon som Merleau-Ponty antyder. Steiner forstår lyder, ord og setninger som tilbakeholdt bevegelse,

⁶¹ Danseforskere har reagert på de synspunkter som Merleau-Ponty forfekter her blir for logosentrisk (Fraleigh, 1987).

og mener disse kan uttrykkes som gester, som et ”synlig språk”. Merleau-Ponty påpeker også den gestiske meningen i språket: ”Her må ordenes mening i sidste instans være udledt af ordene selv, eller deres begreplige betydning være dannet du fra en *gestural betydning* der er talen iboende” (1994, s.144). Merleau-Ponty nyanserer og modifierer dette synspunktet i sin senere filosofi. På 1950- tallet engasjerer han seg i strukturalismen og skriver artikler om språket der han går mer inn på forholdet mellom tale og språksystemet.

Merleau-Pontys synspunkter på språkets gestikk og kroppens tilstedeværelse i språket motiverer en fenomenologisk forståelse av eurytmi. I eurytmi ønsker Steiner eksplisitt å arbeide med kroppsliggjøring av talen, noe som tittelen på hans foredragsrekke *Eurythmie als sichtbare Sprache* (Steiner, 1968) forteller. Lydeurytmien er ment å være en ordets kunst. Gestene han utvikler for språklydene knytter han til bevegelser som skjer bevisst og ubevisst i taleprosessen.

Gestiske nivåer og danses struktur

Merleau-Ponty har en nivådeling i sin gestusforståelse som spesielt kommer til uttrykk når han beskriver talespråket som gestikk. Denne nivådelingen er basert på *ordbildet, fonetisk gestikk og setninger som helheter* (Merleau-Ponty, 1994, s. 156). Strukturtenkningen ligger som et skjelett i hans filosofi. Merleau-Ponty har da også bakgrunn i semiologi og strukturalisme. Allerede i 1942, før han publiserte *Sansenes fenomenologi*, publiserte Merleau-Ponty *La Structure du comportement*, der han nærmer seg både gestaltteorier og strukturanalyse.⁶² Med Gestalt mener han, i følge gestaltpsykologen Embree (1986), en helhet som har deler, elementer, eller øyeblikk i seg. Hvis alle delene er blir dobbelt så store, er det den samme gestalt, men hvis en del forandres er det en annen gestalt. Struktur kan føres sammen med gestalt, og vil da utdype hvordan helheten er organisert. På begynnelsen av 1950-tallet stiftet Merleau-Ponty bekjentskap med strukturalister som Levi-Strauss, Saussure og Lacan. Når jeg orienterer meg mot Merleau-Pontys fenomenologi, vil strukturtenkningen være tilstede. I kapittel 7 bruker jeg da også elementer fra korologi, en analysemetode som ble utviklet innenfor den etno-

⁶² På engelsk: The Structure of Behaviour.

grafiske dansevitenskapen. Denne er inspirert av semiotikeren Algirdas Julien Greimas (1917-1992) og strukturalisten Vladimir Propp (1895-1970). Etnokorologi hentet, som nevnt, inspirasjon fra blant annet Greimas som også tidlig i sin karriere arbeidet med Husserl og Merleau-Pontys verker. I etnokorologien utvikles måter å klassifisere bevegelse, og en er opptatt av dansens form, struktur og mening. Etnokorologien brukes først og fremst til å kartlegge og sammenligne forhold i folkedans og etnisk dans (Kaeppler, 2007), men blir også brukt til analyse av scenedans (Fiskvik, 2006) og kalles da korologi.

I artikkelen "Toward a Semiotics of the Natural World" (Greimas, 1987, s. 23 ff) innordner Greimas gester i en struktur som har mye til felles med den nivåtenkingen jeg kan finne i etnografisk danseanalyse. Denne korresponderer også med Merleau-Pontys nivåtenkning. Greimas betrakter imidlertid gestikk først og fremst som produksjon av mening, og klassifiserer gestene for å kunne analysere meningsaspektet. Han stiller seg spørsmål om gestikk kan fungere som et urspråk og finner at gestisk kommunikasjon egner seg for erklæringer og følelsesuttrykk, men at det ikke holder for frie ytringer. I følge Greimas må de frie ytringer erstattes med mimetiske handlinger hvis gestikk skal brukes som språk:

The weakness of what can be called gestural language *stricto sensu* seems to stem from the impossibility of syncretism between the subject of enunciation and the subject of utterance. The code of gestural communication does not allow for the elaboration of utterances, whereas the gestural praxis projects the subject only as the subject of doing. It is therefore not surprising that artificial visual codes are composite constructs that, in order to become languages, must extract the elements making up utterances through procedures of imitative description (Greimas, 1987, s.30).

Greimas kartlegger og klassifiserer gester, og han tester hvorvidt gestisk kan tjene som språk. Han kommer fram til at de gestiske kriterier ikke er tilfredsstillende for kommunikasjonsteorien. Selv om de kan gjenkjennes, er ikke de gestiske enhetene autonome. De kan tilkjennegi, understreke, forsterke og angi stemning, men de kan ikke formidle objektivt innhold. Han kaller dem bleke refleksjoner av lingvistisk kommunikasjon fordi de er svake. Han mener at deres styrke er å være kommunikasjonskoder for mytisk innhold (s. 40). I sin vurdering av gestikk som eget språk konkluderer han med at gestikk

har sine absolutte sterke sider, men at det ikke er analogi mellom gestikk og talespråk. Greimas (1987, s.30) kaller sine refleksjoner for teoretiske og ser ikke denne kartleggingen som en vitenskapelig metode.⁶³

Når jeg velger å bruke gestikk som tilgang til de tidligmodernistiske danseuttrykkene, er det ikke fordi jeg mener gester erstatter verbalt språk. Tvert imot. Jeg mener gestikk kan tilføre, fargelegge, få fram nyanser og uttrykk som går ut over språkets betydningsinnhold. Når gester brukes sammen med språk, slik som i lydeurytmi, er det for å rette oppmerksomheten mot språket og lydopplevelsen vi får gjennom å lytte til språk. Tilsvarende arbeider jeg også ut fra at musikk vil vekke bevegelse og tilføre musikkuttrykket nyanser og tolkning som går ut over det musikken kan alene. Musikkens abstrakte, auditive språk gir stimulering til å utforme visuelle uttrykk. Musikken gir opplevelser, assosiasjoner og stemninger. Både en analytisk og spontan opplevelse av musikk kan være av verdi til å utforme danseuttrykket.

Både Merleau-Ponty og Greimas' teorier retter oppmerksomheten mot gestiske nivåer, som vi kan gjenkjenne i tidligmodernistiske danseuttrykk. Den oppdelingen i gestiske nivåer som Greimas skisserer, bruker jeg som en bro til korologi, det vil si strukturanalytiske metoder, slik de er utviklet innenfor danseforskning (Kaepler, 2007; Reynolds, 1974). Dette blir et hjelpemiddel som gjør at jeg kan forholde meg mer nansert til gestikk i analysene. Ved å kartlegge forskjellige nivåer av gestikk, fra helhet og delnivå til mindre enheter, kan jeg knytte de gestiske uttrykkene til den nivåtenkningen som de strukturanalytiske metodene åpner for, og samtidig inkluderer dansernes intensjoner, slik de er kommet til uttrykk gjennom intervjuer. Her følger en oversikt over noen holdepunkter for *gestiske nivåer*:

- Dansens ide, navn, budskap kan gi holdepunkter for dansens helhetlige uttrykk.
- Stemninger og følelsesmessige tilstander kan uttrykkes i deler av dansen.
- Emosjonelle gester, for eksempel raseri, håp, sorg, glede og forventning, kan gjennomsyre både kroppsspråk og tale.
- Dur og moll kan uttrykkes som gester.
- Setninger kan uttrykkes som gester.

⁶³“These theoretical reflections, far from being proposed as methods to be substituted for those already in existence in the humansciences, are primarily destined to broaden the problematic of this “natural” dimension of semiotics being studied” (Greimas, 1987, s.30).

- Ordbilder (ordgester) i talen kan uttrykkes som gester.
- Musikkmotiver kan uttrykkes som gester i alle tre dansetradisjonene.
- Talelyder (fonemer) kan transformeres til gester i lydeurytmien.
- Musikkintervaller og toner kan uttrykkes som gester i toneurytmien.

Flertydighet og sansenes synestesi

Som jeg har vært inne på innledningsvis, er det et prinsipp i fenomenologien at hvert fenomen kan forstås på mange forskjellige måter. Det er betrakteren som skaper forståelsen i møte med fenomenet. Det *jeg* ser, kan fortone seg helt annerledes for en annen person. Denne vil vektlegge andre sider av fenomenet. Det finnes ikke *en* sannhet, men mange tilganger til sannheten. Dette kan belyse viktige trekk ved den estetikken som tidligmodernismens danseskapere brukte i sine verk. De benyttet seg av flertydighet som et estetisk grep. Dette konkretiseres blant annet i at danserne har flere prosjekter på en gang. Duncan danser for eksempel til musikk og forholder seg samtidig til mytiske bilder.⁶⁴ St. Denis' koreografi *Incense* framstiller et rituale som struktureres etter musikk. Musikkvisualiseringer kan danses som uttrykk for sterke følelser, og likevel visualisere musikkens struktur. I eurytmi føres tale og bevegelse sammen. Bevegelsene skaper bilder og fører samtidig publikums oppmerksomhet mot språket. Publikum står fritt til å vektlegge det som er mest framtrepende eller det som appellerer til det enkelte subjekt. Danseuttrykkene vil tiltale mennesker forskjellig, og de spiller på tvetydighet. Dette grepet ligger i tidligmodernismen generelt og i symbolismen spesielt.

Sansenes synestesi betones i Merleau-Pontys sanseforståelse. Han poengterer helheten i sanseerfaringene og ser ikke sansningen som en sammenstilling av sansedata. Han påpeker dessuten at flere sanser er aktive i synssansen. Synet oppfatter for eksempel både glassets hardhet og kjølighet – kvaliteter som en ellers ikke forbinder med synet. Tilsvarende erfaringer kan vi også finne i forhold til andre sanser.

Further, it explains why our everyday language is full of expressions where the senses crisscross: we say that sounds are “sharp” or “dull,” that tastes are “thick” or “dense”; we talk about music as “hard” or “soft,” “light” or “heavy.” There is no shortage of examples that demonstrate the

⁶⁴ Se analyse av *Ave Maria* og *Narcissus* i kapittel 8.

overlapping of our sense-modalities: it is as common and constant in living experience as the beating of one's heart. As a result, we need to embrace the fact that "synaesthesia" is not some weird laboratory condition, but quite the opposite: "Synaesthetic perception is the rule, and we are unaware of it only because scientific knowledge shifts the center of gravity of experience, so that we have unlearned how to see, hear, and generally speaking, feel."⁶⁵

Synestesi kan være en nøkkel til å forstå de tidligmodernistiske danserskapernes engasjement i allkunstverk og samspill av kunstarter. Alle de tre dansekunstnerne var engasjert i det å la flere kunstarter virke sammen - eller å skape flertydighet i dansen.

Kunstens dimensjoner

Kunst og mening

Kunst må forstås ut fra andre kriterier enn den livsverden vi omgir oss med i dagliglivet. Hvordan fungerer så gester i kunst? Dette spørsmålet fører inn i et sentralt område av kunstforståelse. Den amerikanske filosofen Susanne Langer (1895 – 1985) som har skrevet mye om dans, bruker gestikk som et kjernebegrep. Langer (1953, s. 74) påpeker at gestikk i dans ikke er en naturlig, spontan gestikk. Dette er i overensstemmelse med hennes kunstsyn som bygger på at den primære illusjon i et hvilket som helst kunstsistem er at det er formet og skapt.

In watching a collective dance – say an artistically successful ballet – one does not see people running around, one sees the dance driving this way, drawn that way, gathering here, spreading there – fleeing, resting, rising, and so forth; and all the movement seem to spring from power beyond the performers (Langer, 1953, s. 175).

Langer skiller mellom bruk av gestikk i dagliglivet og i dans. Langer ser kroppsbevegelsen som dansens substans, og poengterer at dansen generelt blir uttrykt gjennom gestikk. Men selv om gestikk som vital bevegelse er en del av vår oppførsel, er den ikke dans, hevder Langer. Det er først når bevegelsen blir tatt ut av den rene spontane gestikk-

⁶⁵ Merleau-Ponty sitert i 2009, tilgjengelig på <http://hapticity.net/2009/09/24/merleau-pontys-philosophy/>

ken og billedgjort slik at den kan bli framført adskilt fra den opprinnelige sammenheng-
en at bevegelsen kan bli et kunstelement. Da blir den også en mulig dansegest.⁶⁶

Etter min mening er Langer her inne på spørsmål som alltid har fulgt bruk av
gester i scenekunst. I hvor sterk grad er gestene spontane, og i hvilken grad er de inn-
øvet og kalkulert? Selv om danseskaperne er opptatt av at bevegelsesuttrykket skal virke
improvisert, blir de likevel øvet inn. Selv om gestene ideelt sett skal virke naturlige og
spontane, er de koreografert. I dans blir dessuten gestene stilisert, noe som også fjerner
den fra det umiddelbare uttrykk.⁶⁷ De blir imidlertid til en viss grad automatisert ved at
gjøres på nesten samme måte hver gang dansen danses, og på denne måten blir de en del
av det bevegelsesrepertoar som danseren behersker.

Begrunnelsen for å forstå kunst som symbol er at kunsten ikke er følelsene slik
de er i hverdagen, men at kunst forholder seg til strukturer vi kan gjenkjenne. Når Lang-
er definerer kunsten som *symbol*, setter dette i gang en debatt som også berører prinsipielle
områder for gestikk i kunst. Louis Arnold Reid argumenterer mot Langers forstå-
else av kunst som symbol. Han kritiserer i sin bok *Meaning in the Arts* fra 1969 (Reid,
2010) Langers symbolbegrep for å signalisere at kunstverket *betyr* noe annet enn det *er*,
fordi begrepet *symbol* alltid er knyttet opp mot at det skal formidle et semantisk innhold,
det vil si et uttrykk som kan oversettes til verbalt språk:

Mrs. Langer says that art is "not a symbol in the full familiar sense", be-
cause it doesn't have meaning, but import. But we ought to ask unambig-
uously: Is the work of art in any sense clearly a symbol? And, Is the
Work of art in any sense clearly not a symbol? (Reid, 2010, s. 68).

Om Reid forstår Langers symbolbegrep slik det er ment, får bli et åpent spørsmål.
Langer betoner imidlertid et viktig poeng når hun sier at gestikk i kunst er annerledes
enn gestikk i hverdagslivet. Dette gjelder i høyeste grad de bevegelsesuttrykk som har
spontanitet og naturlighet som et ideal. Gjennom sin definering av kunst som symbol
skaper Langer en større distanse til kunstverket enn Reid. Ved å betrakte kunsten som
symbol betoner hun ikke kunstverkets materialitet og den mening som ligger i persep-

⁶⁶ En tolkning av Langers utsagn er at den naturlige gestikk er viljens "signaler", mens den siste er viljens
"symboler" (Thomas, 1995, s. 173).

⁶⁷ Hvordan danseuttrykkene bygges opp med mentale bilder og undertekst blir belyst i feltarbeidet i kapit-
tel 7 og 8.

sjon av kunstverket. På denne måten går hun også glipp av å fokusere kroppsligheten og kunstmidlene.

Langer hevder at kunsten benytter seg av følelseslivets struktur. Hun finner en strukturellhet mellom musikkens former og følelseslivets former, og hun bygger opp en musikkforståelse som forklarer de emosjonelle reaksjonene som musikken bringer. Hun betoner at musikken ikke er følelseslivet selv, men at den vekker følelsesformer, eller allmenne former for følelse, som vi gjenkjenner: "... den afdækker følelsernes grundprincipper, rytmen og mønsteret i deres opståen, hensynken og fletten sig ind i hinanden" (Langer, 1969, s. 228). Her nærmer Langers kunstsyn seg de aktuelle danseskapers betoning av kunsten som sjelelig uttrykk. Hennes forståelse av musikkens struktur kan for eksempel bygge opp under St. Denis' musikkvisualiseringer. Disse koreograferes på bakgrunn av musikkens struktur, men i visse tilfeller blir de danset med et intenst emosjonelt uttrykk (Balish i Rowthorn & Vanaver, 2002). I toneeurytmi, som også forholder seg til musikkens struktur, er det imidlertid et ideal å holde tilbake det emosjonelle og vektlegge synliggjøring av musikkelementene, som for eksempel tonehøyde, dur/moll, intervaller.

Reid kritiserer også Langer generelt for i altfor sterk grad å bruke ekspressivitet som en nøkkel til å forstå kunst: "... Mrs. Langer prefers "expressive form" rather than "art symbol" I prefer it too, but I prefer to say that we apprehend patterns of paint and sound, not as "meaning something", or expressing something, but as *meaningful* (Reid, 2010, s. 70). Reid mener at det finnes en overdreven bruk av begrepet "uttrykk" i forbindelse med kunst, og han kritiserer Langer for å være for opphengt i dette aspektet. Han mener at utstrakt bruk av "uttrykk" eller "expression" vinkler kunstterminologien for mye mot følelse, og han søker derfor etter andre begreper som kan inkludere den måten som kunstneren bruker sitt materiale på. Han søker begreper som gir åpning for kunstdimensjoner som ikke er påført utenfra, men ligger i kunstverket selv. Kunst uttrykker noe "her og nå". Reid ønsker å fange opp flere sider ved kunsten gjennom å problematisere meningsbegrepet. Han finner tre forskjellige måter å forstå mening på: Mening som *betydning*, som *meningsfylt*, og som *kroppsliggjort* (embodied)⁶⁸. Det er

⁶⁸ Embodied kan oversettes med *kroppsliggjort* eller *inkarnert*.

den sistnevnte forståelse av mening Reid finner som et anvendbart begrep i kunstforståelse. Denne vinklingen vil jeg videreføre her.

Kroppsliggjøring som nøkkel til kunst

”Embodiment” blir Reids nøkkel til kunstens mening. Dette utvikler han først i forhold til litteratur, nærmere bestemt lyrikk (Reid, 1954-1955), deretter benytter han det samme begrepet i forhold til andre kunstarter:

I call aesthetic meaning embodied meaning, or the embodiment of meaning. This view of the interplay of symbol and meaning in poetry avoids a popular mistake of thinking that the "meaning" of poetry is to be found in life outside poetry, whilst not denying that there are life sources of poetic meaning (Reid, 1954-1955, s. 230).

Hva legger så Reid i begrepet “embody”? Hva er det som blir inkarnert eller kroppsliggjort i kunst? ”... Is it concepts, or images, or feelings, or all of them together? Is it emotions? Is it ”values”? (Reid, 1954-1955, s. 236). Reids poeng er at kunstdimensjonen, det kroppsliggjorte, er i verket og er knyttet opp mot verkets materialitet. Gjennom å spørre hvordan verket er inkarnert (embodied), fanger han både opp kunstverkets materialitet og dets eventuelle budskap. Han poengterer at mening oppstår i møte med den som mottar kunstverket. Kunstverket vekker reaksjoner, men har ikke et entydig verbalt innhold. Kunstverket har dessuten mulighet til å vekke forskjellig mening hos de som mottar det. Reid understreker at *kunstens material* bidrar til å formidle mening:

“... there are the new meanings which arise directly out of the use of the various materials of the arts. Even this dichotomy is not accurate, since even these " new " meanings are not entirely new, are not wholly cut off from the embodied experiences of ordinary life but are attached to it by a sort of umbilical cord. Sounds, shapes, colours, the sounds of words ... and their significance, are all part of our sensitive ordinary experiences (Reid, 1954-1955, s. 236)

Reids utvidelse av meningsbegrepet gir tilgang til å nærme seg kunsten fra en ny side. Hans begrep ”embody” fører inn i kjernen av Merleau-Pontys kunstforståelse der det konkrete sansbare kunstuttrykk taler gjennom materialet og gir mulighet til kunstopplevelse av eksistensiell karakter. Jeg vil i det følgende bruke Merleau-Pontys kunstforståelse, slik han utarbeider den i forhold til malekunsten, som en inngang til dans.

Kunst og helhet

I boken *L'Œil et l'esprit* som ble publisert i 1964, utvikler Merleau-Ponty en fenomenologisk kunstforståelse. Denne boken er svært forskjellig fra *Kroppens fenomenologi*. Den norske tittelen *Øyet og Ånden* (Merleau-Ponty, 2000), indikerer en sammenheng mellom sansing og det åndelige. I Merleau-Pontys kunstforståelse, slik den kommer til uttrykk her, er det en helhet mellom tingenes kropp, tingenes verden, natur og uttrykk. Merleau-Ponty beskriver her kroppen som en enhet mellom det sansede og den sansende. Her er ikke objekt og subjekt adskilte enheter. Tingene er en forlengelse av kroppen:

Fordi kroppen min er synlig og bevegelig, hører den hjemme blant tingene, den er en av dem, den er en del av verdens vev, og den har samme kohesjon som en ting. Men fordi den ser og beveger seg, holder den tingene i krets omkring seg, som et vedheng eller en forlengelse av seg selv, de er innfelt i dens kjød, de inngår i dens fulle definisjon, og verden er gjort av samme stoff som kroppen. (Merleau-Ponty, 2000, s. 17).

Han skriver videre at ” kroppens gåte rettfærdiggjør malerkunstens problemer” (s. 19). Maleriet er en metamorfose av verden, og ikke en representasjon.” Det er ved å låne verden sin kropp at maleren forandrer verden til maleri.” (s. 15) skriver Merleau-Ponty. I essayet ”Cézannes Doubt”,⁶⁹ som ble publisert 13 år før *Øyet og ånden*, mener han at Cézanne makter å uttrykke en stum erfaring som ligger til grunn for kulturen, at det er nettopp dét maleren tar opp og forvandler til synlig gjenstand. Gjennom å studere synsansen slik maleren bruker den, kommer Merleau-Ponty fram til en innsikt om kroppen i kunsten. Kunstnerens kropp setter spor i kunsten og blir en del av kunstuttrykket. Det som mennesket opplever, sprenger det subjektive. Merleau-Ponty skriver om Cézanne:

Hans aller mest egne handlinger – disse gestene, disse strøkene som han og bare han kan utføre, som blir som en åpenbaring for andre fordi de andre ikke har samme mangler som han– de forekommer ham å utgå fra tingene selv, likesom tegningen fra tingenes konstellasjoner. Han og det synlige bytter rolle (Merleau-Ponty, 2000, s. 29).

⁶⁹ Tilgjengelig på <http://faculty.uml.edu/rinnis/cezannedoubt.pdf> 04/11. 2011

På samme måte som kroppen er knyttet til verden, mener han at menneskets uttrykk er forbundet med naturen: ”I dette kretsløpet er det intet brudd, det er umulig å si hvor naturen slutter og mennesket eller uttrykket begynner. Det er altså den stumme Væren som ender med selv å tilkjennegi sin mening” (Merleau-Ponty, 2000, s. 78).

Dette helhetssynet, som inkluderer både natur, tingenes verden og kroppen i kunstuttrykket, har i følge min forståelse, slektskap med Duncan, St. Denis og Steiners bruk av natur som inspirasjonskilde til kunst. De ser naturen som en korreksjon på det som sivilisasjon og kroppsdisiplinering måtte ha ødelagt, og de har en tillit til at innsikt i naturens lovmessigheter kan helbrede kunst og kultur. Danseskaperne engasjerer seg i at kroppen tilfører en spirituell dimensjon i kunsten. Derfor ser de kunstuttrykkene i dans som inkarnasjon av idéer, natur, eksistensielle spørsmål. Dansen blir også en dyrking av eksistensielt nærvær uttrykt gjennom kroppen, og dyrking av kroppens evne til å sammenføre forskjellige kunstuttrykk i en helhet. Her skapes en mening som ikke kan kalkuleres eller garanteres. Den oppstår i øyeblikket. Fraleigh (1987) berører også dette feltet i sin fenomenologiske tilnærming til dansens uttrykksmuligheter:

Indeed, we commonly speak of skill in dance as a form of knowledge and also speak of kinesthetic intelligence as an aspect of skillful dancing. But dance involves more than just knowing how to do a movement. It also involves knowing how to express the aesthetic intent of the movement and how to create aesthetic movement imagery. All of these forms of knowing how a reform of bodily lived (experiential) knowledge. As such, they are avenues for self knowledge (Fraleigh, 1987, s. 26).

Ånd og materialitet

Merleau-Ponty poengterer at kunstverket taler gjennom sitt materiale, det vil si slik vi sanser kunstverket. ”Ideen i et maleri eller et musikstykke kan ikke kommunikeres på anden måde end gennem udfoldelsen af farver og toner” (Merleau-Ponty, 1994, s.107). Merleau-Ponty benytter ofte kunsternes egne beskrivelser, og supplerer med korte beskrivelser av kunstverk. Han forholder seg først og fremst til den modernistiske billedkunsten. Cezannes malerier blir et utgangspunkt for nærstudier av hva maleren ser og maler. Han viser til sitat av maleren Paul Klee som mener at kunstens oppgave ikke er å gjengi det synlige, men å gjøre det synlig. ”Malerkunsten søker ikke det ytre ved beve-

gelsen, men dens hemmelige kode” (Merleau-Ponty, 1994s. 70). Om sine kunstbetragtninger uttrykker han:

Man fornemmer kanskje bedre nå alt det som det vesle ordet se innebærer. Synet er ikke en bestemt tanke-modus, og heller ikke ånds-nærværelse: Det er det midlet som er gitt meg til å være fraværende fra meg selv, til innenfra å bivåne Værens spaltning; først etter den lukker jeg meg om meg selv (s. 71).

Jeg forstår dette slik at Merleau-Ponty viser mot en eksistensiell erfaring som knytter ham til Væren:

”Den tause viten som... lar formene på de ting ”som ennå ikke er lagt åpne”⁷⁰ få plass i verket: den stammer fra øyet og henvender seg til øyet. Man må forstå øyet som sjelens vindu ... Øyet utfører det miraklet å åpne for sjelen det som ikke er sjel, tingenes lykksalige sfære, og deres gud, solen ” (s. 70-71).

Når han snakker om øyet som sjelens vindu, tolker jeg det dit at han i kunstverket sanser noe oversanselig. Kunstverket blir port til en åndelig virkelighet. Videre beskriver han at det synlige spiller på det som kan sees og ikke sees, nærvær og fravær.

På det uminnelige dypet av det synlige er det noe som har rørt på seg, som er blitt antent, noe som inntar malerens kropp, og alt han maler er et svar på denne veknelsen, og hans hånd ”ikke annet enn redskapet av en fjern vilje”. Synet er møtet, som ved et veikryss, mellom samtlige Værens aspekter (s. 75)

Til slutt definerer han dybde, farge, form, linje, bevegelse, kontur, fysiognomi – alle malekunstens ingredienser - som ulike grener av Væren.

Her poengterer han at det er ikke refleksjonen, men sansningen som blir porten til det åndelige. Når Merleau-Ponty beskriver en opplevelse av Væren i *Øyet og Ånden* gir han en svært konkret framstilling av kunstopplevelse. På bakgrunn av dette skapes på den ene side en estetikk hvor han løfter fram kunstarnes virkemidler, og på den annen side åpner det for erkjennelse av en åndelig dimensjon i kunstopplevelsen.

Denne estetiske forståelsen kan belyse danseskapernes idealer og visjoner om dansens muligheter. Mens deres danseformer bygger på noe forskjellige idéer og teknikker, har de et felles engasjement i kunstens åndelige dimensjon og i bevegelsens mu-

⁷⁰ Merleau-Ponty siterer Rilke, 1928.

ligheter til å oppfylle disse. Merleau-Pontys utgangspunkt er sansningen og kunstmaterialet. Det er synssansen som her både skaper og åpner kunstverket. Hos danseskaperne er det bevegelsen og kroppsliggjøring av bilder, tale og musikk som åpner "sjelens vindu" og "Værens aspekter".

Merleau-Pontys fenomenologi utdyper eksistensielle opplevelser i utøving og erfaring av kunst. Når danseskaperne beskriver dansen som åndelig, eller at den tiltaler åndelig erkjennelse, mener jeg de er inne på områder som vi i dag for eksempel ville kalt eksistensiell opplevelse og erfaring. Innenfor kunst kan dette være øyeblikk som erfares som noe helt spesielt, som brenner seg fast eller oppleves som vendepunkt. Det kan være et bilde, et scenisk uttrykk, musikkopplevelse eller erfaring av dans.

Historiografisk tilnærming til tidligmodernistisk dans

I denne avhandlingen forholder jeg meg til ulike typer kildemateriale. Den kunstforståelsen jeg presenterer, bygger opp under kroppens uttrykk og danserens tilstedeværelse som en vesentlig dimensjon i dansen. Dette betyr at forskningsfeltet mitt er bevegelse. I alle de tre danseretningene jeg presenterer er de dansekunstnerne som skapte disse tre tradisjonene, fysisk fraværende. Jeg kan i liten grad analysere deres egen bevegelsesmåte. Duncan og Steiner møter jeg bare gjennom skrifter i form av bøker, artikler, skisser og stenograferte foredrag, samt gjennom fotografier. Hvordan deres danseuttrykk ble framført, og hvordan det fungerte i møte med et publikum, har jeg ikke tilgang til å erfare. St. Denis finnes det riktignok en del filmopptak av. Jeg har imidlertid hatt tilgang til å studere dansene slik de er viderereført som tradisjon. Her finner vi også det gestiske uttrykket. Det er et lite utvalg av dette materialet jeg har valgt å bruke som konkretisering og som grunnlag for analyse i kapittel 7 og 8.

Jeg møter disse danseretningene i danseuttrykk som er videreført av skoler og ensembler i flere generasjoner. Dansene er da blitt påvirket av de menneskene som arbeider med dem, og av den tiden de står inne i. De som underviser i dansene er mer opptatt av å videreføre dansene som ekspressive uttrykk, enn å konservere dem. Duncandans på 1960 tallet så for eksempel annerledes ut enn duncandans i år 2000. Det samme gjelder

også for eurytmi.⁷¹ De utdannelseinstitusjoner og ensembler for scenisk dans som ivaretar dansene, er heller ikke først og fremst opptatt av å rekonstruere verkene korrekt, men ønsker at de skal stå inne i en levende tradisjon, der både praktisk utøvelse, ideologi og engasjement bidrar til å holde danseretningene oppe.

Metoder som springer ut fra etnografiske studier og ivaretar videreføring av kunnskap gjennom tradisjon, blir derfor aktuelle å bruke som verktøy. Disse blir også brukt i danseforskning, for eksempel i forskning på norske dansetradisjoner (Bakka, 1978). Mitt møte med dansemåtene har i sterk grad vært gjennom egen danseaktivitet og samtaler med mennesker som viderefører de aktuelle dansemåtene. Sentralt i diskusjon om tradisjoner står debatten om autensitet og kreativitet. Denne debatten er også aktuell innenfor tidligmodernistisk dans. Jeg har valgt å forholde meg til noen retningslinjer for metode som er brukt i kartlegging av jødiske musikktradisjoner i New York (Shelemay i Barz & Cooley, 1997, s. 197 - 204). Shelemay skiller her mellom forskjellige måter å forholde seg til tradisjon på:

- Bevaring av tradisjon
- Memorering av tradisjon
- Formidling av tradisjon

Når det gjelder **bevaring** av tradisjon, mener jeg at de som framfor alt ivaretar denne, er de dansere som har tatt opp danseteknikkene, lært seg disse og praktisert dem. Dette har fått en stor plass i avhandlingen. Det finnes før øvrig et stort material av skisser, arbeidsnotater, fotografie og foredrag av danseskaperne selv. Bøker og artikler som er blitt skrevet om tidligmodernistisk dans av elever og forskere, bidrar også til å bevare innsikt i tradisjonen. Noen av dansene er notert i ettertid. Duncans danser er blitt notert med Labans notasjonssystem (Nahumck, 1994), og flere av dansene er også blitt filmet i senere tid. Flere av St. Denis' danser er notert av Ted Shawn, og noen av dansene hennes er filmet. Steiners eurytmikoreografier er tegnet som former. Disse er også kommentert med merknader og belyningsanvisninger fra Steiner. Det finnes dansere som stiller seg spørrende til hvor grensen går mellom å bevare og konservere dansene. Å

⁷¹ Mens eurytmi i Norden på 1960-tallet var opptatt av Norden og nordiske lands nasjonale særegenhet i språk, var viktige temaer på begynnelsen av 1900-tallet mer sentrert om Steiners diktning, og iscenesettelse de antroposofiske idéer.

skape et levende uttrykk kan komme i konflikt med det opprinnelige uttrykket, slik dansene ble framført av Duncan, St. Denis eller Steiners Ensemble. Fordi tidligmodernistiske dans er blitt videreført gjennom tradisjon eller "handed down", som det også blir kalt (jevnt før intervju med Quinlan, Schjønsby 2003), har jeg i kapittel 6 og 7 valgt å analysere noen danser som er videreført gjennom tradisjon og filmet. Danseskaperne selv kommer til uttrykk i form av sitater fra sine skriftlige publikasjoner i kapittel 5 og 6.

Memorering av tradisjon kan være et vanskelig område fordi informantene har lært dansene forskjellig, og husker forskjellig. Et eksempel på dette møter vi hos den amerikanske danseforskeren Norma Adler (1984, s. 59-56), som påpeker at det viser seg å være store problemer med å rekonstruere Duncans danser. Tidligmodernistiske danser ble ikke transkribert skriftlig, og Duncans danser ble heller ikke filmet på grunn av hennes mistro til filmens måte å gjengi dansenes kvalitet. Det som er igjen etter Duncan er derfor hennes publikasjoner, brev, fotografier av henne - og den innsikten som studentene hennes, spesielt Anna, Irma og Maria-Therese Duncan kunne videreføre. Det er de som har forvaltet bevegelsene (Adler, 1984, s. 60). Men de har også forandret bevegelsene:

Current reconstructions of Isadora's dances have passed through several generations of dancers. Irma, Maria-Theresa and Anna Duncan - the second generation of Duncan Dancers - did not consciously alter any part of Isadora's choreography, but over the years these dancers were unconsciously changed. In performance -if a particular passage or movement phrase was forgotten, the dancer would insert her own movement - albeit in Isadora's style - to fill the gap. Later, when teaching the dances, these variations were transmitted (Adler, 1984, s. 60).

Hukommelse av dansene er knyttet til personer og blir farget av deres forståelse, utdanning, dansebakgrunn og personlighet. I en levende tradisjon, må også danseren kunne tilføre dansen noe av sin forståelse. Dette må jeg ta høyde for når jeg undersøker dansene. De som i dag danser og underviser duncandans, har forskjellige kilder og antagelig forskjellig oppfatning av hva som er vesentlig for gestikken i disse dansene. At dansere husker forskjellig, eller farger dansene med sin egen oppfatning, er også aktuelt for eurytmi. Dansemiljøene vil imidlertid være med på å "beskytte" dansene og si fra når de beveger seg langt utenfor den stil som de respektive tradisjoner står for. Flere av St.

Denis' danser er blitt filmet og notert. St. Denis var aktiv danser så lenge utover 1900-tallet, og da ble film etter hvert mer egnet til å fange opp dans. St. Denis' danser har ikke blitt videreført gjennom så mange generasjoner som Duncans og Steiners, siden St. Denis var aktiv som danser helt fram til midten av det 20 århundre. I dette arbeidet er det først og fremst de tre danseskapernes skrifter som gir den mest direkte tilgang til deres danseverk. Disse er imidlertid begrenset til idéer, idealer og holdninger (se kapittel 5 og 6)

Å formidle tradisjonene vil si å videreføre dem kunstnerisk og pedagogisk. Hvordan gestikken i disse dansene videreføres i dag, og hva som er blitt videreført i flere generasjoner, kan fortelle noe om hva som har hatt livets rett og har vært egnet til å videreformidle. Det er i dette feltet jeg arbeider med mine intervjuer av danseformidlere i kapittel 7. Både innenfor duncandans og eurytmi har det dannet seg flere skoler med noe forskjellig profil. Jeg har valgt å bruke informanter som etter min bedømmelse står inne i et aktivt arbeid med å videreføre disse danstradisjonene innenfor de etablerte konvensjonene som disse dansesjangrene utgjør. Mitt utvalg av informanter gir et svært begrenset innblikk i de respektive tradisjoner, men peker likevel ved noen kjerneområder. Kapittel 8 blir en systematisering av informasjon og iakttagelser jeg gjør i møte med de filmatiserte danseuttrykkene. Dette er i stor grad basert på formidling av tradisjon.

Kapittel 3:

GESTIKK I ET KULTURHISTORISK PERSPEKTIV

Bruk av gestikk har forandret seg opp gjennom kulturhistorien. Danseskaperne på begynnelsen av 1900-tallet forholdt seg til forskjellige former for gestikk.⁷² På den ene siden fikk Duncan, St. Denis og Steiner tilgang til antikkens og renessansens gestikk gjennom studier av kunst og kulturhistorie. På den annen side eksisterte den klassiske scenekunstens bevegelsespråk fram til deres samtid. I dette kapitlet ønsker jeg å studere hvordan disse tre danseskaperne forholder seg til bruk av gestikk i tidligere epoker av kulturhistorien. Gerhard Neumanns studier av retoriske gester i gresk antikk billedkunst (Neumann, 1965) blir et hjelpemiddel til å sortere mellom gestikk som formidler en fast betydning og gestikk som tilsynelatende virker umiddelbar. Pragmatikeren og semantikeren Charles S. Peirce (Atkin, 2010) differensier mellom gester som tegn (symptom), ikon og symbol, og hans synspunkter bidrar til å løfte fram disse kvalitetene ved gestene. Dansekunstneren Mark Franko (1993) retter oppmerksomhet mot dansens politiske funksjon og budskap, samt renessansedansens ideal om harmoni og dens konkrete forankring i musikk og språk. Dette kapitlet er først og fremst ment som en bakgrunnsforståelse for den analysen jeg vil gjøre senere i avhandlingen. Det vil belyse følgende spørsmål:

- Hvordan forholder Duncan, St. Denis og Steiner seg til gestikk som er blitt brukt i vestlig scenekunst før 1900?
- Hva tar de tre danseskaperne med seg fra historien og inn i sin bruk av gestikk?

Gestikk er flyktig og vanskelig å fastholde. Selv om gestikkens historie er mangesidig, kan vi likevel se noen linjer som også ble aktualisert i disse danseskapernes arbeid.

⁷² Både talere, sangere, skuespillere og dansere har opp gjennom historien hatt gestikk som en del av sitt fag. Toneangivende scenekunstnere har vist markerte holdninger når det gjelder å vektlegge enten det spontane eller bevegelser med en tilordnet betydning. Videreføring av tradisjoner på dette området er blitt ledet av lærere og praktikere.

Duncan, St. Denis og Steiner levde i en tid hvor kunsten generelt orienterte seg bort fra strenge regler og formprinsipper og mot friere omgang med regler. Dette kan en iakttå for eksempel innenfor lyrikk, der dikterne gradvis begynte å bruke frie vers, det vil si vers som ikke var bundet til klassiske rim- og rytmemønstre. Dikterne søkte nye lovmessigheter for det lyriske.⁷³ I musikk begynte komponistene å frigjøre seg både fra musikalske former og tonalitet, og i billedkunst forholdt kunstneren seg friere i forhold til å gjengi motivet realistisk. Den tidligmodernistiske dansen som søkte andre veier enn ballett, ble da også kalt *fridans* (Mürer, 2010)⁷⁴. I en slik sammenheng kan vi snakke om friere former for gestikk. Gestene i scenekunsten hadde fram til 1880-tallet vært sterkt bundet opp mot regler og formprinsipper.

For å finne hvordan de aktuelle danseskapere forholder seg til forskjellige former for historisk gestikk, har jeg i denne framstillingen valgt å se dans i sammenheng med andre kunst- og kulturuttrykk. Jeg redegjør for et bredt spekter av gestikk som de enten har latt seg inspirere av eller stått i opposisjon til. Inngang til dette feltet har, foruten egen erfaring fra dans og teateraktivitet, vært avhandlinger og bøker hentet fra forskjellige fagområder: Dansevitenskap, teatervitenskap, retorikkens historie, musikkvitenskap, kulturhistorie og kunsthistorie. I denne forbindelsen refererer jeg til forskningslitteratur, kommenter og siterer fra noen utvalgte kilder. Jeg vil undersøke prinsipper for bruk av gester, men ikke beskrive de forskjellige gestene, kun trekke fram noen eksempler for å konkretisere prinsippene. Jeg vil heller ikke gå i detalj i forhold til hvilke betydninger gestene kan ha. Ballettens posisjoner har jeg ikke regnet som gester, da disse står i en tradisjon der de anses for abstrakte og fundert på kroppens og rommets geometri. Danseskaperne forholdt seg i stor grad til kunsthistorie og brukte billedmateriale fra tidlig kunst som inspirasjon til bevegelse. Kunsthistorisk billedmateriale viser gester fra ulike historiske epoker. Innsikt i lovmessigheter for bruk av gestikk i scenekunst er også nedfelt i skriftlige kilder, i videoinnspillinger og i de forskjellige scenekonvensjoner. Fordi gestene er levende, og bare kan fastholdes til en viss grad, er det problematisk å rekonstruere gestiske uttrykk og fullt ut forstå hvordan disse har fungert

⁷³ Poesi som bygget på *frie vers* ble populær innenfor symbolismen med diktere som Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Whitman og Obstfelder. Frie vers kunne gi uttrykk for andre sider ved mennesket enn den formelle poesi.

⁷⁴ <http://snl.no/fridans>

eller kommunisert. På bakgrunn av beskrivelser, avbildninger og teoretiske dokumenter har forskere fra forskjellige fagområder kartlagt et stort materiale som jeg har valgt å referere fra. Jeg refererer også fra mitt eget arbeid ”Gestikkens historie i scenekunsten” (Schjønsby, 2007).

Teoretiske verktøy

Den kunsthistoriske analysetradisjonen for ikonografi som ble utviklet av Erwin Panofsky i *Meaning in the Visual Arts* (Panofsky, 1955), har jeg valgt å ikke anvender her, men i stedet la noen aspekter ved semiotikeren Charles Sanders Peirce (1839–1914) sin forståelse bidra til å belyse gestiske uttrykk. Peirce har i sin tegnteori forskjellige sett med parametre å se gestikk i forhold til. Hans begreper ikon, index og symbol (Atkin, 2010) kan brukes til å beskrive kvaliteter ved gestene.

- *Ikon*, vil si likhet. Gesten ser slik ut som det den forteller om. Dette er et sentral måte å forstå gester på både konkret og abstrakt (metaforisk)
- *Index*, vil si at gesten ikke er et bilde, men har en virkelig sammenheng med det den henviser til. Gesten viser symptomer eller tegn på det den forteller om.
- *Symbol*, vil si at gesten har en helt spesiell betydning, den representerer det den forteller om.

I avhandlingen vil disse parametrene bidra til å differensiere de forskjellige gester i forhold til hvordan de tilkjennegir det objektet de forholder seg til.

En sentral innfallsvinkel for hvordan gestikk er blitt brukt i scenekunst er retorikken. Retorikken i vestlig samfunn har røtter i antikken.⁷⁵ Gestene var en del av *actio*, den utøvende delen av retorikken (Fafner, 1982, s. 110-111). *Actio* innebærer: ”... fremførelsen av talen, foredraget, der det inngår betydelige momenter av skuespillkunst slik som stemmeføring, mimikk, bevegelser, gester” (Simonsen 2010). *Actio* består således av samspill mellom stemme, bevegelse, mimikk, gestikk, holdning, måte å gå på og kroppens beredskap. Gestikk er først og fremst blitt formidlet gjennom tradisjon. Kilder

⁷⁵ Den klassiske retorikken hadde følgende deler:

- *elocutio*, framstilling eller stil
- *inventio*, oppleting og framstilling av de argumentene som tjener en sak
- *dispositio*, disposisjon av talens ulike elementer
- *memoria*, å lære talen utenat
- *actio* - henviser til framførelsen og hvordan taleren oppnår kontakt med tilhøreren

til retorikkens gester finnes i gresk og romersk antikk (Aristoteles, Cicero og Quintilian). Helt fra antikken ble en rekke forskjellige gester som bygget på retorikkens prinsipper, konkretisert i bilder og skulpturer. På begynnelsen av 1900-tallet var disse tilgjengelig i kunstmuseer, bøker og fotografier, og de ble en del av danseskapernes inspirasjonsmateriale.

Kunsthistorikeren Gerhard Neumann (1965) påpeker i avhandlingen *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst* en grunnleggende polaritet mellom gester som har en definert betydning på den ene siden (Gesten), og spontan eller tilstandspreget gestikk på den andre siden (Gebärden). Neumann bygger sine studier på teorier som er utviklet innenfor psykologi og morfologi (Buytendijk, 1956) samt Quintilians teorier om gestikk.⁷⁶ Neumanns poeng er at "Gesten" og "Gebärden" ikke er synonyme uttrykksmidler, da deres vesensstruktur er forskjellig (1965, s. 1).⁷⁷ I denne forbindelse viser han en rekke eksempler på gester som vektlegger håndtegn, posisjoner og fastlagte bevegelsesmønstre. Disse kaller han gester. Sett i forhold til Peirce sine begreper, opptrer disse som symboler. I den grad de fungerer som symboler, blir de også koder. I følge Neumann er disse gestene, bevisste, betegnende, målrettede og mulig å gjenta. De er ikke mekaniske eller spontane. De er utadrettede, har intensjon og de kommuniserer. Disse gestene opptrer alltid i en dialog. Han poengterer også at den enkelte gest må forstås i en sammenheng, ikke bare ut fra den formale beskrivelsen og utføring av gesten selv. Neumann ordner gestene i grupper på bakgrunn av hva slags mening de formidler: Livets gester, gester i spesielle situasjoner og kultiske gester.⁷⁸

⁷⁶ Neumann bruker primært retorikken fra Quintilian som bakgrunnsforståelse.

⁷⁷ Jeg har valgt å bruke fellesbetegnelsen gester for både "Gesten" og "Gebärden".

⁷⁸ Eksempler på dialogisk gestikk er.

Livets gester: (Neumann, 1965, s. 9 ff)

Omgangsgester (hilsener); Retoriske gester; Deiktiske gester, (pekende med pekefinger, flate fingre eller hele hånden); Oppfordringsgester (vinke til seg, energisk opprekking av hånden, befalende); Formanende og rådende gester (anvisende gester og gester til å skille i tvekamp); Defensiv gester (avvergende bevegelser).

Gester i spesielle situasjoner: (s. 48 ff)

Allianse: Håndtrykk, klapp på kinnet, håndtrykk ved krigeravskjed; Eiendomsmarkering: Grep om håndleddet; Bønn: Berøre haken og strekke ut en hånd eller begge hender; Kjærlighetsgest; Tiltale: Bevegelser som har en oppmuntrende eller trøstende karakter. Legge hånden på hodet til en som er mindre enn seg selv.

Kultiske gester: (s. 77 ff)

I de kultiske gester blir affektytringer objektivert. Bønn: Løfte armen og blikket mot himmelen, heve hånden og la innsiden peke utover; legge hånden flat på brystet; Ære: Heve pekefingeren og trekke inn de andre; berøring mellom tommel og pekefinger; legge kappe om skuldre; Døds kult: Gester for sorg (døds-

De gestene som Neumann kaller *Gebärden*, har ikke en definert betydning, og brukes monologisk. De viser tilstander som er preget av følelse. Her innordner han spontan gestikk og tilstandspreget gestikk. En geberde åpenbarer, slik som en monolog, en indre erfaring begrunnet i etos (Neumann 1965, s. 5)⁷⁹, og blir av Neumann beskrevet som spontan kroppsliggjøring av indre tilstander (s. 97 ff). Til denne kategorien regnes vanlige kroppsposisjoner, mimikk, umiddelbare kroppsbevegelser og emosjonelle uttrykk. Tolkning av geberdene innebærer en stor grad av frihet for den som iakttar (s. 2).⁸⁰ I følge Peirce sine begreper vil disse gestene indikere (index) eller være symptoma-tiske. Neumann mener at gestene og geberdene skiller seg fra hverandre gjennom for-skjellig betydning, men framfor alt gjennom intensitet, varighet og innhold.

Neumann skiller således mellom kodete og frie gester. Det kan innvendes at de gestene blir avbildet som skulptur eller blir brukt i koreografert dans, slett ikke er frie og spontane. I danseuttrykk som er planlagt, virkningsberegnet og innøvet er det pro-blematiske å snakke om *fri gestikk*. Når jeg bruker differensieringen mellom kodet og fri gestikk, er det imidlertid tatt høyde for at det her dreier seg om kunstuttrykk som ikke oppstår spontant. Poenget er at det er en forskjell mellom gestikk som virker fri og etter-ligner det umiddelbare, og gestikk som består av tegn og koder. For eksempel vil beve-gelsesuttrykk som viser det å være lei seg, forbauset gå såret gå inn i kategorien fri ge-stikk.⁸¹ Neumanns påpekning av forskjell mellom gester med en definert betydning og

klage); heftige bevegelser, kaste seg på gulvet eller slå seg på brystet; Dødsrituale: Kvinner slår seg i hodet, klorer seg i ansiktet og berører den døde.

⁷⁹ I dag ville vi ha sagt psykologisk begrunnet.

⁸⁰ **Øyeblikksgeberder:** Umiddelbare og ureflekterte bevegelser

Tilstandsgeberder: Rådløshet, beskjedenhet og spent oppmerksomhet kategoriseres som åpne tilstand-geberder. Indre kamp, frykt, raseri, motløshet, fortvilelse og sorg betegnes som lukkede tilstandsgeberder med flere uttrykksmuligheter. Fortvilelse er, i følge Neumann, et eksempel på en tilstandsgeberde og ikke en kodet gest. I tragediene kommer fortvilelse først og fremst til uttrykk som grunnstemning. Fortvilelsen blir beskrevet i teksten, og publikum blir ledet inn i å oppleve den. Geberden eller kroppsholdningen forsterker denne stemningen.

⁸⁰ Neumanns forskningsmateriale er avbildinger hugget i stein eller malt på keramikk. Figurene som framstilles er arkaiske, og tillater ikke en personlige og individuell dimensjon. Disse gestene er etter min bedømmelse først og fremst indikerende. De viser symptomer på følelser eller affekter

⁸¹ Eksempler på gestikk som benyttes til kommunikasjon er blant annet „Bebudelsen“. Dette motivet er framstilt i malerier fra 800 e.kr. og fram til vår egen tid, på en slik måte at Maria og engelen kommuniserer med helt spesielle håndtegn (Phaidon, 2000). Et annet eksempel på kodet gestikk er at man i roman-tikkens operaer utvikler bevegelsesformler som uttrykker „Vil du gifte deg med meg“ (Mime Matters, Macgibbon, 2002). Et tredje eksempel er indiske mudras, som har helt fastlagte bevegelseskoder. I vår kultur bruker vi også uttrykket „stereotypisk gestikk“, noe som kan innebære en karikatur av egenskaper og væremåte. Det stereotypiske er rendyrket og ensidig. Dette er et yndet materiale både for karikaturteg-ner og komikere. Disse forskjellige måter å bruke gester på blandes, brukes side om side, med ironisk

gester som er spontane eller uttrykk for tilstander, gir en mal for forståelse av gester basert på retorikkens prinsipper. Denne blir et verktøy til å forstå bruk av gester i scenekunst i renessanse og barokk. Begynnelsen av 1900-tallet står i en overgangsperiode mellom å bruke sterk grad av gester med definert betydning, og å søke uttrykk og som involverer en annen kroppsforståelse enn den som de retoriske gestene sprang ut fra. At kunstnerne samtidig var opptatt av å uttrykke menneskets indre, aktualiserte gestikk som var tilstandspreget og tilsynelatende spontan.

Duncan, St. Denis og Steiners forhold til gestikk fra gresk antikk

I følge danseforskeren Lillian Lawler (1965) som har skrevet om gresk antikk dans, er det ikke de greske dansene, men først og fremst studier av gresk antikk billedkunst, som gir bevegelsesmateriale for dansekunstnere som Duncan og hennes samtidige. Alle tre danseskaperne hentet inspirasjonen fra gresk antikk for nyskapning av dans, og de refererte til gresk antikk som et ideal. Duncan forholdt seg både til antikke greske myter og billedkunst:

We return to Greece in order to rediscover the archetypes of our mind and our culture...into the mythic, the non-factual and the non-historical. Behind and within all Greek culture – in art thought and action – is its mythical polycentric background...working in the soul as both the stimulus and the differentiated container for the extraordinary psychic richness of ancient Greece (Duncan, sitert i Rosemont, 1981, s. 43).

Den dionysiske holdningen i gresk kultur var eksplisitt et forbilde for Duncan. Denne ble hun bevisst blant annet i møte med Nietzsches verk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1972), som hun beskriver som en bibel (Daly, 2002, s. 95). Duncan har for eksempel utviklet en rekke etyder og øvelser med utgangspunkt i greske skulpturer. Disse går inn som bevegelsesmateriale i øvelser og koreografier, og de bidrar til å bygge opp danseteknikk hos utøveren. Her kan nevnes en sammensetning av posisjoner som kalles ”tenagrafigurene”. Vi møter også uttrykk som ”bakkantsprang”,

distanse, eller som hos Brecht, med sosiale relasjoner som hovedgest. På denne måten blir det svært vanskelig å orientere seg i „gestikkens verden“.

”amasoneløp”. Bevegelse i diagonaler med overkroppen frontal og ansiktet i halvprofil (sett fra publikum) er også en holdning som ofte benyttes i duncandans (Tamme Irby, 1995).⁸²

Dansehistorikeren Ann Daly (2002, s. 110) hevder at Duncans interesse for det greske ble tent i London rundt 1897. Hun mener at gresk antikk først og fremst bidro til å legitimere den dansende kropp som høyverdig kunst, og at Duncan også brukte greske idealer som en ”sakralisering” av kunsten. Både Daly (1992) og Franko (1996) som har en postmodernistisk tilnærming, dekonstruerer myten om Duncan ved å se hennes engasjement i gresk antikk kultur som et bevisst grep – en iscenesettelse. Jeanne Breschiani (intervjuet av Schjønsby, 2009a), som underviser i Duncans dansemåte, har en aksepterende og begeistret holdning til Duncans teorier. Hun mener det er en sammenheng mellom Duncans engasjement i å finne fram til den naturlige bevegelse og hennes studier av gresk antikk kunst. Breschianis holdning synes å være i pakt med tidligmodernistiske kunstneres ønsker om å skrelle av de forskjellige lag av konvensjoner og starte på nytt sine skrifter uttrykker Duncan en så sterk begeistring og dyp hengivenhet for greske antikke kunstneres evne til å se og fastholde bevegelse i kunstverk. Hun reiser sågar på studietur til Hellas, kjøper hus der og etablerer seg som danser for en kort periode, noe hun beskriver i sin biografi (Duncan 1995).

Det synes imidlertid ikke å være den dialogiske gestikken i retorikkens aktio, slik den skildres av Neumann, som Duncan har affinitet til. Dansen hennes dyrker først og fremst tilstandspreget gestikk. Dette kommer sterkt til uttrykk også i tradisjonen etter Duncan.⁸³ Av det gestiske materialet som beskrives av Neumann, er det absolutt den monologiske, tilstandspregede gestikken hun engasjerer seg i, blant annet gjennom å studere vasemalerier og bruke greske myter som materiale for koreografier og øvelser. Inspirert av Nietzsche søker hun det dionysiske elementet der entusiasme og ekstase er grunnleggende holdninger.

⁸² Noen grunnleggende øvelser i duncandans blir demonstrert på video av Levien og Mantell- Seidell (Tamme Irby, 1995). Disse øvelsene beskrives også i lærebøker i duncandans (Levien, 1994). Jeg referer i denne sammenhengen også til kurs med Lory Bellilove sommeren 2005 og kurs med Breschiani sommeren 2006.

⁸³ I workshops og kurs jeg har deltatt i blir også den greske innflytelse poengtert. Jeg referer her spesielt til Jeanne Breschianis ”Certification program 1”, New York 2006-2008.

Rudolf Steiner brukte også gresk antikke kunstverk som inspirasjonskilde. Ved å studere kroppens bevegelse på billedmateriale fra gresk antikk kunst, skulle eurytmielevene for eksempel lære hvordan omgås med tyngden for å utvikle fri bevegelse ”in Freiheit zu bewegen” (Steiner, 1965, s. 14). En rekke etyder som brukes i eurytmiopp-læringen består av gester som Steiner relaterer til gresk antikk kultur (s. 19-45). Her kan nevnes ”Energietanz” og ”Friedstanz”. Disse øvelsene er basert på rytmer som anapest og heksameter. Etyden ”EVOE”, en stilisert hilsen, er også inspirert av gresk antikk kultur (Steiner, 1965, s. 39). Flere av de gester som Steiner kaller ”sjelegester” (Steiner, 1968, s. 104-115), kan sees som beslektet med gester og holdninger som Neumann (1965) kaller *tilstandsgeberder*. Både Steiner og Duncan finner manifestasjoner av menneskekroppen i gresk billedkunst og bruker disse som forbilder for bevegelse.

St. Denis’ påvirkning av gresk antikk og klassiske idealer kan på den ene siden forstås som en trend i tiden. På den andre siden oppfordret hennes skolering i Delsartes bevegelseslære til å bruke gresk antikk bevegelsesmåte som forbilde (Ruyter, 1979). St. Denis er imidlertid mest kjent for sitt spesielle engasjement i det eksotiske, med vekt på indisk kultur. Danseinstruktør og kjenner av St. Denis’ danser Livia Vanaver (intervju med Schjønby, 2009c) forteller at St. Denis lærte seg gester og karakteristiske bevegelser for de kulturene hun besøkte. Hun nevner for eksempel de indiske gestene *mudras*. I følge min vurdering kommer de greske idealene til uttrykk i St. Denis’ dans både i kostymer og i bevegelsesmåte, spesielt når hun arbeider med musikkvisualiseringer. I musikkvisualiseringene var det derimot ikke et mål å portrettere personer eller guddommer. Her fjernes teaterelementene med østlig eksotiske referanser, og hun søker en mer abstrakt form. Både kostymer og bevegelsesmåte ligner da danseuttrykk som er inspirert fra gresk antikk kultur. I den musikkvisualiseringen som blir analysert i kapittel 8, er det gresk antikke miljø også bevisst tilsiktet gjennom å markere greske søyler som scenografi.

Idealer om hellig dans basert på middelalderens og renessansens sakrale gestikk og ritualer

Både Isadora Duncan og St. Denis har koreografert soloer med gester som henspiller til middelalderens og renessansens religiøse uttrykk i billedkunsten. I Duncans solo *Ave*

Maria, som analyseres i kapittel 8, ser vi en rekke gester vi kan kjenne igjen fra madonna-avbildninger med motiver fra bebudelsen. Dette tolker jeg som at gester fra malerierne transformeres til dans. Disse uttrykker kommunikasjon mellom Maria og Engelen. Breschiani (intervju med Schjønsby, 2009a) mener at Duncan i *Ave Maria* bruker hele repertoaret av renessansens gestikk.⁸⁴ Soloen bygger på det kristne motivet ”Bebudelsen” som er et mye brukt motiv og ikon i billedkunst fra middelalder og renessanse. I boken *Annunciation* (Phaidon, 2000), der Phaidon forlag har laget et utvalg av dette motivet i forskjellige århundrer, demonstreres en gestisk kommunikasjon mellom engelen og Maria. Denne er gjengitt av mange forskjellige kunstnere, fra tidlig middelalder, gjennom renessanse og fram til vår moderne tid. I disse avbildningene ser vi Engelen og Maria kommunisere med gester. Gestene har eksistert som en konvensjon. De er rettet mot en annen person, eller mot Guddommen. De er, etter Neumanns forståelsesmåte, dialogiske. Samtidig framstilles situasjonen som et gjenkjennelig bilde, eller ikon, sett i forhold til Peirces forståelse.

St. Denis laget en rekke koreografier basert på myter og portretter av gudinner og kjente religiøse personer, der hun dyrker det ikonografiske. Hun er mest kjent for å benytte gestikk fra asiatiske kulturer. Indiske *mudras* ble, som tidligere nevnt, brukt i koreografier som portretterte indiske gudinner. Som en parallell til Duncans *Ave Maria* laget hun i soloen *Gold Madonna* på sine eldre dager. I denne koreografien portretterer hun Maria som hellig person, tilsvarende hennes portretter av asiatiske guddommer og hellige personer. Her bruker hun gester med forbilde i middelalder og renessanse. En parallell finner vi også i Steiners koreografi til lydeurytmisoloen *Der Engels Flügelschlag* som bygger på et dikt av Albert Steffen. St. Denis brukte dessuten ritualer som utgangspunkt for danser. Dette blir demonstrert i soloen *Incense* (se analyse i kapittel 8).

Norrøne forbilder

I utvikling av lydeurytmi framhever Steiner en spesiell side ved språkets gestiske uttrykk, som jeg har valgt å knytte opp mot middelalderen. Han gir den første eurytmiel-

⁸⁴ Duncans solo *Ave Maria* vil bli analysert i kapittel 8.

ven Lory Meyer, gjennom hennes mor, i oppgave at hun skal beskjeftige seg med norrøne alliterasjoner og kroppsliggjøre disse:

Sagen Sie ihrer Tochter Sie sollen Alliterationen schreiten; einen kräftigen, etwas stampfenden Schritt auf die alliterierenden Taktteil machen und eine gefällige Armbewegung bei dem oder den Taktteilen, wo der konsonant fehlt. Und zwar nicht nur vorwärts, sondern auch ebenso energisch rückwärts schreitend. Sie soll aber daran denken, das Alliterationen ursprünglich nur in nördlichen Ländern angewandt wurden, dort wo Sturm, Klippen und das Brausen und Tosen der Meereswogen einen grandiosen Zusammenklang aller Elemente formten. Sie soll sich selbst wie eine alte Barde erleben, der im Sturm aufrecht am Meere dahinschreitet mit der Leier im Arm (Steiner, 1965, s. 13).

Denne rytmen skulle ikke bare bli registrert mekanisk, men hele mennesket skulle kroppsliggjøre alliterasjonene: „... der ganze Mensch bis in den Gliedmassen musste sich in dieses Geschehen hineingestellt fühlen, um sich Fuss um Fuss stark und bewusst mit jedem Schritt ein neues Stück seines Weges zu erobern“ (Steiner, 1965, s. 13). Når denne øvelsen senere blir utgangspunkt for å øve de betonte lydgestene, får lydgestene en energi som griper hele kroppen.⁸⁵ Disse sitatene viser et helt annet utgangspunkt for gester enn den retoriske gestikken. Når Steiner bruker bildet av skalden i denne sammenhengen, er det ikke for å skape grunnlag for å utføre gester som ikon eller symbol. Han vil gi et grunnlag lydgestene kroppslig forankring og samtidig framheve og forsterke språket, med andre ord vise ”symptomer” på det vi hører i språket. På denne måten innleder Steiner utviklingen av lydeurytmi med forankring i studier av både greske og norrøne kulturuttrykk.⁸⁶

Renessansekunst som forbilde

Duncan brukte billedkunst fra renessansen som kilde til utvikling av dans. Botticellis maleri *Primavera*, er blant de forbilder Duncan stadig kommer tilbake til. Det fantes en

⁸⁵ I norsk eurytmi har Eva Lunde vært en sterk pådriver for å ivareta alliterasjonene som kilde til utforming av lydgeste. Lunde holdt en rekke kurs om bevegelse og alliterasjonsdiktning i tidsrommet 1970-1995. Hennes arbeidsmetode er nedfelt i boken *Alliterasjon: Øvelser fra eurytmiens fagområde* (Lunde, 2001).

⁸⁶ Steiner var ikke alene om å ville knytte bevegelseskunst til norrøne kulturuttrykk fra middelalderen. I norsk folkedans er Hulda Garborg engasjert i å gjenskape norrøne dansetradisjoner (Bakka og Fiskvik 2011, Bakka, 1978). Garborg brukte imidlertid dansetradisjoner som utgangspunkt for sine koreografier av sangdanser, mens Steiner var opptatt av språket som utgangspunkt for bevegelse.

reproduksjon av dette bildet i hennes barndomshjem. Dette skal ha vært med på å farge hennes dans. Daly kommenterer dette i biografien om Duncan:

Duncan saw how the three graces' soft, round bodies – selectively revealed and enchanted by transparent drapery – became a part of the natural landscape. And she read the implied movement of the figures, the shifts of weight between the legs, the inflected necks, Venus's mysteriously beckoning gesture. Botticelli's picture made the connections among dance, "Nature", "Culture" and the Greeks (Daly, 2002, s. 92).

Duncan personifiserte flere av disse figurene i danser. I følge Breschiani ⁸⁷ er *Flora*, en av de første soloer som Duncan utviklet, en personifisering av Flora i Botticellis maleri. Duncan uttrykker selv om sitt forhold til dette maleriet:

Such was my meditation before the Primavera of Botticelli in Florence, which I tried afterwards to transform into a dance. Oh, sweet, half-seen Pagan life, where Aphrodite gleamed through the form of the gracious but more tender Mother of Christ, where Apollo reached towards the first branches, with the likeness of St. Sebastian! I felt all this enter my bosom with a flood of peaceful joy, and I wished intensively to translate all this to my dance, which I named the Dance of the Future (Duncan, sitert i Breschiani, 2000, s. 338).

Koreografien *The Three Graces* ble i følge Loewenthal (1993, s.6) utviklet med utgangspunkt i dette maleriet. Omtrent på den samme tid som Duncan danset *Flora*, begynte hun også å studere gresk antikk billedkunst som hun hadde tilgang til i London (Daly, 2002, s. 93). Breschiani (intervju med Schjøsby, 2009) mener at renessansedimensjonen i Duncans bevegelse og gestikk er sterkt framtrædende. De runde formene, ingen rette linjer, måten å stå på, hvile på osv., kan gjenkjennes i renessansens billedmateriale. Hun mener at Duncan indirekte var påvirket av den toneangivende kunstteoretikeren Leon Battista Alberti (1404-1472). Alberti som var inspirert av Quintilians retorikk, poengterte betydningen av gestiske uttrykk i maleriet. Malere som Botticelli og Rafael forholdt seg til Albertis lære.⁸⁸ I kapitlet "On Painting" argumenterer Alberti (1966) for at "istoria", fortellingene som fortelles i maleriet, skal uttrykkes med gester maleren finner i sin egen sjel. Han mener at disse beveger betrakteren, og at sjelens bevegelser kommer til uttrykk gjennom kroppsbevegelser:

⁸⁷ Notat etter undervisning med Breschiani juli 2006.

⁸⁸ Wolfgang Iser's avhandling i kunsthistorie: *Gestik und dramaturgisches Handeln in Bilderzählungen Raffaels* poengterer Albertis betydning for renessansemaleriet.

Thus I desire, as I have said, that modesty and truth should be used in every istoria. For this reason be careful not to repeat the same gesture or pose. The istoria will move the soul of the beholder when each man painted there clearly shows the movement of his own soul. It happens in nature that nothing more than herself is capable for things like herself; we weep with the weeping, laugh with the laughing and grieve with the grieving. These movements of the soul are made known as movements of the body (Alberti, 1966, s. 77).

Alberti beskriver så en rekke forskjellige emosjonelle gester som melankoli, raseri og lykke.

Når Duncans bevegelsesmåte er inspirert av Botticellis bilder, er dette er langt borte fra hoffdansen hilssegester og markering av samfunnsposisjoner, slik de blir beskrevet av den italienske dansemesteren Fabrito Caroso i læreboken *Nobilittà di Dame*, på slutten av 1500-tallet (Caroso, Sutton et.al, 1995, s.95 ff.). Her er hilssegester som ble brukt i dansen i de aristokratiske kretser, detaljert og møysommelig skildret og begrunnet. Hvordan man fører føttene, bruker armene, holder hatten og legger inn utsmykninger i bevegelsene er beskrevet til minste detalj. De forskjellige elementene i hilsesestene blir også en tillagt mening. Maleriene som Duncan forholder seg til, dyrker en mer umiddelbar uttrykksmåte, der nærhet og tilstedeværelse i øyeblikket er essensielt. Sett i forhold til Neumanns klassifisering, er den gestikken som Duncan fanger opp preget av tilstandsgestikk. Den etterstreber å vise indre tilstander, følelser og opplevelse og kan beskrives som monologisk. Sett i forhold til Peirces gestikkforståelse, tar hun utgangspunkt i gester som etablerer et ikon. I tillegg bruker hun gester som viser symptomer på det de forteller om og henviser til.

Hvorvidt St. Denis forholder seg til renessansens gestikk, har jeg ikke noen holdepunkter for. Hennes tilknytning er ikke så eksplisitt orientert mot den europeiske renessansen som Duncans.

Duncan, St. Denis og Steiners bruk av gestikk sett i forhold til klassisk scenekunst

Gestikk i teateret på 1600-tallet

Duncan, St. Denis og Steiners bruk av gestikk var blant annet en reaksjon på klassisk scenekunst, slik den hadde utviklet innenfor teater, opera og ballett fra 1600-tallet og fram til 1900. Siden disse tradisjonene hadde satt seg som konvensjoner innenfor scenekunst, er det sannsynlig at danseskaperne også benyttet gestikkprinsipper fra tidligere epoker som eksisterte i scenekunsten på deres tid. Jeg vil derfor trekke noen linjer som kan belyse tradisjoner i scenekunst fra renessansen og fram til 1900.

Går vi tilbake til barokkens teateruttrykk, hadde myter en sterk plass i forestillingsrepertoaret. I framføringen skulle gestene understøtte ordet og hjelpe til med å betone intensjonen i replikkene. Ekspressiviteten lå i ordet, i versemålet og i setningsoppbygningen. Ved siden av velutviklet stemmebruk skulle skuespilleren beherske et høyt differensiert system av gester og holdninger som i det vesentlige var fastlagt og regelstyrt. Posisjoner, gester og ansiktsuttrykk tilsvarte spesielle karaktertrekk og affekter. Dette innebar at kroppsholdninger og bevegelse måtte innstudies eksakt. En rekke lærebøker om gester og ansiktsuttrykk ble skrevet for skuespillere. Den sterke systematikken som skuespillerkunsten forholdt seg til, kommer blant annet til uttrykk hos tyske jesuittpateren Franciscus Lang (1654-1725). Lang var leder for et klostereteater skrev i 1727 ned og offentliggjorde en rekke prinsipper for skuespillerkunst (Lang, 1975). Her gjennomgår han allmenne regler for å opptre. Han diskuterer hodets bevegelser, uttrykk i øynene, hvordan man skal føre føttene, stå, sitte grasiøst og bruke hender. For eksempel beskriver Lang en avvisende gest meget detaljert:

Wir verschmähen mit nach links gewandtem Gesicht und stoßen die ausgestreckten und mäßig erhobenen Hände, welche die widrige Sache zurückweisen, zur anderen Seite hin. Dasselbe tun wir mit der rechten Hand allein, die leicht zum Handgelenk eingebogen ist und gleichsam ängstlich durch eine wiederholte Abwehrbewegung verscheucht, was wir verab-scheuen (Lang sitert i Fischer-Lichte, 1983, s. 50)

I pakt med barokkens nøyaktige og detaljerte beskrivelser, delte Lang opp menneskekroppen i mindre enheter og segmenter. På bakgrunn av denne oppdelingen ble det etab-

lert regler for kroppsdelenes holdning og bevegelser og laget et tegnsystem for affekter. Lang sorterte affektene etter hovedgrupper: kjærlighet, sorg, raseri og ettertenksomhet. Framstillingen var basert på fastlagte bevegelsesformer og posisjoner med et definert innhold. I følge Peirces klassifisering, vil disse gestene være symbolske. På tross av strenge regler og fikserte mønstre, blir imidlertid *barokkunst* regnet som affektuttrykk. Det virker som om det regelstyrte bevegelsesmønsteret skuespillerne forholdt seg til, muliggjorde en ekspressivitet.

Sammenlignet med jesuittpater Langs kartlegging av kodete gester i teatret på 1600-tallet, representerer danseskaperne på begynnelsen av 1900-tallet en sterk kontrast. For det første er de ikke engasjert i oppdeling av bevegelse. De ser ikke på bevegelsene som sammensatt, men som helhetsuttrykk. De betraktet heller ikke følelsesuttrykk som affekter som kunne uttrykkes gjennom et tegnsystem, men var opptatt å finne gester som hadde røtter i spontane uttrykk. Duncans ideal var at gestene skulle virke frie og umiddelbare. På denne måten søkte hun gester som indikerte og viste symptomer. Steiner knyttet gestene opp mot språkets oppbygning i lydeurytmien og musikkens oppbygning i toneurytmien, men var imot at gestene skulle formidle spesielle betydninger. Også Steiner søkte gester som indikerte, antydte og viste symptomer på lyd. På den annen side har også de tidligmodernistiske danseuttrykkene noen fellesnevner med barokkens gestikk ved at de absolutt har rom for det emosjonelle uttrykk, ekspressivitet og vektlegger mytiske motiver.

I 1649 publiserte fysikeren John Bulwer sin bok *Pathahymnia or A Dissection of the Significant Muscles of the affections of the Mind*. Forfatteren forsøkte, i pakt med interessen for anatomi på 1600-tallet, å kartlegge somatiske tegn på hvordan kroppen formidler mening: "How do "affections"- passions, ideas, responses, projects – pass from the silent and inaccessible inner reaches of the mind to the world?" (Greenblatt, 1995).⁸⁹ Bulwers verk var en av de første undersøkelser av ansiktsmusklens aktivitet i det å produsere uttrykk (mimikk). Bulwer søkte et urspråk – ikke gjennom lyd, men gjennom muskler, da han mente at nøkkelen til menneskets identitet ligger i musklene. Bulwers fokus er spesielt rettet mot hendene som uttrykksmiddel. Han kartlegger en

⁸⁹ Stephen Greenblatt: "Toward a Universal Language of Motion: Reflections on a Seventeenth –Century Muscle Man" I *Choreographing History*, (Susan Leigh Foster, Red. 1995).

rekke forskjellige tilstander og uttrykk som kan ytres gjennom hendene: Chirologia forstod han som hendens naturlige bevegelser, og Chiromenia som i pakt med retorikkens konvensjoner. Bulwer finner et "hendenes språk" som han mener er et "urspråk". Som Greenblatt (1995) påpeker, forandres gestene med tiden, og de gestene som Bulwer fant i sin samtid opphørte noen årtier senere å oppfattes som naturlige.

Vi finner således ca. 250 år tidligere enn de tidligmodernistske danseskaperne, også draging mot en opprinnelig, naturlig og universell bevegelsesmåte knyttet til talen. Steiner var dessuten engasjert i å finne fram til et urspråk. Bulwers idéer synes å være formulert pånytt som et ideal for eurytmi, men basert på andre bevegelser. Hendene var fortsatt vesentlige i det gestiske uttrykket som ble utviklet i tidligmodernismens dans, men her ble kroppens engasjement i bevegelsen vekket i mye sterkere grad enn før. En kan spørre seg om deres idealer er inspirert av Bulwer. Tilsvarende Bulwers innsats for å finne et universelt språk, som med årene viser seg å ikke fungere som universelt og naturlig språk lenger, ville det også vært nærliggende å spørre: I hvor sterk grad er det bevegelsespråket som utvikles på begynnelsen av 1900-tallet universelt i vår tid, 100 år senere enn det ble lansert? Jeg velger å la spørsmålet stå åpent siden jeg i denne avhandlingen har valgt å studere dansene fra tåverens perspektiv.

Et viktig historisk verk om gestikk er Gilbert Austins bok *Chironomia, or a Treatise on Rhetoric Delivery*, publisert i 1806 (Austin, Robb, & Thonssen, 1966). Austin oppsummerer den praksis som har eksistert i retorikk og scenekunst fram til 1800-tallet. Han er opptatt av at taleren skal plassere seg riktig, vite i hvilken retning han skal bevege seg, bruke håndbevegelser og føtter bevisst, slik at de korresponderer med talen og framhever denne. Siste kapittel i den omfattende boken består av avbildninger av kroppsposisjoner, håndgester og fotstillinger. Beskrivelser av *hva* disse uttrykker, er begrunnet i Austins teorier. De gestene som presenteres her, er også symbolske, sett i forhold til de begrepene som Peirce benytter.

Musikk- og språkbasert gestikk sett i forhold til opera på 1700-tallet

Tidligmodernismens danseskapere benytter gestikk som både forholder seg til musikk, fortelling og språk.⁹⁰ I opera på 1700-tallet finner vi også gestikk som forholder seg til både til språk og musikk. Musikkforskeren Eva Nässen (2000) som undersøker bruk av gester i Händels operaer basert på rekonstruksjon av forestillinger, påviser en linje fra Quintilians retorikklære til engelsk og italiensk opera. Händels operaforestillinger ble i følge Nässens undersøkelse framført med stiliserte gester der fokus var det litterære uttrykket. Nässen poengterer dessuten en sterk forbindelse mellom kroppsbruk og *musikkalsk gestikk*. Hos Händel, som var opplært i italiensk tradisjon, må sangerens gestikk og skuespill ha inngått som en forutsetning for komponering av musikken, mener Nässen (2000, s. 8).

Et poeng hos Nässen er at *ariene* og *resitativene*, som har ulike funksjoner i operaen, også har forskjellig gestikk. I ariene, som er monologiske, utbroderes affekter. Her påviser Nässen en sammenheng mellom gest og musikalsk frase. En musikalsk frase med en bestemt affekt, framføres med samme gest som en talt frase med tilsvarende affekt. Ved ord med ny affekt bytter man til ny gest. Hvis setningen brytes, og sangstemmen gjør en lenger pause, følger sangeren musikken og samler hendene mot kroppen (Nässén, 2000, s. 265-267). I *resitativ* føres handlingen videre, enten ved en forteller eller med dialog. Her velger sangeren de viktigste ordene ved hjelp av komponistens behandling av affektmidler, og han/hun viser følelsen og tanken bak disse.⁹¹ Nässens studier demonstrerer at gester, i framføring av arier, bygger på den musikalske *frasen* sammen med setningen i språket, mens gester i resitativ bygger på *ordene*. I praksis betyr dette også at det vil bli flere gester og et mer komplisert gestikkuttrykk i resitativene enn i ariene. Gjennom sine analyser av opera, kommer Nässen fram til en todeling av gestikk, som ligner på den Neumann forholder seg til i gresk antikk billedkunst. Den forskjellen hun registrerer på gester i *arier* og *resitativ*, tilsvarer forskjellen mellom kodede gester og øyeblikks- og tilstandsgeberder som Neumann finner. At gestikken i resi-

⁹⁰ I duncandans forholder bevegelsesuttrykket seg både til fortelling/ bild og musikk samtidig, mens Steiner skiller mellom eurytmi som er basert på tale og eurytmi som er basert på musikk. St. Denis står i en mellomposisjon her. De dansene som er inspirert av sakrale uttrykk, guddommer og religiøse personer er koreografert er musikken med som et bakgrunnsmateriale, mens i hennes musikkvisualiseringer er musikken bestemmende for det gestiske materialet.

⁹¹ Pauser i resitativ er viktig for dramatikken. I resitativene finnes det ofte en underforstått handling som foregår i pausene.

tativ er ordbasert og gestikken i ariene setningsbasert, vil si at gestene er mange og mer spesialiserte enn i ariene. Nässen sier ikke noe om det var forskjellig type gester som ble brukt i arier og resitativ. Nässens studier av Händels operaer viser at bruk av gester har gjennomsyret scenespråket, både når det gjelder arier og resitativ, monologer og dialoger. Gestene er sterkt formet, lite er overlatt til det frie uttrykk, men bedømmes av Nässen likevel som ekspressive.⁹²

De tidligmodernistiske danseuttrykkene forholder seg først og fremst til det monologiske prinsippet (jevnfør arie). Spesielt soloene er koreografert ut fra et perspektiv som ligner arien. Sammenligner vi Nässens studier av gestikk i Händels operaer med gestikken hos de tre danseskaperne, vektlegger Duncan og St. Denis fraser og setningsbasert gestikk. Gestikken i lydeurytmi virker mer ordbasert, da den forholder seg til mindre enheter. Som vi vil se av analysen i kapittel 8, er det ofte at eurytmiens gestikk retter fokus mot bestemte lyder og lydkombinasjoner i språket. Her har den noe til felles med barokkens idealer om å trekke publikums oppmerksomhet mot ordet. Intensjon med lydeurytmi er imidlertid ikke å erstatte språket, slik som mime, men å være i samklang med resitasjonen og synliggjøre bevegelser som er latent tilstede i språket. I stedet for å bruke gester som tegn eller symboler, etterstreber Steiner å fange opp energi og uttrykk i språket, og samtidig sette hele kroppen i bevegelse i samklang med resitasjon. I sin avhandling om Steiners språkforståelse framhever Margesin (1989) at eurytmien er preget av franske klassiske idealer som blant annet kommer til uttrykk gjennom en vektlegging av ordet.

Nässen poengterer at gestikk synes å ligge til grunn for komposisjon av musikk i Händels operaer. Dette indikerer at retninger i scenekunst på 1700-tallet arbeidet ut fra en helhet mellom språk, musikk og bevegelse der gestikk ble en fellesnevner i uttrykket.

⁹² Det er en stor forskjell mellom musikkforskeren Eva Nässens vurdering av gester brukt i barokkopera og i teaterforskeren Christine Bernds vurdering av skuespillerteknikk i barokkteatret. Nässen (2000) mener at gestene i den italienske opera understreker en tilbakeholdt ekspressivitet som fikk uttrykket til å bli konsentrert. Nässen som har utforsket denne type gester gjennom arbeid med opera, har en fascinasjon for mulighetene til ekspressivitet i dette regelstyrte uttrykket. Hun konkluderer med at gestene var ”et ytre tegn på indre følelse”, og dette blir da også tittel på hennes avhandling. Nässen framhever gestenes egenkap til å knytte sammen musikk, språk og bevegelse. Bernd (1988, s. 43 ff), som selv har forankring i et moderne teatersyn, der spontanitet og improvisasjonsevne verdsettes, ser Langs teorier om gestiske koder som begrensende. Hun betrakter barokkens bruk av gester som en tvangstrøye, og skuespilleruttrykket som ”mekanisk” og blottet for subjektivt engasjement. Hun kritiserer barokkens regelstyrte fiksering av tegn, kroppsholdning og gesters tilordning til bestemte affekter. Det subjektive og individuelle uttrykk var ikke forventet her, heller ikke var rolletolkning basert på fantasi, kreativitet og innlevelse, mener Bern.

Dette forholder seg annerledes på begynnelsen av 1900-tallet. I de tidligmodernistiske danseformene benyttes konsertmusikk som allerede er komponert, og her etterstreber danserne å hente fram musikkens gestikk som bevegelse. Idealet er å tydeliggjøre musikkens gestikk i samarbeid med musikeren. Alle tre velger å gå bort fra det å danse dramatiske handlinger, men konsentrerer seg om uttrykket i bevegelsen. Mens handlingsballettene søker handling for å knytte mer ekspressivitet til danseuttrykket, velger danserne på begynnelsen av 1900-tallet de små former. Disse kan ha handlingselementer, men handlingen er ikke framtrepende. Den er til stede i glimt og bruddstykker. Det er ingen handling publikum må forstå for å ha utbytte av dansen. Dette betyr også at mimeelementet ikke er så sterkt framme.

Tidlige balletter og tidligmodernistisk dans

Et av de mest mest omtalte og historisk banebrytende danseverk i renessansen er *Ballett Comique de la Roine* som ble iscenesatt i 1581. Franko (1993) opponerer mot holdninger som forstår hoffdansen i renessansen som bare tillærte trinn og geometriske formasjoner. Et poeng hos Franko er at den tidlige teorien også er dramaturgisk. Han demonstrerer i sitt verk *Dance as text* (1993) at renessansedansen, slik den kommer til uttrykk i Beaujoyeux' *Le Ballett comique de la Roine* (1581), var et politisk manifest som proklamerte tro på den nye tid. Gjennom å sette koreografien i relasjon til samfunnsforhold og maktstruktur finner han at dansen speiler den situasjonen riket på det gitte tidspunkt befinner seg i. Jeg mener Frankos problematisering og studier avdekker helt grunnleggende sider, som også er knyttet opp mot de gestiske nivåer i renessansens danseuttrykk. Siden mitt ærend er å kartlegge konkrete bevegelser og prinsipper for bevegelse som kan ha slektskap med tidligmodernistiske danseuttrykk, vil jeg imidlertid ikke i dette kapitlet gå ut over avhandlingens rammer og problematisere den politiske betydningen som renessansedansene har hatt.

Danseskaperens engasjement i *sjelens bevegelse* kan også sees i forlengelsen av klassisk uttrykksteori som går ut på at følelse gir uttrykk når den reagerer på musikkens harmoni. I forordet til *Le Ballet de l'Harmonie* (1632) uttrykker den franske librettoskriver og teoretiker Guillaume Colletet en forståelse som har mye tilfelles med de tidligmodernistiske danseskaperne, da han mener at kroppens bevegelse i dans er imitasjon av en pasjon "... the impressions which the soul makes naturally on the body." (Colle-

tet, sitert og oversatt av Franko, 1992, s 142). Som eksempel på en pasjon bruker Colletet glede. Franko tolker dette dithen at sjelen indirekte får kroppen til å bevege seg. Kroppen imiterer sjelens fornemmelser. I følge den klassiske uttrykksteorien beveger ikke kroppen seg på en måte som kan karakterisere dens unike natur som kropp, men kroppens bevegelse imiterer sjelen. Dans imiterer det euforiske i sjelens sympati som oppstår der musikken gjør inntrykk. ”In this view, dance translates an unobserved, "spiritual" experience” (s.143). Duncan uttrykker nesten 300 år senere:

Imagine then a dancer who, after long study, prayer and inspiration, has attained such a degree of understanding that his body is simply the luminous manifestation of his soul; whose body dances in accordance with a music heard inwardly, in expression of something out of another, a profounder world. This is the true creative dancer, natural, but not imitative, speaking in nature out of himself and out of something greater than all selves (Duncan, 1928 s. 52)

Kan Duncans refleksjoner forstås som en videreføring av klassisk uttrykksteori? Duncan betoner at dansen ikke imiterer, men likevel er naturlig, og at den etterstreber en spirituell opplevelse med sjelen som formidler mellom kropp og ånd. St. Denis uttrykker en lignende holdning når hun sier “my body is indeed the willing servant of the mind” (St. Denis, 1938, s. 241f). Jeg finner at Duncan og St. Denis’ holdninger er i samklang med Frankos gjengivelse av Colletets synspunkter.

Dansemestere på 1600-tallets mente, i følge Franko (1993), også at dansen kunne erstatte stemmen, fordi man gjennom gestikken kunne få fram den samme mening som ord. Spesielt interessant for denne avhandlingen er også at Franko i klassisismen finner beskrivelser av dansede gester som speiler eller oppstår på grunn av lyd. Han finner at Colletet i forordet til *Ballet de l'harmonie* (1632) har beskrevet gester som springer ut av musikkens intervaller og lydene i sangen:”They will dance a ballet together, as if they wanted to show that the air, which is susceptible to all kinds of movement, is capable also of all kinds of different sounds which enter into the composition of perfect music (Colletet, sitert i Franko, 1993 s.49). Her skulle man både se og høre harmoniene i balletten. Musikk og dans forholdt seg til samme teori. Dansernes bevegelser skulle i følge Colletet vise både et indekserende og et ekspressivt uttrykk for harmoni.

Den franske klassiske skole kan ha en viss aktualitet i forhold til eurytmi. Dette underbygges av Margesins forskning. I sin avhandling om Steiners språkforståelse be-

merker Margesin (1989, s.143 ff) at Marie Steiner von Sivers (1867- 1948), som var gift med Rudolf Steiner, preget Goetheanumscenens språk og spillestil. Ekteparet arbeidet tett sammen både ideologisk og praktisk. Hun var en nøkkelperson i teateroppsetningene og fungerte som daglig leder og repetitør for eurytmiensemblet i Goetheanum. På denne måten stod hun sentralt i utvikling av eurytmi. Som ung hadde hun lært resitasjon i Moskva, og hun hadde en forkjærlighet for fransk klassisk tradisjon og holdninger som sprang ut av denne. Disse videreførte hun til eurytmielevne. Franske klassiske idealer kommer blant annet til uttrykk gjennom en vektlegging av ordet. Margesin mener imidlertid at det klassiske her først og fremst er et stilmessig ideal i eurytmien. Hvorvidt Rudolf Steiner har forholdt seg til koreografene Beaujoyeux' og Colletets idealer når han utviklet eurytmi, må bli et åpent spørsmål her. Colletets beskrivelser av språklyder som gester, har ikke jeg funnet noe annen forskning på. Franko forholder seg til de mer overordnede prinsipper, og disse synes å ha noe til felles med eurytmi. I følge Franko (1994) og Rygg (2000) er de geometriske relasjoner overordnet i renessanseballettenes koreografier. Steiners forankring av gestikk har en mer organisk forankring ved at de lydeurytmiske gestene etterligner bevegelser i strupehodet. Hans teorier bygger på at eurytmigestene er forankret i menneskekroppens funksjon og oppbygning. Steiners måte å visualisere språkets fonetiske lyder som gester er, i følge Margesin, helt unikt for Steiner. Her er vi tydeligvis inne i et område som kan utdypes mer gjennom forskning.

Gestikk i handlingsballettene

Innenfor bruk av gestikk i ballett, ser vi en lignende utvikling som i operaen. På 1700-tallet ble bruk av gester et fornyende element i balletten.⁹³ Gestene kunne fortelle noe annet enn hva geometriske mønstre og posisjoner kunne. Gestene ble brukt i kommunikasjon på scenen, understøttet framdrift i handlingen, tilsvarende resitativ i operaen, og kunne gi ballettuttrykket mer ekspressivitet. I danseforestillingene ble de fortellende partier som benyttet gester, kalt mime. På 1700-tallet ble handlingsballetten utviklet. Toneangivende i dette arbeidet var Angiolini og Jean Georges Noverre (1727 – 1810).

⁹³ Da hoffdansen på Ludvig XIV's tid ble videreutviklet til ballett, skulle dansene uttrykke en handling. Tidligere hadde deklamasjon forklart handlingen. Gestikk overtok delvis deklamasjonenes rolle (Olsson, 1993, s. 56).

Jeg har valt å konsentrere meg om ideene til Noverre fordi de ble utgitt i brevform. I handlingsballettene ble dansen utviklet til å bli en gestenes kunst. Uttrykket i dansen ble vektlagt. Den type gester som ble brukt hadde en relasjon til tanker og idéer i samtiden. Ord som følelse og sjel vekket større og større interesse. Noverre har i brev og skrifter formulert seg om betydningen av gestikk som uttrykk for det emosjonelle i handlingsballettene. I en introduksjon til balletten *Les Horaces* (1777), svarer han på en kritikk om å bryte Aristoteles' regler:

In any case, as in all genres, it [balletten] should paint and imitate, it should trace with accurate tints the sentiments and the passions and the affections of the soul. To succeed one must study nature, the artist must follow nature step, by step and be capable of appreciating the signs which the soul expresses on the features and in the eyes; he must learn to calculate the effects of the passions, the impressions on which each one of them traces on the face and in the gestures; it is they who are the faithful interpreters; they reveal all inner feelings" (Noverre i Lynham, 1950, s. 76).

Noverre, som er opptatt av dansens ekspressivitet, mener at dansen skal synliggjøre tegn som tolker følelsene.

Carlo Blasis som utdypet ballettens gestikk på 1700-tallet, skiller mellom *naturlige* og *artificielle* gester: *De naturlige gestene* er, i følge Blasis, medfødt. Han forstår disse som naturlige, fysiske tegn på våre stemninger: kjærlighet, tristhet, raseri, hat, frykt, glede fortvilelse osv. *De artificielle gestene* har opprinnelse i kunsten. Disse representerer objekter som "gammel kriger, et barn, et tempel, et skip, våpen og lignende" (Blasis, 1928, s. 114), og kan forstås som ikoner eller symboler. De *konvensjonelle* gestene (gestures of convention), en tredje type, tjener til å gjøre handling og følelser synlige. De er verken naturlige eller imiterte og har en definert betydning. Konvensjonelle gesters betydning kan man lære seg gjennom regelmessige besøk på teatret.⁹⁴

These gestures of convention, which art has created and custom established, paint those things that we cannot perfectly understand but with the assistance of our imagination; and all events, of which the extent and multiplicity cannot be represented by one person only (Blasis, 1928, s. 114-115).

⁹⁴ Blasis trekker opp et skille mellom de naturlige og de konvensjonelle gestene som likner Neumanns differensiering mellom geberder og gester. Han henviser mest til de konvensjonelle gestene.

At de konvensjonelle gestene ”bærer en analogi til tingene de representerer”, tyder, etter min forståelse, på at det etterlignende var sterkt framme i de gestene som ble brukt i ballettforestillinger på 1700-tallet.⁹⁵ Det var disse som ble det bærende elementet i mimepartiene i ballettene.

Den klassiske handlingsballetten ble videreutviklet først i Vest-Europa, deretter i Russland, og sjangeren nådde sin storhetstid på slutten av 1800-tallet. De romantiske ballettene var på flere måter en videreføring av 1700-tallsballettene. Gester gjennomsyret ballettkulturen så strekt at komponistene skrev musikk som var tilpasset gestiske språkkoder. Dansere kaller disse partiene for mime. Peter Tsjaikovskijs og Marius Petipas store ballett *Svanesjøen* fra 1876, er eksempel på en ballett som ble komponert i pakt med datidens konvensjoner, der komponist og koreograf hadde et tett samarbeid. Et eksempel på en gestisk dialog (mime) fra *Svanesjøen* er samtalen mellom Odette og Siegfried (Olsson, 1993, s. 109).

Noen konkrete eksempler på gester som er bevart i ballettmiljøer, demonstreres i Videoen *Mime Matters* (Macgibbon, 2002). Her ser vi bruk av mime (gester) som tidligere ble brukt i de store romantiske ballettene i Russland. Noen av håndposisjonene i mimepartier fra ballettene på 1800-tallet har fortsatt å eksistere innenfor russiske ballettradisjoner også i det 20. århundre. Disse gestene er basert på betydning de har fått gjennom å bli brukt i balletter. De mimegestene som er bevart og videreført gjennom ballettforestillingene, har ofte referanser til de balletter de er blitt brukt i. Ved å undersøke hva gestene blir oversatt med, kan vi se at de ofte handler om følelser som sympati, antipati og grunnleggende livsytringer i dramatiske situasjoner. Men de er også konkrete etterligninger av realistiske handlinger eller symboler for bestemte ord. Mimegestene fra romantiske balletter er i mye sterkere grad etterligning av dagligdagse gjøremål og konkrete ting enn de antikke greske gestene som Neumann beskriver. De fungerer som et tegn-språk. Slektskapet til antikkens retorikk ser vi mest i de gestene som oppfordrer til en konkret aktivitet (lytte, snakke, spørre, be). De tradisjonsbundne gestene og mimesekvensene forsvant gradvis fra vesteuropeisk scenekunst, og dermed fra komposisjon av musikk.

⁹⁵ Blasis henviser ikke til retorikken som en kilde til disse gestene, men påpeker at de kan læres gjennom teaterbesøk.

Tidligmodernistiske danseres forhold til handlingsballettenes gestikk

Lynham (1950) betrakter Noverre som en forløper for tidligmodernistiske dansere. Han mener at Noverres arvtagere ikke videreutviklet den ekspressiviteten i bevegelsen som Noverre hadde opparbeidet, men at de valgte en mer stilisert geometrisk dansemåte: "What is certain is that his ideas did not begin fully to be understood until, nearly, a century after his death, they were discovered intuitively by Isadora Duncan and analytically by Michael Fokine and Rudolf Laban" (Lynham, 1950, s. 158). Lynham ser med dette et slektskap mellom Noverre og Duncans dans. Noen store forskjeller er det imidlertid. Mens Noverres balletter ble kalt handlingsballetter fordi de framstilte en dramatisk handling, består tidligmodernistiske danseforestillinger vanligvis av en sammensetning av flere danser. Dette gir et helt annet scenisk uttrykk enn der forestillingene bygger på roller, konflikt og dramaturgi basert på handling. De tidligmodernistiske dansene var ofte soloer. De kunne ta for seg et tema som, i følge danseskaperne selv, var ment å være av universell art. Likevel kan vi finne handlingselementer i dansene. Disse er ikke eksplisitt, men antydes og eksisterer som en mal for utøveren. Dette vil jeg komme tilbake til i min analyse av konkrete danser i kapittel 8. I Duncans danser er det, i følge analysene jeg har gjort, ofte en tvetydighet i forhold til om bevegelsen springer ut av handling eller av musikk. Dansene forholder seg til bilder, fortelling og musikk samtidig. De handlingene som framstilles på scenen formidles impresjonistisk. Ofte er handlingen bare et hjelpemiddel til å skape et uttrykk (Quinlan intervjuet av Schjønsby, 2003). Duncan har imidlertid en holdning som er beslektet med Noverre i forhold til det å uttrykke følelser og emosjoner. I og med at Duncan ikke var en del av ballettmiljøet, er det vanskelig å si om hennes dans ble påvirket av Noverres praksis. Duncan er mer kjent for å kritisere ballett enn for å bejae den.⁹⁶

Det nærmeste utgangspunktet for dansens tidlige modernisme skulle etter all sannsynlighet ha vært den romantiske balletten. Denne var snarere noe danseskaperne

⁹⁶ Tatt i betraktning av at scenekonvensjoner som er godt etablert vanligvis eksisterer i flere generasjoner vurderer jeg det som sannsynlig at elementer fra Noverres holdning og praksis har levd videre, og blitt en kultur innenfor dansemiljøene som alle tre dansefornyere forholdt seg til. Dette er fordi arbeidsmetodene i sceniske uttrykk videreføres som tradisjon i et mester- elev forhold. På denne måten ivaretas kunnskapen. Filmen *Mime Matters* (Macgibbon, 2002) demonstrerer gestikk som stammer fra de russiske handlingsballettene på 1800-tallet, og viser at mimepartiene i ballettene der gestene ble kultivert, ble videreutviklet også etter Noverre. Steiner skal for eksempel ha sagt at eurytmi er en mellomting mellom dans og mime (kilde ukjent), noe som tyder på at han hadde et bevisst forhold til mime.

definerte seg bort fra. Både Duncan og Steiner så sine bidrag som noe helt annet enn ballett. Duncan (1928, s.73) kritiserte balletten for å ødelegge den naturlige bevegelsesmåten hos de som øvet dem. Steiner, på sin side, betraktet eurytmi som noe annet enn dans. Han mente at eurytmien først og fremst skulle være en ordets kunst, og understreket stadig at eurytmi verken var mime eller gymnastikk. St. Denis var positiv til ballett, og prinsipielt aksepterende til alle former for dansekunst.

Duncan, St. Denis og Steiner har forankring i holdninger som eksisterte i romantikken. De utvikler danseuttrykk som i dag lett kan forstås som romantiske. Etter min vurdering befinner de seg i et mellomfelt mellom romantikken og modernismen. Romantikken er deres plattform, og det er denne de arbeider seg ut fra, og forlater. Romantikkenes musikk er ofte et grunnlag for dansene, og disse forholder seg til mange forskjellige trender i romantikken. Som utgangspunkt for danseuttrykk bruker danseskaperne også temaer, tekster, bilder og idéer som var aktuelle i romantikken. De søker imidlertid andre kilder til bevegelse enn mimegestene som ble brukt i ballett. De mener at gestene skal være ekspressive framfor å ha en fast betydning. De vil finne nye bevegelsesprinsipper. Idealet deres er å lære av naturen for å oppnå det de mener er et *oppriinnelig* uttrykk.

François Delsarte: Nye kilder til gestikk

I nyere tid blir *François Delsarte* (1811-1871) framhevet for sin store påvirkning på dans og scenekunst, spesielt i Amerika, på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Han får æren av å være banebrytende for nyskapning av dans (Anderson, 1997; Ruyter, 1979, 1999), og var inspirator for Duncan, St. Denis og stor del av de danseretningene som går under fellesbetegnelsen *fridans*.⁹⁷ Delsarte, som var fransk talepedagog, utviklet på 1800-tallet en ny bevegelseslære basert på sammenheng mellom språk og kroppens bevegelser. Hans studier og teorier ble en igangsetter for naturalistisk gestikk. Denne læren kom også til å få stor betydning for scenekunsten generelt. Genevieve Stebbins' tolkninger av Delsartes system ble undervist i USA.

⁹⁷ Begrepet *fridans* er en fellesbetegnelse på moderne dans som ville bryte med ballettkonvensjonen på begynnelsen av 1900-tallet.

Delsartes utgangspunkt var praktisk utøvelse av sang, opplesning og deklamasjon. Han begynte som ung på en sangutdanning, men var misfornøyd med denne og mente at sangskoleringen ødela stemmen hans (Ruyter, 1999, s. 4). Gjennom egne erfaringer fant han en terapi som bestod i å gjøre øvelser som dyrker sammenheng mellom bevegelse, stemmebruk og uttrykk. Han vendte seg ikke til antikkens retorikk for å forstå denne sammenhengen, men bygget på sine egne erfaringer og iakttakelser. Han var opptatt av at uttrykket skulle virke naturlig, og at stemme og bevegelse var en helhet. (Ruyter, 1999, s. 6-7). Delsartes lære om gestikk ble ignorert og ikke anerkjent av europeiske dansere i samtiden, men fikk sterk innflytelse på dans 30 år etter hans død. *Steele Macaye*, Delsartes amerikanske elev, utarbeidet et øvelsessystem som han kalte ”Harmonisk gymnastikk” (Ruyter, 1999, s. 17-22). Dette ble, i følge Ruyter, en slags folkebevegelse for middelklassens kvinner i USA, og den påvirket amerikansk og europeisk scenekunst. I kjølvannet av Delsartes bevegelseslære ble ”posering” og ”skulptur”, kombinert med musikk og opplesing av dikt, en egen sjanger innenfor scenekunst. Rundt år 1900 ble imidlertid Delsartesytemet oppfattet som noe gammeldags. Ted Shawn tok opp igjen Delsartes bevegelseslære på begynnelsen av 1900-tallet, og han publiserte boken *Every Little Movement* (Shawn, 1968) hvor han gjennomgår Delsartes teorier og tilpasser disse til samtidens dans.

Delsartes bevegelseslære ble kalt ”Applied Aesthetics”. Her kartla og systematiserte han emosjonenes virkning på menneskekroppen slik de kommer til uttrykk i gestikk og tale (Shawn, 1968, s. 10). To fundament for Delsartes trening er:

- Loven om korrespondanse
- Loven om treenighet

Loven om korrespondanse beskrives som en tett forbindelse mellom kropp og psyke: ”Til enhver spirituell funksjon responderer en kroppslig funksjon, til enhver kroppslig funksjon responderer en spirituell handling” (Shawn, 1968, s. 12). Denne loven innebærer, i følge danseforskeren Ruyter (1999), at enhver tanke, intensjon, psykologisk tilstand, karaktertrekk eller emosjon vil ha kroppslige manifestasjoner. Og motsatt - at gester, ansiktsuttrykk, tonefall, fysiske vaner, kroppsrytme og pust kan reflektere en ”spiritual function” (Ruyter, 1999, s. 77). Det betyr også at posisjon og bevegelse av hele kroppen eller kroppsdelene, er uttrykk for sinn, følelser og intensjoner. Ruyter ser denne idéen som fundamental for skuespillertreningens metodologi i det 20. århundre,

slik den blir utviklet og praktisert av toneangivende teaterfornere som Konstantin Stanislavskij i hans ”fysiske handlingers metode”, hos Jerzy Grotovskij og hos Eugenio Barba (s. 77).

Delsartes forankring i gester kommer til uttrykk i denne loven, men også i direkte uttalelser om emnet:

Gesture is more than speech. It is not what we say that persuades, but the manner of saying it. Speech is inferior to gesture because it corresponds to the phenomena of mind. Gesture is the agent of the heart, the persuasive agent. That which demands volume is uttered by a single gesture. A hundred pages do not say what a simple movement may express, because the simple movement expresses our whole being. Gesture is the direct agent of the soul, which language is analytic and successive. The leading quality of mind is number. Mind speculates and recons, gesture grasp everything by intuition and sentiment, as well as through contemplation (Delsarte i Shawn, 1968, s. 25).⁹⁸

Gester blir av Delsarte betraktet som ”den egnede manifestasjon av følelse”, ”tankens åpenbaring” og ”talens kommentar”. Han forstår også gesten som ”ånden i ordet”, mens talen hovedsakelig er budskapet. Av dette ser vi en sterk tro på hva kroppen kan uttrykke. Selv om Delsarte var talepedagog, er han like mye engasjert i kroppens uttrykk som i talen. Sett i forhold til Neumanns diktonomi mellom dialogisk og monologisk gestikk (Neumann, 1965) er Delsartes engasjement rettet mot den monologiske eller frie gestikken. Dette vil si de umiddelbare bevegelser og kroppsuttrykk som er preget av menneskets indre tilstand.

Loven om treenighet, Delsartes andre prinsipp, er imidlertid mer problematisk å forholde seg til. Fra prinsippene *exentric*, *normal* og *concentric* utvikles flere treenigheter. Disse markeres gjennom bevegelsesmåter og holdninger:

Exentric: Liv - vitalitet, uttrykt gjennom lemmene: utadrettede bevegelser

Normal: Sjel - det moralske, uttrykt gjennom torso: balansert bevegelse

Concentric: Sinn - det intellektuelle, uttrykt gjennom hodet: innadrettet bevegelse (Shawn, 1963, s.31 ff.).

En rekke prinsipper for forskjellige typer ekspressivitet er basert på denne tredelingen.

⁹⁸ Sitatet av Delsarte er gjengitt i Ted Shawns bok *Every Little Movement*. Originalkilden er ikke oppgitt hos Shawn.

Mens ”loven om korrespondanse” handler om sammenhengen mellom psykisk og fysisk bevegelse, søker ”loven om treenighet” prinsipper for hvordan bevegelsen bindes i faste former og kroppsholdninger. I Delsartes iver etter å systematisere, kommer også han inn i et felt der håndtegn, posisjoner, hodestillinger, fotstillinger og kroppsholdninger får en fast tolkning. Dette innebærer at scenekunstnere som følger Delsartes lære bokstavelig, havner i en svært bundet form. Samtidig betyr hans lære om korrespondanse en milepæl i frigjøring av bevegelsesuttrykk fordi metoden viser en vei bort fra de klassiske formprinsippene. På den ene side blir Delsarte en frigjøringsapostel for dans gjennom at han tiltaler enkelmenneskets engasjement i bevegelsen. På den annen side har han en sterk draging mot form og systematisering. Denne motsetningen finner vi igjen i hans to hovedprinsipper.

Delsartes interesse for analyse av bevegelse var, som vi har sett, i utgangspunktet rettet mot realistisk skuespill og framføring av sanger. Av de tre uttrykksmidler sang, gestikk og tale bedømte Delsarte selv gestikk som mest grunnleggende, fordi gestikk korresponderer med sjelen.

Delsartes innflytelse på tidligmodernistisk dans

Delsarte realiserte interessen for menneskets indre innenfor fagfeltene stemmebruk, gymnastikk og bevegelsesuttrykk. Han utviklet en rekke konkrete øvelser som skulle bevisstgjøre stemmens og bevegelsens uttrykksmuligheter. Hans nyorientering virker som en veiviser for scenekunstnere som ville utforske følelser og det indre liv gjennom kunstuttrykk. Mange av Delsartes utsagn er relevante for både hverdagsbevegelser og dansekunst. I følge dansehistorikere som Ruyter (1979), Anderson (1997) og Cohen (1992) var Delsartes virke og innflytelse på kunst svært sterk. Ruyter mener at han vekket en tilstedeværelse og bevissthet om vekt, rom, rytme og dynamikk i dansen. Hans teorier og nyvinninger utfoldet seg mest i Amerika. Ruyter ser både Duncan og St. Denis som Delsartes elever. Duncan var delvis i opposisjon til Delsartes noe rigide systematiseringer, mens St. Denis var mer aksepterende.⁹⁹ Begge bygget sine basiskunnskaper i danseteknikk på Delsartes bevegelseslære fordi denne spilte en viktig rolle i kulturlivet for middelklassen i USA. Hvordan Steiner forholdt seg til Delsarte, har jeg ingen

⁹⁹ St. Denis gir Delsarte kreditt for å ha lagt grunnlag for hennes kroppsforståelse (se kapittel 5).

referanser til. Det tregreningsprinsippet som gjennomsyrrer Steiners menneskeforståelse, minner imidlertid om Delsartes teorier. Etter min vurdering virker det som Delsartes bevegelseslære har tilført samtiden holdninger og bevegelsesmåter som muliggjorde engasjement i "sjelens bevegelse".

Samtidig med at nye danseuttrykk ble utviklet, ble en ny spillestil toneangivende for teater ved slutten av 1800-tallet. Delsartes innspill til ny forståelse av gester var med som estetisk grunnlag. I skuespillerkunsten var det ikke lenger konvensjonelle gester med fastlagt betydning, men skuespillerens følelsesliv og kroppens hukommelse som ble veileder for sceniske uttrykk. Den klassiske tradisjons regelverk for forhold mellom bevegelse og affekt mistet sin innflytelse. Det viktigste var heller ikke lenger å framheve teksten. Det fysiske uttrykk fikk større oppmerksomhet. Nye idealer ble realisme og naturalisme. Scenekunstnere søkte nye uttrykksmåter som skulle være mest mulig autentisk og naturlig. Her ble dagliglivets væremåte et ideal. Skuespilleren skulle bruke sitt eget følelsesliv som ressurs. Innlevelse i rollen var nøkkel til et sant uttrykk. På denne måten kom det indre liv i sentrum for kunstnernes oppmerksomhet. Bevegelser skulle være psykologisk begrunnet. Det ble utviklet arbeidsmetoder som ga skuespillerkunsten helt nye uttrykk. Stanislavskijs skuespillerteorier og hans idéer om psykologiske realisme bidrar til å markere overgangen fra retorikkens innflytelse, til moderne spillestil, med vekt på gester som skal kunne virke frie og spontane. Dansefornyere gikk på tilsvarende måte i bresjen for å skape danseuttrykk som hadde et annet fundament enn klassisk ballett. Mens ballettposisjonene var bygget på kroppens geometri, var de nye toneangivende dansere opptatt av å utforske bevegelsen som sjelens uttrykk. I dette prosjektet ble gester viktig da de kunne uttrykke følelser og intensjoner og smelte sammen med musikalske eller språklige uttrykk. Følelseslivet ble en "motor" for scenekunstnere energi både i dans og teater. Idealet om naturlighet gjennomsyret scenekunsten. Dette innebar at innøvde arrangement også skulle virkespontane og naturlige. Med nyskaping av dans og nye skuespillermetoder, ble retorikkens gester borte. En ny type gestikk ble tatt i bruk.

Oppsummering og konklusjon

Idealene for scenekunst er i kontinuerlig forandring. Gestikk forandres og påvirkes av stil og kroppsforståelse opp gjennom historien. De konvensjonelle gestene med røtter i retorikkens actio som ble brukt i klassisk scenekunst, var sterke formelementer som bevirket opphøyethet, distanse, renhet, forenkling, stilisering – og bygger på inneforståthet. De formidler et fortellende innhold. De brukes med nærhet til språket og i kombinasjon med musikk. De spontane eller tilstandspregede gestene retter seg mot følelseslivet. De artikulere følelser, røper følelser og sinnsstemninger og er mer forenelige med det vi i vår tid regner som dagligdagse og naturlige uttrykk. Det har eksistert både språkbasert, handlingsbasert og musikalsk gestikk. Komponistene har også forholdt seg til gestikk i komponering av musikk for opera og ballett. Regler for hvordan gestene brukes i kunstuttrykk var i flere århundrer i pakt med retorikkens prinsipper. Disse forandres gradvis og finnes som bakgrunn for sceniske uttrykk fram til 1900. Mot begynnelsen av 1900-tallet gjennomgår scenekunsten en radikal forandring. De gestene som var tuftet på retorikkens prinsipper, forsvinner når idealer om realisme og naturalisme får gjennomslag i kunsten.

Duncan, St. Denis og Steiner forholder seg til gestikkens historie, men først og fremst kunsthistoriske kilder som ligger langt tilbake i tid. Billedkunst fra gresk antikk og italiensk renessanse blir kilder til inspirasjon. Gresk antikk kunst og kultur blir for Duncan en hjelp til å bryte med ballettens bevegelsesmåte. Både Duncan og Steiner mener at studier i gresk antikk kunst og kulturhistorie kan gi danseren en bevegelsesmåte som virker friere, og at denne kan nå andre områder i mennesket enn hva ballettens dansekonvensjoner kan. Danseskaperne forholder seg også til senere kulturepokers gestikk. Steiner mener norrøne alliterasjoner i diktekunsten fra middelalderen gir materiale til å transformere språkets gestikk til bevegelser. Duncan henter gestiske uttrykk fra kunsthistorien, spesielt fra renessansen, inn i sitt bevegelsesrepertoar. St. Denis knytter mange av sine soloer til asiatiske motiver og trekker på denne måten inn etnisk gestikk. Hun bruker for eksempel mudras, det vil si kodete gester fra indisk kultur, som stilelementer blant annet i dansene *Radha* og *Cobra*.

Når Delsarte, på midten av 1800-tallet, retter fokus mot bevegelsens sammenheng med det indre liv, markerer dette en begynnelse til nyorientering i samtiden. Den-

ne innebærer våknende interesse for psykologi og psykologisk motivasjon for bevegelsene. Delsarte vil gi rom for naturlige og spontane gester, og lar dette prege sin forståelse av bevegelse. I scenekunst erstattes bruk av konvensjonelle gester med nye, friere bevegelser, begrunnet i følelseslivet. Intensjonen er at disse skal virke spontane og umiddelbare. Delsartes bevegelseslære betoner den frie gestikken. Med denne som bakgrunnkunnskap kunne danserne orientere seg mot å uttrykke ”det indre” og ”sjelens bevegelse”, og de kunne utforske nye lovmessigheter for bevegelse. Delsartes metoder danner en basis for de danseuttrykkene som Duncan og St. Denis utvikler. I hvilken grad Steiner bygger eurytmi på Delsartes teori og metode, er uklart. Delsarte var opptatt av sammenhengen mellom språk og bevegelse, noe som også var hovedidéen i Steiners bevegelseskonsept. Dette indikerer at også Steiner har hatt kjennskap til Delsartes bevegelsesforståelse. For eksempel er begge opptatt av helhet og tregrening. Tredelingen er sterkt forankret i Delsartes lære. Dette finner vi gjenklag av i St. Denis’ kroppsforståelse, der hun henviser til Delsarte, se kapittel 5. Vi finner også tredelingen i Steiners kroppsforståelse. Prinsippet med fotstillinger og hodestillinger som skal uttrykke spesielle kvaliteter finnes hos Steiner (Gjengitt av Dubach-Donath, 1974, s.153-154). Dette er en del av undervisningsstoffet hos Delsarte og gjengitt som tegninger i Shawns bok.

Duncan, St. Denis og Steiner lette etter nye måter å realisere sjelens bevegelse i dans. De forholdt seg både til historien og til nye idéer i samtiden. Duncan, St. Denis og Steiner har alle en forbindelse til Delsartes idéer og praksis. Alle tre motarbeider en ”body-mind” dualisme. De bidrar til å løfte kroppen inn i kunstsfæren. De snakker om sjelen og menneskets indre som en kilde til danseuttrykk. Og de baner vei for at kroppen skal verdsettes og forstås på en ny måte.¹⁰⁰

¹⁰⁰For å antyde noe av de nye trendene som kom i europeisk og amerikansk teater vil jeg kort vise til to viktige teaterfornyere i det 20. århundre: Konstantin Stanislavskij og Bertolt Brecht. Stanislavskij tar et oppgjør med hvordan teaterkonvensjonene brukte gester med definert betydning. Han har innlevelse og psykologisk realisme som ideal. Brecht er, noen tiår senere, opptatt av gester på en ny måte. I hans konsept for politisk teater blir ”gestus” et hjelpemiddel til å skape en distanse som kan gi publikum rom for refleksjon. Han bruker også gestikk til å markere sosiale relasjoner mellom mennesker, for eksempel klassetilhørighet.

Kapittel 4: TIDLIGMODERNISME

I dette kapitlet vil jeg gi en kort presentasjon av Duncan, St. Denis og Steiner. Deretter vil jeg undersøke hvordan de plasserer seg i samtidens kunst og kultur. Kulturhistorikeren Cristopher Butlers verk *Early Modernism* (Butler, 1994) blir sammen med synspunkter fra danseforsker Mark Franko (1996) et utgangspunkt for studiene.

Friedrich Nietzsche som, i følge Butler, er en av de mest toneangivende filosofer for kunst på begynnelsen av 1900-tallet, inspirerte danseskaperne til å gå tilbake til gresk antikk kultur og finne en tilnærming til kunsten der intellektet ikke er dominerende, men der kropp og sansning vektlegges. Dansekunstnerne vendte også interessen mot menneskets indre på en lignende måte som symbolistene gjorde i dikterkunsten. Idéer fra symbolistene gikk blant annet ut på at diktningen skulle nærme seg dans. Både diktere og dansere i denne perioden brøt med de klassiske formprinsipper, og det ble skapt nye og mer frie former. De tidligmodernistiske danseskaperne dyrket øyeblikket og de små formers kunst. Antydning, linjer, bilder, konnotasjoner og flertydighet var elementer av Duncan, St. Denis og Steiners estetikk. De lot musikalske prinsipper gjennomsyre dansekunsten, og de var opptatt av samvirke mellom kunstarter. Den tidligmodernistiske dansen var også preget av jugendstilens betoning av bevegelsesrytme, flyt, linjer og metamorfose.

Butlers vektlegging av individuelle kunstnerskap som møteplass for strømninger i kulturlivet, blir her en forståelsesramme for nyskapning av dans. Jeg mener dessuten at Duncan, St. Denis og Steiner virket i en kontekst der de selv var aktivt med på å skape holdninger og trender.¹⁰¹

¹⁰¹ I denne delen av avhandlingen har jeg valgt å avgrense tidligmodernisme som en egen periode, annerledes enn den modernisme som kom til uttrykk i dansen fra 1930-tallet og utover. Jeg mener at dansens tidlige modernisme skiller seg fra den senere modernisme gjennom at den er en brytningstid mellom romantikk og modernisme.

Kort presentasjon av Isadora Duncan, Ruth St. Denis og Rudolf Steiner

Isadora Duncan, Ruth St. Denis og Rudolf Steiner var alle banebrytere for nye dansemåter, og de var skoledannende. De hadde innflytelse i sin samtid, forårsaket debatter og diskusjoner. De var opptatt av samspillet mellom kroppslig bevegelse, musikk og språk, og de skapte danseuttrykk der dette samspillet ble utforsket. Deres danseuttrykk er videreført som tradisjoner inn i vår samtid og eksisterer fortsatt.



Figur 1: Isadora Duncan, Ruth St. Denis og Rudolf Steiner.

Isadora Duncan (1877-1927) virket som danser i Europa og Amerika. Både gjennom scenisk virksomhet og livsstil hadde hun en stor innflytelse på samtidens holdninger. Hun opponerte mot ballettens dominans og søkte en ikke-formalisert dansemåte. Duncan mente at dansens funksjon var å prise og åpenbare det innerste i følelseslivet i et fritt og naturlig uttrykk. Dansene, som er koreografert ut fra et musikalsk grunnlag, blir framført til musikk, men har ofte en litterær tittel. Duncan var revolusjonerende i sin samtid fordi hun danset barbert og viste mye av kroppen. Hennes danseuttrykk, kostyme og framtoning bar preg av å ha forbilde i gresk antikk. Fotografier og videreførte koreografier viser bruk av diagonaler og betoning av asymmetriske bevegelser. I følge hennes idealer, skulle dansene virke improvisert, personlige (ikke private), men også

universelle. Inspirert av Friedrich Nietzsche, etterstrebet Duncan å gi dansene et ekstasisk og *dionysisk* preg (Daly, 2002, s. 95). Hennes mål var å gi dansen en tilsvarende funksjon som koret i den greske tragedie hadde hatt (Duncan, 1928, s. 94). I dag finnes flere skoler med fordypning i duncandans.

Duncans danserepertoar utviklet seg fra å være opptatt av musikkens vesen, det skjønnne, det naturlige og det feminine til å bli samfunnsengasjert og politisk (Daly, 2002).¹⁰² Duncan opprettet skoler i Tyskland, Frankrike og Russland for barn som skulle lære dansekunst. Disse skolene drev hun sammen med sin søster Elisabeth Duncan (Loewenthal, 1993, s. 35-69). Hun adopterte seks av sine elever. Fire av disse ble dansere og pedagoger som videreførte duncandans i Europa og Amerika. Hennes idéer og tilsynelatende frie danseform inspirerte mange til å skape nye former for dans. På denne måten ble hun foregangskvinne for hele *fridansbevegelsen*.¹⁰³

Ruth St. Denis (1878-1968) er kjent som pioneren for moderne dans i USA. Sammen med sin mann, Ted Shawn, grunnla hun den berømte Denishawn Dance School i Los Angeles i 1915. St. Denis hadde bakgrunn i vaudevilledans og teater, men utviklet egne danseuttrykk som spenner fra eksotisk danseteater til musikkvisualisering (Shelton, 1990). En del av dansene er basert på enkle dramatiske handlinger, bilder eller tablåer der St. Denis ønsket å uttrykke "urbilder" som angår menneskelivet. Disse var ofte knyttet til myter og framstilling av hellige personer.¹⁰⁴ Mange av hennes koreografier har et etnisk preg der vi kan gjenkjenne kostymer, gester og bevegelsesmåte fra indisk, egyptisk eller japansk dans.¹⁰⁵ Ruth St. Denis viste vei for den eksotiske bølge i scenekunsten. Hun oppsøkte asiatiske miljøer i USA, reiste senere til India og Japan, samlet bevegelsesmateriale og tok inn asiatiske gester i sceneuttrykket (St. Denis, 1938).¹⁰⁶ *St. Denis* danset til musikk, og i noen av dansene var hennes mål å gjøre mu-

¹⁰²Daly (2002) beskriver i boken *Done into dance* en utvikling fra musikkorientert til mer dramatisk orientert danseuttrykk i løpet av Duncans karriere.

¹⁰³ Fridans ble brukt som betegnelse for danseformer som brøt med ballett på begynnelsen av 1900-tallet (Mürer, 2006)

¹⁰⁴ I denne avhandlingen blir soloene *Incense* og *Radha* omtalt som eksempler for soloer der St. Denis etterstrebet å inkarnere hellige personer. (Kapittel 6 og 7)

¹⁰⁵ *Videoen Denishawn Dances On* (Rowthorn & Vanaver, 2002) viser rekonstruksjoner av St. Denis' etnisk inspirerte danser.

¹⁰⁶ I sin biografi *Ruth St. Denis: An Unfinished Life* (1938, s. 226-302) beskriver St. Denis sitt møte med asiatiske kulturer.

sikken synlig. Musikkvisualiseringene, som disse koreografiene blir kalt, har i utgangspunktet ikke et litterært innhold, men skal vise musikkens struktur (St. Denis, 1925, og St. Denis intervjuet i Honsa, 2002). Disse er også tidligmodernistiske uttrykk for utforskning av sammenhengen mellom musikk, sjel og kropp.

St. Denis ble lærer for de amerikanske modernistiske danserne som virket fra 1930-tallet. Flere av hennes elever ble kjente dansere og koreografer som utviklet nye danseteknikker og dannet egne skoler. Her kan nevnes Martha Graham, Dorothy Humphrey, Charles Weidman med flere (J. Sherman, 1979, s. 85-126).¹⁰⁷

Rudolf Steiner (1861- 1925) utarbeidet eurytmi sammen med sin kone Marie Steiner von Sivers og en gruppe elever i Sveits fra 1912. I eurytmi blir resitasjon, musikk, bevegelse, belysning og farger ført sammen i et helhetlig scenisk uttrykk. Mens både Duncan og St. Denis knyttet dansene til musikk, fikk eurytmi to retninger: tone- og lydeurytmi. *Lydeurytmi*, defineres av Steiner (1968) som ”synlig tale”, og bygger på samvirke mellom resitasjon og bevegelse. Steiner var den eneste av dansefornyerne på begynnelsen av 1900-tallet som direkte lot språket bli kilde til bevegelsesuttrykk. I eurytmi forholder bevegelsen seg til det som høres, enten til resitasjon framført av skuespiller (språkformer) eller musikk. Et mål for lydeurytmi er å gi språket kroppslig uttrykk på språkets premisser ved å fange opp bevegelse som springer ut av sanselige kvaliteter i det talte språk.

Toneeurytmi, av Steiner (1984) definert som ”synlig sang”, bygger på samvirke mellom musikk og dans. Her hentes bevegelsesmaterialet fra musikk. Vi kan se mange felles idéer mellom St. Denis’ musikkvisualiseringer og toneeurytmi, men også store forskjeller, ikke minst i den praktiske utformingen. Toneeurytmi vil visualisere energi og form i musikken. Steiner (1968) brukte begrepene *gester* og *geberder* i forbindelse med eurytmiens grunnelementer. *Eurytmi* har også gresk antikke forbilder (Steiner, 1965, s. 13-15). Danserne etterstreber å formidle komponistens eller diktrens intensjoner. Armbevegelsene er framtrødende, og danserne har en mer frontal holdning enn dansuttrykkene etter Duncan og St. Denis. Av Steiners koreografier er det adskillig

¹⁰⁷ Jane Sherman, som var det yngste medlem av Denishawn, redegjør i boken *Denishawn: The Enduring Essence* (1979) for dansekompaniets innflytelse på den senere moderne dansen i Amerika.

flere gruppekoreografier enn soloer, noe som demonstreres i en oversikt over Steiners koreografier (Steiner, 1965, s. 183-200). Eurytmi er blitt videreført og har vokst i omfang. Eurytmi eksisterer som en understrøm i kulturlivet, tett knyttet til miljøer rundt Steinerskolene. I dag finnes 47 utdannelsesteder for eurytmister med fireårig opplæring.

Begynnelsen av 1900-tallet – samfunn i forandring

Modernismens framvekst i kunsten stod i forhold til en rekke forandringer i samfunnet, i holdninger og i menneskers levemåte. Rundt 1900 dominerte Europa resten av verden. Vestlig imperialisme, filosofi og teknologi presset europeiske forbilder og idéer på nesten hvert eneste land i verden. Gjennom verdensutstillingen i 1889 ble Paris et senter. Denne utstillingen markerte også overgangen til et nytt århundre. Europeisk kultur ble videreutviklet i USA, og USA var mulighetenes paradis – ikke så bundet til konvensjoner og arv. Men amerikansk kultur var også i ferd med å etablere en egen kulturell identitet. Tiden rundt århundreskiftet var preget av grunnleggende forandringer i samfunnet. Mange oppfinnelser fikk konkret betydning for dagliglivet. Dette slo sterkt ut i forhold til kommunikasjon, kontakt og kulturutveksling. En rekke forhold var dessuten med på å forandre menneskenes forståelse av seg selv og verden. Nye oppdagelser gav grunnlag for nye teorier. For eksempel ga Darwins utviklingsteori og Einsteins relativitetsteori, helt andre forståelsesrammer enn de etablerte, og Freuds psykoanalyse fokuserte på menneskets indre liv. Vitenskap, kunst og religion var forlengst blitt autonome størrelser, og kirkens makt og innflytelse var nedadgående. De nye ideene stod ofte i konflikt med tradisjoner og etablerte holdninger. Begynnelsen av 1900-tallet blir på mange måter et kampfelt mellom verdier. Dette kommer også til uttrykk i dans og scenekunst.

Ideologisk bakgrunn for modernisme i kunsten

I sin bok *Early modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916* analyserer Christopher Butler (1994) bakgrunnsforståelse og holdninger hos den generasjon

av kunstnere som virket mellom 1900 og fram til første verdenskrig.¹⁰⁸ Butler mener at forandringer og eksperimentering i kunstnernes teknikker på begynnelsen av 1900-tallet var beslektet med omfattende forandringer i intellektuell forståelse. Han mener generelt at kunst, til forskjell fra vitenskap eller filosofi, alltid vil bære tydelige tegn av individuell karakter. Butler ser den individuelle tilnærming til kunsten som grunnleggende i denne perioden, og derfor velger han å se utvikling av de sentrale ideene i modernismen fra "within the mental world of the thinkers and artists" (Butler, 1994, s. xvi).¹⁰⁹

En helt annen holdning møter vi hos danseforskeren Mark Franko (1996), som understreker at dansen er uttrykk for politikk. Gjennom å analysere Duncans valg av uttrykk, hennes måte å tiltale publikum, iakttar Franko sider ved Duncans presentasjon, refleksjon og dans som belyser brytninger av idéer og holdninger i samfunnet. Frankos poeng er at Duncan har et politisk budskap som hun legger en estetisk mal på. Franko dekonstruerer Duncans iscenesettelse av seg selv, gjennom å analysere hennes retorikk - sett fra kritikerens perspektiv. Hans analyse av Duncan som er intimt knyttet til henne som person, kritiserer Duncans måte å bygge opp en myte om seg selv. Franko demonstrerer at Duncan arbeider politisk med estetiske kriterier (Franko, 1996, s. 14), og får dermed en helt annen vinkling på hennes feminisme enn det som en møter innenfor de dansemiljøene som viderefører hennes dans. Duncan referer, i følge Franko, til en mer personlig sfære, der intensjonen er å uttrykke universelle sannheter. I Frankos tolkning blir hennes danseverk politisk i den sammenheng den utøves. Han mener Duncans dans og dansefilosofi understøtter en gryende feminisme som skaper en bro mellom kvinnelighet og natur, og som framhever de borgerlige idealer framfor arbeiderklassens verdier og holdninger.

Siden min intensjon i avhandlingen er å undersøke konkrete bevegelser dansen består av, faller det utenfor avhandlingens rammer å analysere hvilken politisk holdning dansene formidler. Dette ville kreve et mer distansert blikk utenfra. Jeg forholder meg

¹⁰⁸ Butler mener at ideene som kom fra blant annet Nietzsche, Bergson og Marinetti bidro til å skape en kulturrevolusjon som fremdeles påvirker oss fordi den hjelper oss til å inspirere den tradisjonen i kunsten som vektlegger øyeblikket, og nåtiden (1994, s. xi). Butler er spesielt opptatt av europeisk kunst. Han studerer estetiske uttrykk i kunstartene litteratur, billedkunst og musikk

¹⁰⁹ Butler mener de nye ideene i en periode alltid kommer til uttrykk som problemer, tanker og følelser som kan lede til nyskapning og oppdagelser. Idéer som "det ubevisste", "intuisjon", og "slektskap mellom abstraksjon og den lineære verden", er noen av de temaer han mener virket forskjellig på de tidlige modernistiske kunstnerne.

til utøverens perspektiv. Derfor har jeg valgt å konsentrere meg om noe av det bevegelsesmateriale danseren har til disposisjon innenfor de tre forskjellige sjangre og rette oppmerksomheten mot hvordan bevegelsene oppfattes og videreføres, framfor å analysere den virkning og betydning de har. Dette innebærer at jeg ikke finner rom til å utdype hvordan disse danseuttrykkene forholder seg til politikk. Som tidligere nevnt har jeg valgt å se de utvalgte dansene som videreføring av tradisjon, da de er ”handed down”, sterkt påvirket av de dansere som har formidlet dem.

I følge Butler (1994) springer nyskapninger innenfor kunstuttrykkene ut fra en intellektuell holdning som kan forstås i forhold til alle kunstarter. Han framhever spesielt Nietzsche, Bergson og Marinetti som toneangivende ideologer for kunstutviklingen (Butler, 1994, s. xv). Butler bygger sine teorier om modernismen på studier av litteratur, musikk og billedkunst, men mener at disse kunststartenes modernismetilnærmeelse også gjelder for andre kunstarter.¹¹⁰ Flere av de tidligmodernistiske kunstnerne er engasjert i ”det åndelige i kunsten”.¹¹¹ Butler (1994, s. 139 ff) ser filosofen Henry Bergson¹¹² som en ideologisk talsmann for dette engasjementet i samtiden. Danseskaperens engasjement i det åndelige kommer til uttrykk i deres visjoner om dans og i deres kroppsforståelse. Dette vil jeg gå nærmere inn på i kapittel 7.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) fikk stor betydning for nyskapning av dans. Sherman (1983, s. 2) påpeker for eksempel at når Nietzsche, i boken *Slik talte Zarathustra*, skriver at han tror på en gud som kan danse (1962, s. 24), er dette næring for danseskaperne. Daly (2002, s. 91) poengterer også at Nietzsches skrifter inspirerte både Duncan og St. Denis, og de motiverte deres engasjement i gresk kultur og det naturlige. Hans verk *Die Geburt der Tragödie* (Nietzsche, 1872), som var en debattert bok i samtiden, retter oppmerksomheten mot kroppen og kroppslig erkjennelse. At Nietzsche nærmer seg tragedien mer som forestilling enn som litterært drama, og at han er opptatt av den sanselige appell som tragedien har (LaMothe, 2006, s.24), er med på å vekke dansernes engasjement i kroppens uttrykk. Kordansen i den greske tragedie blir en nøk-

¹¹⁰ På bakgrunn av Butlers poengtering av kunsttrender i modernismens tidlige fase utforskes på det individuelle plan (1994, s. xvi), har jeg, i kapittel 5 og -6, valgt å vektlegge Duncan, St. Denis og Steiners egne idéer og utsagn om dans, mens jeg i dette kapitlet vil jeg sette dem inn i en kontekst.

¹¹¹ Denne formuleringen blir brukt av maleren Kandinski som tittel på en bok om kunstens oppgave.

¹¹² Stige (2009) mener at Bergson representerer ”en utpreget idealistisk, anti-positivistisk og til dels anti-intellektualistisk filosofi der det er et poeng at intellektet eller forstanden ikke kan fatte det liv og den ånd som utgjør virkelighetens vesen.”

kel til å forstå den ”magiske transformasjon” som tragedien, i følge LaMothe, ”katalyserte” i publikum.

Både Duncan og Steiner formulerer sitt forhold til Nietzsche i skriftlige dokumenter¹¹³, og i følge Sherman (1983, s. 2) har Nietzsches tanker også vært med i Denishawns utvikling av dans. Nietzsche som vektlegger en kroppslig estetikk,¹¹⁴ forstår estetikk som *skapende aktivitet* snarere enn å vektlegge *betraktningen av et verk*. Han mener for eksempel at opplevelsen forholder seg til aktivitet - til kroppens oppvåkning og innsovning (Melberg, 2003). Nietzsches begreper *dionysisk* og *appolinsk* benyttes av danseskaperne for å utkrystallisere to forskjellige typer energier. På den ene siden ser han det dionysiske prinsipp som står for følelser, drifter, ekstase, begeistring og rus. På den andre siden virker det appolinske prinsipp som ordnende, formskapende, rent og fullendt. Diktonomien mellom de appolinske og de dionysiske prinsippene blir brukt av både Duncan og Steiner. Duncan (1928, s. 93) har tragediekoret som et ideal for sine danser og er opptatt av at dansen skulle uttrykke det dionysiske i tilværelsen: ”Man must speak, then sing, then dance. But the speaking is the brain, the thinking man. The singing is the emotion. The dancing is the Dionysian ecstasy which carries away all” (Duncan, 1928, s. 139). Steiner betoner at det appolinske og det dionysiske prinsipp må være i balanse. I lydeurytmien utvikler han for eksempel bevegelsesformer basert på begge disse prinsippene. Former der jeg-personens opplevelse er sentral, kalles dionysiske (Steiner & Froböse, 1982, s. 19 ff), mens formprinsipper som bygger på grammatikken i språket kalles appolinske (Steiner & Froböse, 1982, s. 62 ff).

At interesse for kroppen og dyrking av øyeblikket (Butler, 1994) vekkes til live på en ny måte i kunsten mot slutten av 1800-tallet, innebærer at sansene betones i estetiske uttrykk. Duncan, St. Denis og Steiner er alle tre opptatt av at bevegelsesuttrykket skal virke og kommunisere umiddelbart gjennom sansning, og at kunsten må tiltale sansaktivitet gjennom bevegelse, lyd, lys og farge. Steiner er spesielt engasjert i at sansene står i kontrast til betoning av det intellektuelle i kulturlivet, og mener at kunstens opp-

¹¹³ Steiner har skrevet boken *I kamp mot sin tid* om Nietzsche (Steiner, 1992). Duncan nevner sin begeistring for Nietzsche blant annet i biografien *My Life* (Duncan, 1995) og *The Art of the Dance* (Duncan, 1928, s.93, 139).

¹¹⁴ Utforskning av kroppens uttrykk i kunst var en trend samtiden. De tre dansekunstnere jeg beskriver er i selskap med mange flere. Her kan nevnes danse- og bevegelsesmåter grunnlagt av Rudolf Laban og Emile Jacques Dalcroze, samt flere retninger innenfor gymnastikk (Johnson, 1995).

gave blant annet består i å oppdra og forsterke evnen til sansing. Denne holdningen kommer sterkt til uttrykk i hans idéer om lydeurytmi. Steiner, som engasjerer seg i språkdebatter, mener at språket er i ferd med å bli for intellektuelt. Han har visjoner om at eurytmi skal være et verktøy til å utdype språklydene og aktivisere energi og vitalitet som talespråket inneholder.¹¹⁵ Lydeurytmiens bevegelser skal, i prinsippet, være av en slik art at de appellerer til en ”kroppslig kommunikasjon” som går ut på gjenkjennelse av språk gjennom eurytmi (Steiner, 1986, s. 24 f). Steiner søker å omsette de talte ord og lydenes energi til bevegelse. Av samtidens kunst og kulturliv møter vi beslektede holdninger hos dadadikterne Hugo Ball og Marinetti, som dyrker lydbildet i diktene (Butler, 1994, s. 266-268). I disse dikternes performanceuttrykk settes lydvirksomheter i system og sansningen tiltales. Hos dadaistene blir imidlertid innholdet i diktningen helt tonet ned, mens Steiner mener at innholdet i diktningen tilføres nye dimensjoner ved å løfte fram lydene og tiltale sansningen.

Butler (s. 139 ff) framhever også Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) som en toneangivende kunstner. Han representerer en ideologisk motsetning til de tre danseskaperne. Marinetti, som går inn for en materialistisk linje, er i sitt futuristiske manifest (Marinetti, 2006, s. 49 ff) opptatt av en menneskeskapt verden, der teknikk, maskiner, vold og krig har stor plass. Mens futurismen tror på teknikkens framskritt, på vold og på frigjøring fra religiøse bånd (s. 94 ff), forholder Duncan, St. Denis og Steiner seg til idealer om å realisere menneskets indre og vektlegge det åndelige gjennom kunsten. Her ser vi at det eksisterte motsetninger i kulturlivet. At Steiner vektlegger det sansbare i språket, utforsker språkets energier og lytter til språk for å finne bevegelser som kan respondere direkte på talen, kan minne om futurismens og dadaismens diktere (Butler, s. 266-268). Deres ideologiske forankring synes imidlertid å være helt forskjellig fra Stei-

¹¹⁵ Kisseleff (1982, s. 33) beskriver en forestilling i Berlin i 1914, der det ble vist eurytmi basert på originaltekster fra orientalske språk, bl.a hebraisk. Tekstene ble ledsaget av cymbaler. Det ble også tyske og et russisk dikt. Dette ble gjort i tilknytning til et foredrag Steiner holdt om språk, hvor han kritiserte stivnet tenkning i forbindelse med en bokutgivelse av F. Mautne; Die Kritik der Sprache. I motsetning til denne bokens pessimistiske konsekvenser, som Steiner mente var et resultat av stivnet tenkning, utviklet han, i følge Kisseleff, sitt eget positive syn.

ners. Den tidligmodernistiske dansen har, i følge min vurdering, mer til felles med den modernisme som sprang ut fra symbolismen.¹¹⁶

Dansekunstnernes forhold til symbolismen

Duncan, St. Denis og Steiner er virksomme i en svært tidlig fase av modernismen. De er ennå forankret i mange av romantikkens idéer og strømninger, men gir i sine skrifter og foredrag uttrykk for holdninger som har slektskap med symbolismens idéer. På samme måte som symbolismens diktere vektlegger danseskaperne det indre livet mer enn det ytre i kunsten, og de toner ned realismen og naturalismens samfunnsengasjerte holdninger. De ønsker å utvikle en bevegelseskunst der sider ved menneskelivet som har vært undertrykt, får komme til sin rett. De ivrer for at opplevelsen skal settes i forgrunnen, og at ”sjelens bevegelse” er sentrum i danseuttrykket. Shelton (1990, s. 42-43) framhever estetiske prinsipper for jugendstil som betydningsfulle i Duncan og St. Denis’ kunstnerskap. Jugendstilens betoning av bevegelse, rytme, forvandling og vekstprinsipper er også aktuelle i Steiners estetikk. Hos Steiner får denne stilen et mer organisk uttrykk.¹¹⁷

Slektskapet med symbolismens diktere kan vi også forfølge inn i deres forståelse av form. Mens dikterne utvikler frie vers der de eldre formprinsipper og rytmemønstre ikke lenger er aktuelle, har danseskaperne intensjon om å sprengte de gamle formene som var et grunnlag for akseptert kunst. I symbolismens diktning gjelder at ”each verse line is a new lens for experience, the temporary installation for a new mentality” (Butler, 1994, s. 15). Dikterne benytter de små former. De velger å uttrykke seg i poesi framfor store romaner. De små komposisjonene kan være mer rettet mot å fange inn øyeblikket. Tilsvarende benytter dansekunstnerne små former, soloer eller mindre gruppekoreografier.¹¹⁸ Danseforestillingene blir som regel sammensatt av flere soloer og

¹¹⁶ Klein (1992), Shelton (1990) og Daly (2002) påpeker at jugendstilen (art nouveau) kan forstås som en igangsetter for den store tidligmodernistiske dansebølgen. Jeg har her valgt å se jugendstilen som en gren av symbolismen.

¹¹⁷ Estetiske idealer om det organiske blir formulert eksplisitt i hans foredrag om arkitektur, men er også med som ideal i eurytmi.

¹¹⁸ Alle de soloene jeg analyserer i kapittel 8 er typeske uttrykk for de små former. Gruppekoreografiene er vanligvis også korte.

noen gruppekoreografier. At de små former ble dyrket kan ha økonomiske årsaker, siden de mindre forestillinger var billigere å realisere, og at nyskapning av dans ikke hadde så sterke økonomiske forutsetninger. På den annen side var de små forestillinger og de mindre enheter mer egnet for eksperimentering med form og teknikk. Det er øyeblikkets begivenheter og uttrykk som står i sentrum. Når komponisten Anton Webern sier: "Every glance can be expanded into a poem, every sigh into a novel. But to express a novel in a single gesture, joy in a single breath – such concentration can only be present in proportion to the action of self-indulgence" (Webern sitert i Butler, 1994, s. 246), er dette uttrykk for holdninger som har eksistert i samtiden. Det er ikke lenger handlingsballettenes fortellinger det dreier seg om å formidle, men her-og-nå-dimensjonen. Det er øyeblikk der situasjoner, samspill mellom kunstartene, assosiasjoner til sammenhenger mennesket er en del av, skaper uttrykk som er talende. Siden dans i utgangspunktet er en kunstart som dyrker øyeblikket, bidrar dette også til å forklare hvorfor dansen fikk en spesiell oppmerksomhet blant modernismens kunstnere.

Symbolismens virkemidler i dikt og dans

De felles estetiske holdningene for dans og poesi blir verbalisert av den franske dikteren Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) som bruker dans som et bilde på poesi. I sitt essay "Ballets" (Mallarmé, 1976) som ble skrevet etter en ballettforestilling, sammenligner han nettopp dans med diktning. Her blir ballerinaen til en metafor, og *skriver med kroppen*.

I mean that the ballerina is not a girl dancing', that, considering the juxtaposition of those group motifs, she is not a girl, but rather a metaphor which symbolizes some elemental aspect of earthly form: sword, cup, flower, etc., and that she does not dance but rather, with miraculous lunges and abbreviations, writing with her body, she suggests things which the written work could express only in several paragraphs of dialogue or descriptive prose. Her poem is written without the writer's tools (Mallarmé, 1976, s. 94)

Mallarmé insisterer da også på at dans er et symbolistisk uttrykk. "The historical scenic art form is the Drama. The Ballet, on the contrary, is a symbolic form" (s. 94). Han mener at danseren kan vise noe som er mer enn det han ser. Dette handler om noe som er

vanskelig å fange, men står sentralt i virkeligheten. Det er motsetningsfylt. Det handler om nærvær gjennom fravær, om noe tilsløret og hemmelig som åpenbares gjennom bilder, om transformasjon og åpenbaring:

Oh, stranger to me and yet a Friend, as you sit hidden some evening in the theater: if, at that sorceress' feet (she ! all unaware of sorcery), you will but humbly place the Flower of your poetic instinct (like those roses which are thrown off and up into visible higher worlds by a flick of her pale and dizzying satin slippers), drawing from this alone the true light and revelation of your numberless secret imaginings, then (in an exchange which seems to be the secret and revelation of her smile), through her always ultimate veil, she will give you back your concepts in all their nakedness, and silently inscribe your vision as would a Symbol - which she is. (s. 97)

Her forsøker Mallarmé å beskrive sider ved dansen som også står sentralt også i de tidligmodernistiske dansernes idealer. Ordene han bruker antyder, skaper assosiasjoner, gjenkjennelser og bilder. Selv om dette er prosa, forholder vi oss som lesere til den litterære betydningen, men blir samtidig trukket inn i et spill av assosiasjoner, bilder og bevegelse.

Symbolismen utfoldet seg i diktningen allerede fra 1850. I symbolismen skulle diktningen: "... device a language that goes beyond the conventions of everyday speech" (Butler, 1994, s. 4). Butlers beskrivelse av de franske symbolistiske dikterne Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud (Butler, 1994, s. 3) er, etter min mening, også gyldige for danseskulpturerne som virker 50 år senere. Danseskulpturerne bryter både med den klassiske dansen,¹¹⁹ og med realismens idealer. De visker ut den naturalistiske gjengivelse av virkelighetens rom, men er opptatt av det naturlige i forhold til følelseslivet og bevegelsens lovmessigheter. I diktekunsten blir rim, rytme og bestemte lyriske formler erstattet med antydninger, linjer, bilder og konnotasjoner,¹²⁰ noe som bidrar til å etablere kunstverket (diktet) som en autonom størrelse med egne lover (Butler, 1994, s. 5). Danserne, på sin side, er motstandere av å verbalisere hva dansen handler om, men engasjerer seg i at den sanses gjennom bevegelse, farger, lys og lyd. De eksperimenterer med bevegelses ut-

¹¹⁹ Både Duncan og St. Denis kom egentlig fra dansemiljøer der dans ble brukt som underholdning. St. Denis danset i perioder i vaudevilleteatre for å tjene penger (St. Denis intervjuet i Honsa, 2002). Her var dansen ren underholdning. Men her hadde også danserne en frihet til å skape egne uttrykk.

¹²⁰ Konnotasjon innebærer meninger, betydninger og assosiasjoner som ordet gir uttrykk for. Et ords konnotasjoner er flere meninger, følelser og inntrykk ordet kan gi, utover den eksakte betydningen (Wictionary, 2008)

trykksmuligheter. På lignende måte som de symbolistiske dikterne, skaper danseskunstnerne også en stilistisk autonomi innenfor sine respektive genre, slik at de fristiller seg fra det som tidligere hadde vært estetiske normer innenfor dans.¹²¹

Flertydighet og åpne tolkningsmuligheter innenfor tema og motiv er estetiske grep innenfor symbolismens lyrikk (Butler, 1994, s. 4). Dikterne etterstreber at diktene kan leses på forskjellige nivåer, og at de sentrale konsepter i teksten kan gi nye verdier og betydninger gjennom ukjente sammenstillinger, fremmedgjøring og nettverk av kompliserte assosiasjoner. Danseskaperne, på sin side, mener det er mottakerens umiddelbare opplevelse av kunstuttrykket som er det viktige, og er mindre opptatt av dansens betydning. De spiller også på flertydighet, og på at forskjellige nivåer av betydninger kan antydes. I dansen skulle det flyktige og antydende gi uttrykk for mening og sammenheng, men ikke påstå eller være entydig. Vi finner flertydighet i forhold til hvordan bevegelsene springer ut av myte, musikk eller bilde.¹²² Vi kan, for eksempel, erfare at en bevegelse forholder seg til musikken. Samtidig kan samme bevegelse forholde seg til et bilde eller fungere fortellende. Duncan har motvilje mot å forklare at dansen har en spesiell betydning (Duncan sitert i Daly, 2002, s. 136). Hun mener det er opp til publikum å tyde dansens mening, eller aller helst å oppleve den. Steiner forklarer hvordan han utvikler de forskjellige former for gestikk, men mener ikke at eurytmiuttrykkene skal fortelle et spesielt innhold. Slik jeg leser Steiner i hans utsagn om eurytmi,¹²³ er han først og fremst opptatt av uttrykket, og at dette kan sanses og skape gjenkjennelse og kroppslig respons hos publikum.

Vi kan også gjenkjenne symbolismens estetikk i at danseskaperne dyrker stemninger, og at det indre liv og følelse kommer i forgrunnen. De forholder seg til at kreativitet og kunst må være subjektiv, intuitiv og uttrykksfull. De er opptatt av hvordan mennesket opplever verden. De vil uttrykke og gi form til følelser og det indre livet i kroppsuttrykk. Dette medfører at gestikk får en viktig posisjon i dansen.

Mallarmés behandling av metaforen i diktningen bidrar til at det oppstår undertekster som gjerne er suggestive, antyder psykoanalytiske idéer eller søker et okkult og analogt univers (Butler, 1994, s. 8). Der metaforene blir viktige i diktningen, blir bildet

¹²¹ Dette vil utdypes i kapittel 5 og 6.

¹²² Se analyser i kapittel 8.

¹²³ Se kapittel 5 og 6.

viktig i bevegelsespråket. På lignende måte som dikterne, aktualiserer danseskaperne mytisk stoff som er mangetydig og tiltaler dypere sjikt i mennesket. Duncan bruker mytisk materiale, bilder og gester til å skape mening som appellerer til det allmenne menneskelige, og engasjerer publikums evner til å se sammenhenger. Hun veksler mellom å være i rolle og å synliggjøre sammenhenger som rollen stod inne i. Av temaer hun utarbeider som dansesoloer, kan for eksempel nevnes forhold mellom mor og barn (*The Mother*), oppvåkning til voksen kvinne (*Narcissus*), kjærlighet (*Brahms Walzes*), revolusjon og engasjement mot undertrykking (*The Revolutionary*). St. Denis som har en annen tematikk, skaper portretter av guddommer og hellige personer i dansene sine. Her er bildene tydelige, og danseren framstiller en rolle. Disse antyder også sammenhenger med det hellige ved hjelp av gestikk. Steiners eurytmi benytter antydningens kunst gjennom flyktige bilder som oppstår i bevegelsesuttrykket. I *Wegerin* som analyseres i kapittel 8, oppstår bilder i bevegelsen som korte glimt.

I symbolistenes litterære verk er musikkens lovmessigheter og uttrykk et forbilde. Dikterne bruker estetiske virkemidler som fører til en annen type musikalisering av kunsten, enn det som rim og rytmemønstre innebærer.¹²⁴ Tilsvarende utforsker danseskunstnerne på forskjellige måter bevegelse og kroppsuttrykk som de mener kan vise essensen i musikken. Dette kan gå ut på å la koreografiens struktur påvirkes av musikken, eller det kan innebære å visualisere musikken. Både i St. Denis' musikkvisualiseringer og Steiners toneeurytmi er dette aktuelt. Dansen nærmer seg musikken i sitt vesen når den tar utgangspunkt i musikk og innordner bevegelsene i forhold til musikk. Duncan og St. Denis utarbeider alle sine danser til musikk, også i de soloene som har et fortellende innhold. I Steiners lydeurytmikoreografier ligger det poetiske og rytmiske i språket til grunn for bevegelsene. Alle tre danseskunstnere arbeider derfor med musikalisering av sin kunst. De undersøker hvordan bevegelse og musikk kan integreres, og hvordan musikk kan virke inn på bevegelsesuttrykket. Deres idealer og gjennomføring av disse munner ut i kunstverk som jeg vil karakterisere som musikalske og lyriske.

¹²⁴ Navn på litterære verk som for eksempel *Nocturne* (Obstfelder), *Spöksonaten* (Strindberg), viser også en tilnærming mellom litteratur og musikk i litteratur.

Samspill mellom kunstarter

Et gjennomgående tema i min framstilling er å belyse hvordan disse dansekunstnerne er opptatt av samvirke mellom kunstarter. Butler (1994, s. 74) framhever ”analogical alliances with other arts (building on the synaesthesia of the immediately preceding Aesthetic and Symbolist traditions)” som en kunstnerisk trend i denne perioden. Baudelaire, Mallarmé og Obstfelder engasjerer seg i slektskap mellom diktning og andre kunstarter. Synestesi blir et nøkkelbegrep. Foruten dikterne, engasjerte også andre toneangivende kunstnere seg i synestesi. I avhandlingen *Über das geistige in der Kunst* (1912), diskuterer Wasilly Kandinsky forhold mellom de forskjellige kunstarter, og hvordan den ene kunst kan lære av den andre. Kandinsky mener å ha opplevd synestetiske uttrykk - han hadde "hørt" farger, "sett" lyder. I sine erindringer beskriver han hvordan han hadde sett alle sine farger med det indre blikk under en oppførelse av Wagners Lohengrin, som han overvar som ung, i Moskva. Kandinsky mener derfor at maleriet kan utvikle alle de kreftene som musikken har (Kandinsky sitert i Szeemann, 1983, s. 270). Også i musikk blir synestesi ble dyrket. For eksempel eksperimenterte komponisten Skriabin med farger og lys i sine komposisjoner. Han utviklet sogar et eget fargeorgel, der han kunne spille med toner og farger samtidig (Bergman, 1966, s. 464 ff). Den tyske kunsthistorikeren Harald Szeemann ser i lignende fenomener på begynnelsen av 1900-tallet, sterke tendenser til intensjoner om allkunstverk. I verket *Der Hang zur Gesamtkunstwerk* (Szeemann, 1983) sammenstiller han sitater av en rekke modernistiske kunstnere som ønsker å skape kunstuttrykk der flere kunstarter virker sammen. Her nevnes både Steiner (s. 221 ff), Laban (s. 339 ff) og Adolphe Appias samarbeid med Dalcroze (s. 221ff), som eksponenter for allkunstverkintensjonene.

Parallele holdninger og intensjoner blir utkrystallisert rundt nyskaping av dans.¹²⁵ Når Duncan (1928, s. 138) uttaler seg om samspill med musiker og danser, er det, i følge min forståelse, både et samspill av intensjoner, og et sammenfall av musikk og bevegelse hun er opptatt av å kultivere. Duncan (1928, s. 52) mener at musikken er utgangspunktet for dans, og utvikler bevegelse ved å respondere på musikk. Samtidig formidler dansene et tema, fragmenter av en fortelling eller mytiske bilder, gjennom

¹²⁵ Regissør og scenograf Gordon Craig samarbeidet med Duncan.

kroppsbevegelsen. St. Denis tok utgangspunkt i et teateruttrykk der det visuelle er vektlagt. Gjennom å tilføre musikk til enkle tablåer og performansliknende danseforestillinger, skapte hun ved hjelp av bevegelse, en tett sammenheng mellom de forskjellige kunstuttrykkene. Senere i karrieren utforsker hun musikkens struktur visualisert i dans, og skaper en egen sjanger hun kalte musikkvisualisering.

Steiner var den av de tre som mest eksplisitt var engasjert i synestesi. Ved å kalle danseuttrykk for "sichtbare Sprache" og "sichtbares Singen", tydeliggjør han sine idealer om synestesi. Steiners eurytmi søker et bevegelsesuttrykk som basert på samvirke av lyd, bevegelse, farger og rom. Han legger til rette for samklang mellom kunstarterne. Ved hjelp av gestene skal for eksempel lydeurytmien med bevegelse kunne formidle både bilder og lyder som uttrykkes i språket (Steiner, 1986, s. 138). I eurytmibelysningen skal farger og musikk virke sammen. Hans engasjement i arkitektur og belysning påvirker utformingen av eurytmi som scenekunst, og han har ambisjoner om å skape allkunstverk der flere kunstarter virker sammen i et helhetlig uttrykk (Szeemann, 1983, s. 221-230).¹²⁶ I kulturhuset Goetheanum som Steiner var arkitekt for, skulle eurytmi inngå i et allkunstverk. Etter min vurdering, har også Duncan og St. Denis holdninger som springer ut av ambisjoner om allkunstverk. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 7.

Konklusjon og nye spørsmål

Duncan, St. Denis og Steiner plasserer seg som aktive utøvere av aktuelle ideologier og trender i samtidens kunst og kultur. Som flere andre tidligmodernistiske kunstnere søker de å uttrykke seg gjennom små former. De etterstreber å formidle opplevelse av sammenhenger som kan erfares umiddelbart, og de dyrker øyeblikket og de små formers kunst i de fleste av sine koreografier.

Butler foreslår Nietzsche, Bergson og Marinetti som de mest toneangivende ideologer for modernismen. Av disse er det, i følge min vurdering, absolutt Nietzsche som har hatt mest innflytelse på dansens utvikling. Nietzsche etterstreber en kultur som tillegger sanseinntrykk og kroppens erkjennelse stor vekt. Han inspirerer til nyskaping av kroppsuttrykk og bevegelse. I pakt med Nietzsches holdninger arbeider danseskaper-

¹²⁶ Intensjoner om å la flere kunstarter virke sammen i ett kunstverk.

ne for kultur og kunst der kroppen og sansningen inkluderes. Bergson skriver sine verker samtidig med at de utvikler dans, og blir på denne måten et talerør for noen av deres idéer. Hans engasjement i frihet og hans idéer om kunsten som åndelig deler han med de aktuelle danseskaperne. Futurismens og dadaismens diktere utvikler også dikt basert på fonetiske virkemidler (Butler, 1994, s. 266-268), og kan minne om Steiners utforskning av språkets energier. I motsetning til Marinetti, som gjennom sine kunstmanifeste viser engasjement i tekniske framskritt, industri, krig, vold, aggresjon (s. 138-139) og betoner en materialistisk forståelse, er disse tre danseskaperne orientert mot "det åndelige" i kunsten og i tilværelsen. På denne måten skiller de seg også sterkt ut fra den senere modernismen, som innenfor dans får et sterkt ekspresjonistisk uttrykk.

Danseskaperne realiserer først og fremst symbolistenes holdninger i dans. De vektlegger bilder og metaforer. De vender interessen mot menneskets indre og ser sammenhengen mellom menneskets indre og mytiske fortellinger og bilder. Samtidig er de opptatt av samvirke mellom kunstarter og lar musikalske prinsipper gjennomsyre dansekunsten på en lignende måte som symbolistene gjør i dikterkunsten. På hver sin måte er de også opptatt av dansekunstens flertydighet. Butlers synspunkt som går ut på at samtidens brytninger mellom forskjellige retninger og "ismer" kommer til uttrykk i de tidligmodernistiske kunstneres individuelle tilnærming, mener jeg er tydelig i disse dansekunstneres verk. De plasserer seg i en tidlig modernisme, og realiserer på denne måten en brytning mellom romantikkens og modernismens estetikk.

Innledningsvis i dette kapitlet nevner jeg Frankos tolkning av Duncans dans som politisk budskap (Franko, 1996). Med sine synspunkter reiser Franko flere spørsmål i forhold til forståelse av tidligmodernistisk dans, som det ikke er mulig å svare på innenfor avhandlingens rammer. En politisk og samfunnsengasjert analyse og vurdering hadde også vært på sin plass å gjøre også i forhold til St. Denis og Steiner. I min framstilling har jeg valgt å vektlegge den estetiske siden og tone ned den politiske, siden det er de konkrete gester sett fra utøverens perspektiv jeg er ute etter å kartlegge og systematisere.¹²⁷ Jeg har derfor vært tilbakeholdende med å tolke det meningsinnhold som danserne uttrykker. Den symbolistiske forståelsen av dans som Mallarmé er talsmann for, står nærmere de holdninger en møter innenfor de miljøer som ivaretar den tidligmodernis-

¹²⁷ Dette er også et helt annet perspektiv enn det som jeg har erfart at duncandansere forholder seg til.

tiske dansen i dag. I forhold til det materialet jeg analyserer i kapittel 7 og 8, blir det også et spørsmål om det samme politiske uttrykket fortsatt er aktuelt. Er det som var aktuelt på begynnelsen av 1900-tallet også bærende i Duncans, St. Denis og Steiners koreografier, når disse danses 100 år senere? Dette har jeg heller ikke muligheter til å utdype innenfor avhandlingens rammer. Slik jeg vurderer det, vil en dans når den flyttes til en annen tid, og blir danset av andre dansere, få et annet budskap fordi konteksten den vises i er med på å forme budskapet.

Kapittel 5: KROPPEN SOM ERKJENNELSES- OG FORMIDLINGS- FELT I NYSKAPNING AV DANS

Duncans, St. Denis og Steiners syn på kroppen springer ut av holdninger som blir banebrytende for dansens utvikling i det 20. århundre. Deres kroppsforståelse rommer deres ideologi, menneskeforståelse og visjoner om dans. Dette kapitlet undersøker danseskapernes forståelse av kroppen, slik den kommer til uttrykk i utvalgte sitater fra skrifter og uttalelser. Duncan, St. Denis og Steiners teorier og idéer diskuteres i forhold til Merleau-Pontus fenomenologiske forståelse for å skape en forbindelse til dans i vår egen tid.

At de tidligmodernistiske kunstnere med sine kunstuttrykk er involvert i aktuelle debatter i samtiden (Butler, 1994, s. 16), er et utgangspunkt for dette kapitlet. Som jeg er inne på i kapittel 4, var Nietzsches teorier en inspirasjonskilde til interesse for kroppen i kunsten. Innenfor filosofi i det 20 århundre kan Merleau-Pontys teorier om kropp¹²⁸ betraktes som en videreføring av Nietzsches forståelse. Begge to bidrar til en tiltagende interesse for kroppens uttryksmuligheter.

Hvilken forståelse av kroppen bygger så Duncan, St. Denis og Steiner sine dansmåter på? I det følgende velger jeg ut noen sitater fra hver av disse tre, som jeg tolker, kommenterer og oppsummerer innholdet i.¹²⁹ Deretter undersøker jeg de holdninger som kommer fram i lys av fenomenologi. De sitatene jeg forholder meg til er hovedsakelig hentet fra *The art of the Dance* (Duncan, 1928, s. 117-118), St. Denis' selvbiografi: *Ruth St. Denis, An Unfinished Life* (St. Denis, 1938) og *Wisdom Comes Dancing* (St. Denis, Miller, Kamae 1997) som er et utvalg av sitater av St. Denis. Steiners foredragsrekke *Eurytmie als Sichtbare Sprache* (Steiner, 1968) og *Eurytmie als*

¹²⁸ Merleau-Ponty er, som tidligere nevnt, brukt som forståelsesramme innenfor dans i vår egen tid, og fungerer på denne måten som en felles referanseramme innenfor forskjellige kunstuttrykk.

¹²⁹ Sitatene er tolket og kommentert på bakgrunn av mine studier av gestikk i dansens historie (kapittel 3) og studier av danseskapernes holdninger slik jeg har møtt dem i bøker, intervjuer og videreføring av dansetradisjoner (kapittel 7).

Sichtbarer Sang (Steiner, 1984) og *Allgemeine Menschenkunde* (Steiner, 1960) blir også sitert i dette kapitlet.

Momenter ved Isadora Duncans forståelse av kropp

Flere danseforskere som har engasjert seg i danseskapernes innflytelse på kvinnesyn, har gitt Duncan en sentral posisjon innenfor feminisme og frigjøring av kroppen. Klein (1992) framhever hennes betydning for kvinnefrigjøring i Europa, og mener hun ble en eksponent for trender i tiden. Ann Daly (2002) som analyserer Duncans kroppsforståelse og hennes påvirkning på kultur, løfter fram Duncan som en person som klarte å bli en legende og en mytisk person i forhold til å personifisere ”det amerikanske”, gjennom å framelske og verdsette kroppens uttrykk. Sentralt i Duncans interesse for kroppen var å finne kroppens *naturlige* uttrykk. Hun søkte inspirasjon til dette gjennom natur og så naturen som sin læremester i dans: ” I turned, as I had noticed all other artists, except dancers do, to the study of nature (Duncan, 1928, s. 126). Hun hevder at ”Nature always has been and must be the great source of all art (s. 70). Naturen blir en målestokk som dansen forholder seg til:

Every movement that can be danced on the seashore, without being in harmony with the rhythm of the waves, every movement that can be danced in the forest, without being in harmony with the swaying of the branches, every movement that one can dance nude, in the sunshine, in the open country, without being in harmony with the life, and the solitude of the landscape – every such movement is false, in that it is out of tune in the midst of Nature’s harmonious lines. (Duncan, 1928 s. 103-104)

Engasjementet i kropp og natur vekket også hennes interesse for samtidens naturvitenskap. Hun studerte for eksempel bøker av Herbert Spencer, Charles Darwin og Ernest Haeckel (Daly, 1992, s. 98-99).

Kroppens skjønnhet

Duncans egne utsagn om dans setter kroppen i sentrum for estetikk.

The noblest in art is the nude. This truth is recognized by all, and followed by painters, sculptures and poets; only the dancer has forgotten it,

who should most remember it, as the instrument of the art is the human body itself (Duncan, 1928, s. 58).

Duncan framholder både kroppens skjønnhet og sannhet og påpeker at den alltid har vært en inspirasjonskilde for bildende kunst. Hun kritiserer dansere for å ikke forstå det mest grunnleggende i sin kunst. Videre mener hun at det er kroppen som har lært henne skjønnhetenes idé. Hun spør om ikke all kunst kommer fra menneskekroppen:

Man's first conception of beauty is gained from the form and symmetry of the human body. The new school of the dance should begin with that movement which is in harmony with and will develop the highest form of the human body (Duncan, 1928, s. 58-59).

Duncan spør også sine lesere om ikke menneskekroppen selv, gjennom alle tider, har vært symbolet for den høyeste skjønnhet og om ikke all kunst opprinnelig kommer fra den første menneskelige bevissthet om det edle i kroppens linjer (Duncan, 1928, s. 67). I og med at kroppen får denne posisjonen gjør hun den til en kilde for forskjellige kunstformer. Duncan inkluderer alle kunststartene i sin kroppsrefleksjon. I hennes forståelse blir menneskekroppen en fellesnevner for alle kunststartene.

The human being too is a source. Dancing express in a different language, different from nature, the beauty of the body; and the body grows more beautiful with dancing. All the conscious art of mankind has grown out of the discovery of the natural beauty of the human body. Men tried to reproduce it in sand or on a wall, and painting thus was born. From our understanding of the harmonies and proportions of the body sprang architecture. From the wish to glorify the body sculpture was created (Duncan, 1928, s.78).

Slik jeg leser Duncan, ser hun menneskekroppen som inspirasjonskilde til kunst og appellerer til bevissthet om dens potensial. Hun kommer stadig tilbake til skjønnhetsaspektet ved menneskekroppen, betoner at bevegelse gjør kroppen enda skjønnere, og at kroppen er utgangspunktet for all kunst. Duncans ordvalg i disse sitatene: "bevegelse", "naturlig", "form", "symmetri", "rytme", "harmoni", "linjer" og "bevissthet" vurderer jeg som å utgjøre en kjerne i hennes kroppsestetikk. De kan knyttes opp mot de klassiske idealer. Selv om disse tekstutdragene er prosa, nærmer de seg poesi, og blir en slags hymne til kroppen. Hennes måte å skrive på utstråler begeistring og entusiasme. Ved å plassere kroppen som kilde til både kunst og skjønnhet, bringer hun noe helt an-

net inn i kroppsdiskusjonen enn synd, skyld og problematiseringer, som også var en trend i samfunnet på begynnelsen av 1900-tallet. Samtidig som Duncan formidler en sterk begeistring for kroppen, posisjonerer hun sin holdning til for eksempel ballett, som hun mener ikke har ivaretatt kroppens storhet.

Kropp, skjønnhet og sannhet

The beauty of the human form is not chance. One cannot change it by dress [...] It is because the human form is not and cannot be at the mercy of fashion or the taste of an epoch that beauty of woman is eternal. It is the guide of human evolution toward the goal of the human race, toward the ideal of the future which dreams of becoming God (Duncan, 1928, s. 78-79).

Dette sitatet kan leses som en begrunnelse av Duncans dansekostyme. Hennes kostymer var enkle silketunikaer som dekket til, men også framhevet kroppens former. Det er framfor alt kvinnekroppen hun ser som sin misjon å rette sin oppmerksomhet mot. Hun løfter sin forståelse av kroppen inn i et evighetsperspektiv som gjør moter og trender til bagateller.¹³⁰ Hennes visjoner om kroppen knyttes opp mot det evige og guddommelige. Disse står også i motsetning til samtidens tro på teknikk og det menneskeskapte, som vi for eksempel møter i futurismen, men hyller likevel mennesket.

One explains the dance better by dancing than by publishing commentaries and treatises. An art should be able to do without all that, moreover; its truth will blaze forth spontaneously if it is really beautiful (Duncan, 1928, s. 101).

Duncan ser i den dansende kropp muligheter til å være en sterkere formidler av både skjønnhet og sannhet enn i de verbale forklaringer som språket kan gi. Hun berømmer kroppens evne til å fortelle og mener at dansekunsten ikke må forklares. Duncan fronter på denne måten at dansen har en egenverdi. Hun er motvillig til å forklare hva dansene betyr, men mener at dansen skal tale ut fra dens egne premisser.¹³¹

¹³⁰ Klein framhever Duncans innflytelse på holdninger, kroppsforståelse og moter i samtiden, og mener at Duncan i sine første opptredener i Tyskland 1902-03 danset ut et allment frihetsønske: "die romantische Sehnsucht nach geistiger, seelischer und körperlicher Ungebundenheit" (Klein, 1992, s. 141).

¹³¹ I handlingsballetten hadde dansen vært underlagt handlingen. Duncan var ikke opptatt av å formidle handling på den måten som handlingsballettene gjorde.

Kroppen som senter for alle kunstarter

Kroppen blir av Duncan også utpekt til å være en base også for andre kunstarter enn dans. I denne forbindelse er det interessant å erfare hvor mange kunstnere som tegnet, malte og skulpturerte henne som danser. Her kan nevnes Gordon Craig, Abraham Walkowich, José Clara, Arnold Genthe, Bourdelle, Auguste Rodin (A. Duncan, Näslund, & Quinlan, 1996). Dette mener jeg er tydelige uttrykk for at Duncan var engasjert i andre kunstarter enn dans og at hun kommuniserte med bildende kunstnere i samtiden.

The architect, the sculptor, the painter, the musician, the poet, all understand how the idealization of the human form and the consciousness of its divinity are at the root of all art created by man. A single artist has lost this divinity, an artist who above all should be the first to desire it – the dancer (Duncan, 1928, s. 78,79).

Det virker som om Duncan knytter sterkere bånd til kunstnere som ikke arbeider med dans, enn til dansere. Det er stadig spark til danseren, som ikke har forstått det vesentlige. Hennes sidekommentarer fungerer både som en kritikk av den eksisterende dansen, og som understreking av at hun vil skape noe nytt. Duncan påpeker dessuten at kunstarter som forholder seg til rom, form, farge, tone og ord, møtes med menneskekroppen som sentrum. Denne helheten mener hun er mulig å erfares som guddommelig.

Thus, the body itself must be forgotten, for it is only a harmonious and well adapted instrument whose movements express not only the movements of the body, as in gymnastics, but also the thoughts and feelings of a soul (Duncan, 1928, s. 83).

Det kan virke noe selvmotsigende med Duncans sterke engasjement i kroppens muligheter og hennes utsagn om at kroppen bør ”glemmes”. Jeg tolker dette sitatet som en betoning av at dansen må være noe annet enn gymnastikk og fysisk trening. Duncan understreker at kroppens bevegelse ikke er et mål i seg selv, hun er mer opptatt av å uttrykke tanker og følelser gjennom kroppen. Likevel er det en motsetning i det sterke fokus på kroppens verdi og storhet, og det å ”glemme” den.¹³²

¹³² For at dette sitatet skal kunne fortelle noe om Duncans holdning til kroppen i dansen, har jeg valgt å orientere meg i forhold til hennes samtidige. Duncans kroppsengasjement står i kontrast til for eksempel Loie Fuller som manipulerte ytre gjenstander, staver og stoffstykker for å skape formasjoner av farger og linjer i rommet.

Duncan ble av sitt publikum æret for den renhet og enkelhet hun kunne formidle; sin tilstedeværelse i kroppen (Loewenthal, 1993, s. 129-154). Dette blir også framholdt når St. Denis beskriver sin opplevelse av det første møte med Duncan som danser (St. Denis, 1938, s. 117-118). St. Denis' førsteinntrykk gjør henne skuffet, spesielt fordi Duncans fysiske framtoning ikke var det store denne dagen. "My first impression was a shock of disappointment. She was then a little overweight. Her arms hung limply at her sides, her hair was badly dressed as if she had done it in a haste." Men når hun begynner å danse forandres inntrykket totalt:

She came slowly to the front of the stage, and standing in the amber ray of light, began to move. It is difficult to find words with which to pay tribute to the indescribable genius of Isadora. I can only say briefly that she evoked in that pitifully small audience visions of the morning of the world. She was not only the spirit of true Greece in her effortless, exquisitely modulated rhythms, but she was the whole human race moving in that joy and simplicity and childlike harmony that we associate with Fra Angelico's angels dancing "the dance of the redeemed" (St. Denis, 1938, s. 117-118).

St. Denis, kollega og konkurrent, skiller her mellom den dansende kroppens muligheter til uttrykk og den hverdagslige kroppen. Når Duncan begynner å danse, føres St. Denis' oppmerksomhet bort fra Duncans kropp og inn i kunstdimensjonen, selv om det fysisk sett er Duncans kropp hun fortsatt ser. At det er en viss likhet mellom Duncans idealer og St. Denis' beskrivelse, kan tyde på at de har felles holdepunkter og estetiske idealer.

Den guddommelige kroppen

Duncan engasjerer seg i dansens åndelige dimensjoner, også med utgangspunkt i kroppen. I hennes skrifter møter vi kroppen som "gjennomlyst", "strålende" og "guddommelig":

There are likewise three kinds of dancers: first, those who consider dancing as a sort of gymnastic drill, made up of impersonal and graceful arabesques; second, those who, by concentrating their minds, lead the body into the rhythm of a desired motion, expressing a remembered feeling or experience. And finally, there are those who convert the body into a luminous fluidity, surrendering it to the inspiration of the soul. This third sort of dancer understands that the body, by force of the soul, can in fact be converted to a luminous fluid. The flesh becomes light and transparent, as shown through the X-ray – but with the difference that the human

soul is lighter than these rays. When, in its divine power, it completely possesses the body, it converts that into a luminous moving cloud and thus can manifest itself in its whole of the divinity. This is the explanation of the miracle of St. Francis walking on the sea. His body no longer weighed like ours, so light had it become through the soul (Duncan, 1928, s. 51-52).

I dansen tar Duncan avstand fra å eksponere sin egen fysiske kropp.¹³³ Hun poengterer at hun ønsker å danse slik at det ikke er hennes fysikk, heller ikke hennes egne følelser som blir det vesentlige. Hun mener at kroppen i dansen må bli ”transparent” og gjennomtrenges av en ”guddommelig kraft”. I følge Duncans forståelse er det sjelen som gjennomtrenger kroppen. Solar Plexus ser hun både som sjelens og kroppens senter – men også ”menneskets senter”(Duncan, 1928, s. 94).¹³⁴ Hun definerer *solar plexus* både som ”menneskets senter” og ”kroppens senter”, og hun utvikler en danseteknikk der bevegelsene alltid starter fra kroppens senter.

Sammendrag

Duncan er opptatt av kroppens skjønnhet og ser menneskekroppen som et utgangspunkt for all kunst. I hennes forståelse blir menneskekroppen et senter som alle kunststartene kan forenes i. I Duncans kroppsterminologi finner vi blant annet begreper som ”naturlig”, ”bevegelse”, ”form”, ”symmetri”, ”rytme”, ”harmoni”, ”linjer” og ”bevissthet”. Jeg vurderer disse å utgjøre en kjerne i hennes kroppsetetikk. Hennes hovedidé er at kroppen er kilden til skjønnhet. Hennes evne til scenisk nærvær blir framhevet i hennes ettermæle. Sitatene forteller at Duncan dyrket scenisk nærvær og bevissthhet. Duncan mener også at kroppen forteller mer enn teoretiske utlegninger kan gjøre. Hun etablerer en helhetsvisjon der kunststartene møtes med menneskekroppen i sentrum. Denne helhet mener hun er mulig å erfares som guddommelig. Kroppen som ”gjennomlyst”, ”strålende” og ”guddommelig” er det høyeste stadiet i hennes visjoner om dansens forskjellige uttrykk.

¹³³ I følge Word (intervjuet av Schjønsby 2009b) finnes det mange forestillinger om at Duncan nærmest kastet klærne og danset i flagrende gevanter og eksponerte kroppens nakenhet på en måte som sjokkerte samtidens borgere.

¹³⁴ Disse ideene har konsekvenser for teknikken i duncandans. I videreføring av duncandans (Intervju med Breschiani, Schjønsby 2009a) blir det poengtert at alle bevegelser skal begynne i solar plexus.

Duncans kroppsforståelse sett i lys av fenomenologi

Duncan søker den naturlige kroppen. Hun bruker barnets bevegelsesmåte og gresk billedkunst som læremestre, for å komme bak det tillærte og disiplinerte kroppsspråket. Når fenomenologi bruker begrepet ”prerefleksiv”, kan dette betegne noe av det feltet Duncan ønsket å arbeide ut fra. Med prerefleksiv menes en bevissthet som ikke er mentalt styrt, men forholder seg aksepterende til livsverden. Også fenomenologien ønsker finne noe ekte under de forskjellige lag av kultur som blir en basis for tilstedeværelse. Selv om begrepene ikke dekker hverandre, mener jeg det er et slektskap mellom Duncans ønske om å finne det naturlige og fenomenologiens vektlegging av prerefleksivitet.

Duncan mener at dansen er et effektivt uttrykksmiddel: ”One explains the dance better by dancing than by publishing commentaries and treatises (Duncan, 1928, s. 101). Denne holdningen blir støttet av Merleau-Pontys kropps og kunstforståelse. Han vektlegger sanseintrykkene og mener at kunsten oppfattes gjennom sansene. Tilsvarende holdning har han i sine synspunkter på kunst (Merleau-Ponty, 2000), der han poengterer at maleriet har en mening som synssansen forstår. Denne kommer ikke fram ved forklaringer, men gjennom sanseerfaring – der og da. Noe tilsvarende finner vi hos fenomenologen Roland Barthes i diktonomien *studium - punctum*. I sin bok *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet* (Barthes, 2001) framholder han to forskjellige måter å se på. Den ene kaller han *studium*, den andre kaller han *punctum*. Mens *studium* er en bevisst iakttagelse, er *punctum* noe som treffer, huskes og gir en eksistensiell erfaring.

Studium er en slags oppdragelse (viten og dannelse) som gjør det mulig for meg å gjenfinne operatør, og erfare intensjonene som etablerer og fremmer hans praksis (s.40)

I dette vanligvis unære rommet hender det (dessverre bare så altfor sjeldent) at en detalj tiltrekker meg. Jeg merker at dens blotte tilstedeværelse endrer min lesning, at det er et nytt foto jeg betrakter, et foto som i mine øyne har fått en høyere verdi. Den ”detaljen” er *punctum* (det som treffer meg) (Barthes, 2001, s. 55).

Når kroppsligheten er inkarnert i materialet og treffer betrakteren, kaller Barthes det for *punctum*. Kunstneren setter spor etter seg i kunstverkets materialitet. Det er *punctum* (Barthes, 2001, s. 55). som gir ”støt” og bidrar til at kunstverket brenner seg inn i bevisstheten. Forklaringer og redegjørelser går hos Barthes (s.40) inn under kategorien *studium*.

Merleau-Ponty og Duncan deler begeistringen for kroppen. Begge betrakter kroppen som et kunstverk. Duncan bruker en terminologi hvor skjønnsaspektet står sterkt. Mens Duncan ser den som mal for skjønnhet, ser Merleau-Ponty den som senter for eksistens. Når Merleau-Ponty utdyper kunst i forhold til kroppen, er det ikke gjennom dansen slik som Duncan, men gjennom maleriet og det å se. Mens synssansen blir den basis Merleau-Ponty bygger sin kunstfilosofi og estetikk på, blir Duncans basis musikken og dans, det vil si hørsel og den kinestetiske sansen. Hos begge er imidlertid kroppen sentrum for kunstopplevelsen. Duncan ser kroppens proporsjoner som mal for alle kunster: "The architects, the sculptor, the painter, the musician, the poet" (Duncan, 1928, s.78). Hun mener at kroppen er kilde til all kunst – at all kunst springer ut av kroppen og har spor av denne i sine proporsjoner. Lignende forståelse kommer til uttrykk i Merleau-Pontys essay om kunst når han i kunstverket erfarer malerens kropp i de gestene som penselstrøket uttrykker. De nærmer seg forskjellige områder, men det er et slektskap i deres forståelse. En viss forskjell er det likevel. Både Merleau-Ponty og Barthes ser spor av kunstnerens kropp i kunstverkets materialitet. Begge framhever det ikke-idealisererte, ikke friserte, ikke kalkulerte, men personlige, som trenger igjennom kunstverkets form. Når Barthes snakker om sangeren han ikke kan glemme, er det ikke idealiseringen, men materialiteten i stemmen som har grepet ham (Bø-Rygg, 2006). Tilsvarende kommer til uttrykk i Merleau-Pontys beskrivelse av Cezannes penselstrøk (Merleau-Ponty, 2000, s. 29). Duncan framhever imidlertid kunsten som idealisererte menneskeuttrykk: "... the idealisation of the human form and the consciousness of its divinity are at the root of all art created by man" (s. 78), så her er det absolutt en forskjell i deres kunstforståelse.

Duncan reflekterer over kroppen ut fra en helhetsforståelse som ikke skiller mellom det fysiske og det psykiske. Når hun likevel uttrykker at kroppen må glemmes: "Thus, the body itself must be forgotten" (1928, s.83), tolker jeg dette som en markering av at hun avgrenser seg fra en tankegang som ligger til grunn for gymnastikk. Det kan også bety at hun vil unngå å framheve kroppen som objekt. Dette kan belyses med Merleau-Pontys begreper "greifen" og "zeigen" (Merleau-Ponty, 1994 s. 62). Det blir en annen kvalitet i bevegelsen i det å gripe situasjonen og være handlende i den, enn å vise seg (les: vise seg fram). Duncans holdning til dansen viser ydmykhet for den sammenhengens dansen står inne i og det budskap som formidles. Når vi i Duncans beskrivelse

møter kroppen som gjennomlyst, strålende og guddommelig (1928, s.51-52), presenterer Duncan kroppens ytterste muligheter. Dette blir også en programmerklæring for hennes kunst. Her understreker hun enda sterkere at det ikke er kroppen selv som er målet, men en eksistensiell - åndelig dimensjon i tilværelsen. Sammenlignet med Merleau-Pontys forståelse virker Duncan religiøst troende i forhold til denne formen for eksistens og nærvær. Hun betviler ikke, analyserer ikke, men får en visjonær holdning.

Momenter ved Ruth St. Denis' kroppsforståelse

Enhet mellom kropp og bevissthet

I boken *Wisdom comes dancing* (St. Denis, Miller, Kamae 1997) har St. Denis et eget kapittel om kroppen som hun kaller "The Body as an Instrument of Spiritual Being." Her utdyper hun også sin kroppsforståelse. St. Denis vektlegger helse og sunnhet. På denne måten forholder hun seg til samtidens kroppsidealiser slik de kommer til uttrykk i filmen *Wege zu Kraft und Schönheit* (Wilhelm Prager, 1925), samt andre beskrivelser av "Die Körperkulturbewegung" i Europa (Klein, 1992, s. 135). Hun mener kroppen trues av usunt liv (St. Denis, Miller, Kamae 1997, s. 27). St. Denis etterstreber en helhetsforståelse:

For a long time we have lived constantly in two Worlds, or we supposed we did, in body and in spirit. But the new wave of vision that has come over the earth has shown us that there are not two warring substances, but only one, which is consciousness or mind (St. Denis, Miller, Kamae 1997, s. 25).

Enhet mellom kropp og bevissthet er et mål. I følge min tolkning mener St. Denis at veien til enhet mellom kropp og bevissthet oppstår når kroppen kontrolleres av bevissheten. "... we are not in our bodies, but our bodies are in us. We create and control them, we use them to the end of health and joy and wisdom" (s. 26). Hun mener også at kroppens skjønnhet må kultiveres og oppdras. "Det naturlige" og "det skjønnne" er ord som går igjen i hennes kroppsestetikk. Hun bruker metaforer og appellerer for eksempel til at mennesker må etterstrebe å gå som guder, i stedet for som dødelige (s. 27).

Delsartes påvirkning

St. Denis trente delarteøvelser som barn, veiledet av moren sin. Hun beskriver sine erfaringer slik:

I remember holding on to the old brass bedstead and swinging my legs, laying down on the floor and relaxing, and being told that my emotions were in the middle of me, and that my physical impulses were from the hips down – we won't take time to go into that right now – and that from the shoulders up, *all* was spiritual! (Terry, 1969, s. 192).¹³⁵

Filmopptak av St. Denis som solodanser (Honsa, 2002) viser en svært rak kroppsholdning. Hennes barnelærdom tatt i betraktning, kan den oppreiste holdningen i dansemåten forstås som uttrykk for idealer om dansen som spirituell handling. St. Denis bygger sin kroppsforståelse på Delsarte, og hun vurderer hans verk som spesielt verdifullt i forhold til kroppens uttrykk for følelse.¹³⁶ Hun mener Delsartes oppdeling av kroppen i tre soner: den fysiske, den emosjonelle og den mentale, er en hjelp til å utvikle dans (s. 31). Dette gir henne konkrete prinsipper å forholde seg til:

The physical zone from the feet to the hips expresses the physical impulses of generation, work, play and all other space-covering activities. The emotional zone between the hips and the shoulders, which contain the vital organs of heart and lungs, reflect the moods and intensities of our emotional life. The mental zone of the shoulders and head represent the realm where thoughts are emphasized (St. Denis, Miller, Kamae 1997, s. 31-32).

I min gjennomgang av kildematerialet er dette er noen av de mest konkrete refleksjoner over kroppen som jeg finner hos St. Denis. Inspirert av Delsarte, betrakter også St. Denis kroppen som et instrument: danseren kan uttrykke seg ved hjelp av kroppen på tilsvarende måte som en musiker uttrykker seg ved hjelp av instrumentet.

Kropp og natur

Også St. Denis mener at danseren kan bruke naturen som læremester og inspirasjonskilde. Hun henter bevegelsesmateriale fra naturen: elementenes kvaliteter, havets bevegelse

¹³⁵ At det var moren som trente henne forteller St. Denis i et radiointervju (Terry, 1963).

¹³⁶ St. Denis vurderer Delsartes forskning på kroppens evne til å uttrykke følelser som mer banebrytende enn hans forståelse av det rytmiske.

se, vind og vær kan hun gjenkjenne i sin egen kropp, og på denne måten finne bevegelsesuttrykk som er influert av naturkreftene.

It has always been my instinct to relate the dance to nature. I cannot remember a time when not the rhythms of the nature have controlled my whole being. I have always felt a wish to identify my body with the long sway of a sea when it falls against the shore or the subtle movement of the pine trees when they move in an evening breeze. A wheat field, bending under lashing rain or wind, finds an answering response in my own movements. In the motions of animals, too, I find curious kinship; and the elements: wind, rain, sea, fire- and the long hotness of the desert have all been translated into my own articulation (St. Denis, 1938, s. 220).

Her kan vi gjenkjenne noe av den holdningen som vi finner hos Duncan. St. Denis beskriver naturen utenfor seg selv. Hun sanser kreftene og bevegelsene i naturen og lar disse påvirke dansens bevegelse.

Bilder kan konkretiseres i dans

I sin dagbok fra reisen til Kina, november 1925, beskriver St. Denis hvordan visjoner og bilder i et inspirert øyeblikk kan konkretiseres som dans:

In Peking, at the altar of heaven, I saw my Theatre of Heaven. Instantly I felt that here indeed was an altar of Heaven and the Universe, open to the sun and stars and the unseen world, yet defined by a ghostly balustrade of sandstone and set in a grove of trees. Peace and a curious hushed expectancy lay over the enclosure, and I longed to stay and worship truly in spirit and in grace. I could only make a simple gesture toward the heavens – those heavens that canopy all the nations of the earth, and try to feel for an instant's time the descending rays from the invisible sun of life, pouring into my spirit, while the visible sun bathed my body in the golden warmth of a Chinese autumn day. Here a vision of white jade as the supreme symbol of Chinese beauty came to me (St. Denis, 1938, s.277).

Her skildrer St. Denis de bildene som en kroppslig opplevelse vekker i henne en høstdag i Kina. Hun forsøker å formidle dette verbalt. Hun erkjenner at det først og fremst er kroppen som kan formidle hennes visjoner, og begynner å forberede en dans. Dette blir senere til koreografien *White Jade* hvor hun etterstreber å inkarnere den følelse hun hadde i møte med kinesisk kultur. Hun vil fange hovedmeningen i Kinas liv og er kommet fram til koreografiene *Hvit Jade* og *Kuan Yin* (s. 277).

Slik jeg forstår St. Denis, ønsker hun her på tilsvarende måte som hun tidlig i sin dansekarriere ville danse Egypts idé og vesen, inkarnere ”hele” Kina. De store og billedrike visjonene hun beskriver, forsøker hun å realisere som dans. Hun viser en grenseløs tillit til kroppens uttryksmuligheter når hun mener den er i stand til å inkarnere det vesentlige i en kultur. Dette sitatet viser også en viss draging mot idéer om allkunstverk. I følge min tolkning går hennes intensjoner her ut på å gjøre kroppen til en arena der allkunstverk kan realiseres.

Kroppen blir sjel og ånd

St. Denis skriver ikke så mye om kroppen i sine bøker. Hun stiller imidlertid spørsmål om forholdet mellom kropp og sjel: ”Does the body represent the soul, or does it misrepresent it?” Hennes svar på dette spørsmålet er at vi må utvikle ”designs and patterns of a divine rhythm” (1997, s. 29). Etter å ha etablert ideen om kropp og sjel som en enhet, inkluderer hun også ånd. I denne helheten er kroppen et uttrykk for det gode, det skjønne og det sanne. ”The body is the articulation of the good, the true and the beautiful” (St. Denis, 1938, s. 30).

St. Denis ser kroppen fra to forskjellige synsvinkler. Den ene retter seg mot ”this body of flesh and bone”, den kroppen vi kan ta og føle på. Den andre retter seg mot ”The One Mind” (s. 29). *The One Mind* er en dimensjon som eksisterer utenfor tidens og rommets begrensninger: ”Our body is an idea of the One Mind.” Dette er den perfekte kroppen som vi bare har en anelse om. ”The whole trend of this inquiry is to attain gradually some glimpse of the divine instruments of ourselves, and to reach some understanding of the immense possibilities of beauty, joy and power that these bodies contain...” (s. 29) I dette perspektivet betrakter St. Denis dansen som ”gudenes gave”. Hennes ideal er å løfte kroppen opp på et høyere nivå der kroppen formidler det guddommelige.

St. Denis viser en holdning som er beslektet med Duncans ideologi når hun betoner kroppens muligheter til å bli nøkkel til en høyere eksistens gjennom dansen. Hun mener at veien hit består i å bli kvitt den tradisjonelle dualismen. Gjennom å forene kropp og sjel i en helhet kan danseren erfare det guddommelige. ”The ultimate body, or instrument we are dealing with is made of spiritual substance and is an idea of the creat-

ing principle of life” (St. Denis, 1938, s. 30). St. Denis hyppige bruk av ordet ”guddommelig” forankrer danseforståelsen hennes i en religiøs terminologi. Dette gjør at kroppen blir idealisert og mindre konkret. Det bidrar samtidig til at hennes kroppsprosjekt ikke står i motsetning til kirke og religion, men framtrer som en utviklingsvei. St. Denis selv framstår mer som en prestinne enn en opprører.

St. Denis søker inspirasjon for en stor del av sin dans i asiatiske dansetradisjoner, og hennes erkjennelse av dans og kropp preges også av den religiøse holdning hun møter i asiatisk kultur. ”India var fortsatt og for alltid min åndelige mor”, sier hun i sine memoarer (St. Denis, 1938, s. 320). I meditasjonen ”Dance divine”, hvor hun uttrykker sitt syn på dans, ser hun kroppen som guddommelig.

Dance Divine
We are free of time and space.
The gestures
Of our right and left hands
In the meetings and partings
Of our rhythms
Is the fulfillment of our completed selves.
In the endless avowal
Of that selfhood which is divine,
We use our translucent bodies in a new language
To express the glory of our love.

(St. Denis sitert i Shelton, 1990, s. xvii)

Diktet kan leses som en visjon om hva dansen kan være og hvilke idealer St. Denis forholder seg til. Når St. Denis, for å beskrive kroppen i dansen, bruker ord som ”translucent” (gjennomsiktig), blir det vesentlig at kroppen formidler en annen eksistens enn den fysiske. Hos St. Denis er denne eksistensen av mental, åndelig eller ideell natur.¹³⁷ St. Denis opplever imidlertid ikke kløften mellom legeme og sjel som et dilemma. Hun skriver og snakker om sjelen, det guddommelige og åndelige, og omsetter sine visjoner i dans:

I feel when I dance before great audiences I am delivering a great message of immortality that life is harmonious without end; that my body is

¹³⁷ Her demonstrerer hun på mange måter noe av det dilemma som hennes forgjengere stod midt inne i, og som Erica Chalfá Ruyter beskriver i sin bok *The Cultivation of Body and mind in the Nineteenth Century American Delsartism* (Ruyter, 1999).

indeed the willing servant of the mind, and its geometric forms and patterns are the very patterns and designs of divinity – because without divinity I would not be living, or breathing or dancing (St. Denis, 1938, s. 241f).

På slutten av sin karriere danset St. Denis i kirker. Hun samarbeidet med et bevegelseskor og utviklet flere koreografier der dansen var et religiøst ritual: "... kind of structure of ritual that I believe will be significant in the future" (St. Denis, 1938, s. 361). I denne forbindelse skriver hun en meditasjon som belyser holdninger ritualets forskjellige faser. Begynnelsen av meditasjonen forteller om hennes forhold til kroppen i dansen:

The Dancer comes to the Altar.... The dedication:
I, the dancer,
Bring my body
To the feet of God

The Dancer lies on the Altar.... Surrender:
All rhythms, Forms and powers
Of my being
I lay on the Altar
Of the Cosmic mind [...]

Meditasjonen beskriver 6 faser av ritualet og ender med:

The Dancer steps down to the Dancing Space... Expression:
Look!
The World is filled with Light!
Listen! The Cosmic Drums are beating!
My Dance of Life begins!
The Dancer begins to move in the Rhythm of the Divine Dance! (St. Denis, 1938, s. 362).

Når St. Denis skriver om sine idealer for dans, kommer hun hele tiden tilbake til *det guddommelige*. Begrepet *kropp* nevnes lite, det er i sammenheng med hennes engasjement i det åndelige vi finner mest om hennes kroppsforståelse. Hun er mindre opptatt av å reflektere over kroppens form og kroppens signaler. Hennes retorikk er knyttet opp mot "guddommelig" og "ånd"... Både kropp og gester er inkludert i det åndelige rom.

De ekspressive moderne danseskaperne i USA, fra 1930 tallet og utover, var elever i Denishawn og medlemmer av Denishawns danseensemble. St. Denis uttrykker

seg ikke om hvordan det bør bli undervist i dans – eller hvordan utvikle en metode som ivaretar den kroppsforståelsen hun bygger på. Hun finner sin oppgave i det å inspirere: “... and such spiritual inspiration and teaching as could be given within the close and hurried activities of a school of the dance” (St. Denis i Stepniak, 2008, s. 6).

Sammendrag

St. Denis’ synspunkter og praksis har røtter i Delsartes kroppsforståelse. Hun forholder seg til hans tredeling av kroppen. Tredelingen kommer til uttrykk i tre soner: den fysiske, den emosjonelle og den mentale. St. Denis er opptatt av at kroppen kan kultiveres, utvikles og mer og mer bli et instrument for idéer, følelser og visjoner. På denne måten idealiserer hun kroppen. Fokus er ikke rettet mot selve kroppen, men mer mot hva den kan uttrykke. I St. Denis’ visjoner om dans er kroppen ”guddommelig ”og ”gjennomskinnlig” og muliggjør et nytt språk. Hun ser sammenheng mellom kropp og natur, og mener at danseren kan bruke naturen som læremester. Naturen blir en inspirasjonskilde til dansens bevegelse. St. Denis ønsker å inkarnere idéer som danseuttrykk. Hun finner sin egen dansemåte gjennom å inkarnere den følelse hun hadde i møte med egyptisk kultur i dans. Senere bruker hun tilsvarende metoder for å utvikle danseuttrykk basert på kinesisk, japansk og indisk kultur. St. Denis ser paralleller mellom kroppen i dans og kroppen i religionsutøvelse. Den terminologien hun bruker om dans, er knyttet opp mot ”guddommelig” og ”ånd”. Både kropp og gester er inkludert i det åndelige rom. Å lese hennes tekster innebærer en pendling mellom helt konkrete fysiske forhold og begeistrede visjoner.

St. Denis’ kroppsforståelse sett i lys av fenomenologi

I St Denis’ kroppsforståelse, slik den kommer til uttrykk i dette materialet, starter hun med å se kroppen i forhold til helse og sunnhet og appellerer til å ta ansvar for kroppen. Videre går hun inn i kropp/sjel-diktonomien og markerer at hun ser kroppen som en enhet. I denne enheten er bevisstheten er det mest framtrepende. Felles med Merleau-Ponty er at hun ser kroppen som en helhet, men hun vurderer annerledes enn ham når hun så tydelig betoner at det er ”the mind”- bevisstheten - som behersker og kontrollerer

denne helheten. Hun ser kroppen som underordnet sjelen. Hun betoner også at kroppen må oppdras, og inkluderer ikke kroppens prerefleksive kunnskap. Derfor får hun ikke så sterkt det spørrende forholdet til kroppen som vi ser i Merleau-Pontys kroppsforståelse. Hun mener at veien til enhet mellom kropp og bevissthet går gjennom at kroppen blir kontrollert av bevisstheten, og at den blir talerør for idealer om disiplinering av kroppen. I praksis har hun imidlertid en forståelse som innebærer stor tillit til kroppens evner og muligheter.

St. Denis' bakgrunn i Delsartes lære har bidratt til å dele opp kroppen i funksjoner. Denne oppdelingen finner jeg heller ikke i Merleau-Pontys teorier. Mens Merleau-Pontys nivådeling av kroppen er knyttet opp mot bevissthetsnivåer som prerefleksivitet, intensjonalitet og bevissthet, og bygger på en vestlig filosofi, har St. Denis tredelingen fysiske impulser, følelse og ånd som hun baserer på en mer østlig filosofi i samklang med Delsartes lære. St. Denis framstiller denne teorien som en barnelærdom, der deler av den fysiske blir tillagt konkrete funksjoner. For eksempel blir den øvre del av kroppen knyttet til det åndelige, mens de fysiske impulser er fra hoftene og ned. Når St. Denis kaller kroppen et instrument, er det ikke kroppens egen visdom hun løfter fram, slik vi kan iakttas hos Merleau-Ponty.

Også St. Denis bruker naturen som forbilde. Hun gjenkjenner den ytre naturens bevegelse og naturelementene, vær og vind i sine bevegelser, og uttrykker at hun bruker naturen som læremester. Dette kjenner jeg ikke igjen i Merleau-Pontys kroppsfilosofi. Når St. Denis vektlegger sansning av naturkrefter, og etterstreber å gjenskape disse som kunst, finner jeg en parallell til Merleau-Pontys beskrivelse av Cezannes gjengivelse av det å se, i *Øyet og Ånden* (Merleau-Ponty, 2000), der kunstneren skaper gjennom å kroppsliggjøre og inkarnere sanseintrykk.

På spørsmål om kroppen eller sjelen er viktigst, mener St Denis det er en tredje side som utkrystalliserer seg: *det åndelige*. Gjennom dette kommer hun fram til en ny type helhetsforståelse: *The One Mind*. Denne inkluderer kropp og bevissthet, men finnes utenfor tid og rom. Her forlater derfor St. Denis fenomenet og det fysiske gitte. Hun går over i idealisme, og skiller seg fra fenomenologi som i utgangspunktet retter oppmerksomheten mot fenomenene. Likevel mener jeg at St. Denis i sin dansepraksis dyrker kroppens muligheter, inkarnerer sine visjoner som danseverk og handler ut fra en helhetsdimensjon som Merleau-Pontys fenomenologi utdyper teoretisk.

Momenter ved Rudolf Steiners kroppsforståelse og eurytmi

Steiner har i flere bøker og forelesninger utdypet sin forståelse av menneskekroppen. I denne korte presentasjonen har jeg valgt å antyde to av de innfallsvinklene han bruker til kroppsuttrykk i eurytmi. Først vil jeg antyde noen av hans holdninger og synspunkter på samspillet mellom kroppens form, funksjon og uttryksmuligheter, og hvordan han forankrer og begrunner eurytmigestene. Deretter vil jeg knytte Steiners eurytmimeditasjon til sitater fra foredrag han holdt i forkant av eurytmiforestillinger. Til slutt vil jeg sammenligne disse synspunktene med noen aspekter ved Merleau-Pontys kroppsforståelse.

Steiner motarbeider den markante dualismen mellom kropp og sjel som vestens tenkere bygger på, og han integrerer heller asiatiske forståelser i sin tenkning. Dette bidrar til en helhetsorientering. Steiner baserer sin menneskeforståelse på helheten av sjel, ånd og kropp. Han vektlegger å utdype sammenhenger i sine kroppsteorier.¹³⁸ Hans fokus er samspill mellom forskjellige nivåer av kroppslige prosesser. Han har utdypende teorier om vekst og utvikling i sine forelesninger for pedagoger (Steiner, 1960),¹³⁹ og går i sitt samarbeid med medisinerer inn i naturvitenskapelige spørsmål (Steiner & Zbinden, 1937). I flere av de foredragene han har holdt om eurytmi (Steiner, 1952, 1965), er han mest opptatt av å se kroppen i et åndelig perspektiv.

Kroppens form og aktivitet

Steiner mener kroppen har en grunnleggende tregrening, og at de tre systemene 1. hode, 2. bryst- og 3. lemme- og stoffvekslingssystem forholder seg helt forskjellig til verden. En tilgang til Steiners kroppsforståelse er *kroppens form* og anatomi. En annen tilgang er kroppens *funksjon og aktivitet*. En tredje tilgang er kroppens forbindelse med *psyken*. Til disse tre systemene knytter han organisk aktivitet og sjelelig aktivitet. Steiner bruker

¹³⁸ Når Steiner snakker om kroppen, er det hele tiden den levende kropp der samspill mellom tanke, følelse og vilje (sjelelige kvaliteter), kroppens fysiske form, fysiologiske prosesser, sansning og kommunikasjon med omverdenen realiseres.

¹³⁹ Steiner bok *Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik* (Steiner, 1960), er opprinnelig en foredragsrekke som ble holdt for pedagoger i Stuttgart i 1919 og stenografert. Boken ble publisert første gang i 1932.

begrepet sjel der Merleau-Ponty bruker psyke, og i følge Steiner består sjelen av tanke, følelse og vilje (Steiner, 1960, s. 74-87).

KROPPENS FORM ANATOMI	ORGANISK AKTIVITET	SJELELIG AKTIVITET
Hode (Øvre system)	Nerve- sansesystem	Tanke
Bryst (Midten)	Rytmask system	Følelse
Lemmer: armer, ben (Nedre system)	Bevegelse Fordøyelse, stoff- skifte	Vilje

Steiners poeng er ikke å dele opp, men å utvikle en forståelse for at forskjellige kvaliteter er virksomme og vever i hverandre. På denne måten er ”hodekvaliteten” også til stede i brystregionen og i lemmene (armer og ben). Tilsvarende kan lemmene uttrykke følelse, ikke bare handling. Steiner uttrykker dette samspillet mellom kropp og sjel i et dikt han kaller ”Ecce Homo” (mennesket).

Ecce Homo

In dem Herzen webet Fühlen,
In dem Haupte leuchtet Denken,
In den Gliedern kraftet Wollen.

Webendes Leuchten,
Kraftendes Weben,
Leuchtendes Kräfte:
Das ist der Mensch. (Steiner, 1981, s. 121).

I følge min tolkning av dette diktet retter Steiner i de tre første verselinjene oppmerksomheten mot menneskekroppens tre forskjellige ”organiseringer” og deres kvaliteter: Hoderegionen: lysende (tanken lyser); brystregionen: (følelsene vever i hverandre) og lemmer og stoffskifte: (lemmene og stoffskiftet handler, virker og er i aktivitet). I de tre neste verselinjene går han over til å beskrive ren aktivitet:

”Webendes Leuchten”- samspill mellom følelse og nerve-sansepol

”Kraftendes Weben” – samspill mellom vilje og følelse

”Leuchtendes Kraften” – samspill mellom følelse og vilje

Jeg finner denne måten å beskrive kroppen på som karakteristisk for Steiner. Han vektlegger aktiviteten framfor formen. Han bruker nye innfallsvinkler, forskjellige begreper og helt uvante bilder, for å holde feltet levende. Derfor er det også et problem å fastholde og beskrive hans kroppsforståelse.

Fra helhet til tregrening

I boken *Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik* (Steiner, 1960) som består av en samling foredrag Steiner holdt for pedagoger i forbindelse med den første Steinerskole som ble opprettet i 1919, beskriver han kroppsformen ut fra tre kuleprinsipper. Han begrunner kuleformen med at dette er et kosmisk formprinsipp: „Im Kopfe trägt wirklich der Mensch des Abbild der Kosmos in sich. Das rund geformte menschliche Haupt ist ein solches Abbild” (Steiner, 1960, s. 41). Hodet ser han som en ferdig form, hvis senter er i midten av hodet. ”Das rührt davon her, daß er der Kopf seinen Mittelpunkt irgendwo im Innern hat; er hat ihn konsentrisch” (s. 144). Steiner forklarer hodet og øvre pol som et senter for sansning, da hjernen og vesentlige sanseorganer er plassert i hodet.¹⁴⁰ Som motsetning til hodeprinsippet, forklarer han lemme- og stoffvekslingssystemet. Lemmene (armer og ben) ser han som radier i en kule, der periferien er kosmos (uendelighet). Lemmene utfører handlinger, og er, i Steiners forståelse, enda sterkere grad rettet mot verden. På det sjelelige plan vil dette si viljesorientert. Karakteristisk for lemmene er at bare en liten del av deres eksistens er synlig:

Ein ganz winziger Teil von dem, was wir sind, wird in unseren Gliedmaßen sichtbar, so dass die Gliedmaßen etwas Leibliches ist, das aber nur ein ganz winziges Atom ist von dem, was eigentlich in Gliedmassensystem des Menschen da ist: Geist. Leib, Seele und Geist ist im Gliedmassensystem des Menschen. Der Leib ist in der Gliedmaßen nur angedeutet; aber in den Gliedmaßen ist ebenso

¹⁴⁰ Slik jeg velger å forstå Steiners teorier, er hodet i denne sammenhengen ment som et senter for de prinsippene Steiner knytter til nerver og sansning, ikke nødvendigvis den fysiske formen som hodet utgjør. Å tenke er i Steiners forståelse en sjelelig aktivitet, og han knytter denne til hoderegionen. Sansningen får en stor plass i hans kroppsforståelse. Han knytter sansningen til kroppen, og utvider sansebegrepet til å omfatte flere sanser enn det som vanligvis inkluderes i sansning.

das Seelische drinnen, und es ist drinnen das Geistige, das im Grunde genommen die ganze Welt umfaßt (Steiner, 1960, s. 145).¹⁴¹

Brystregionen ser Steiner som et utjevneende prinsipp mellom disse to, og dette beskriver han som en del av en kule, hvis senter er utenfor mennesket i en overskuelig distanse. Han betrakter brystet med lunger og hjerte, som senter for åndedrett og blod-sirkulasjon og definerer det som *det rytmiske system*. Han sammenligner formen med en skål som delvis åpner seg mot verden. Følelse er den sjelelige aktivitet som Steiner knytter til brystregionen (1960, s. 144-147).

Steiner bruker denne kulemetaforen for å demonstrere forskjellige typer aktivitet i mennesket. Hodeformen beskriver en konsentrert aktivitet. Brystregionen åpner seg mot omverdenen med følelser. Lemmene griper inn i verden med handlinger.

Kropp og natur i eurytmi

Steiner knytter eurytmi til natur med en annen vinkling enn det som Duncan og St. Denis gjør i sine danseteorier. For å forstå språkets forankring i kroppen, går Steiner til naturen i mennesket. Han forankrer eurytmi-bevegelsene i strupehodets aktivitet i de teoretiske begrunnelsene for lydeurytmi. Han mener at det er strupehodet som kjenner språkets fonetiske lovmessigheter, og undersøker derfor strupehodets form, funksjon og hvordan bevegelser oppstår i taleprosessen. På bakgrunn av Goethes metamorfoseteorier, utarbeider han en fenomenologisk sammenligning mellom formprinsipper i strupehodet og i menneskekroppen (Steiner, 1952, s. 2 ff). Steiners begrunner eurytmiens lyd-gester med at strupehodet og kroppen har en felles struktur. Gjennom dette mener han at bevegelser som oppstår i og rundt strupehodet i taleprosessen, kan realiseres gjennom kroppen. Ved å studere fysiologiske prosesser i talen, og deretter forstørre de bevegelsene som skjer ubevisst i tale og sang, finner han bevegelsesformer for vokaler og konsonanter¹⁴²

¹⁴¹ I følge Steiner antyder armer og ben radier i en stor kule hvis senter er hele verden. Viljen kommer til uttrykk i lemmene. Vilje forsår han som en sjelelig aktivitet. En side ved viljen eksisterer i det ubevisste og er en del av livsprosessene, en annen side av viljen er de handlinger som utføres bevisst.

¹⁴² Dette helhetsperspektivet bruker Steiner også i mindre målestokk. Han forstår kroppen som beslektet med strupehodet (Steiner, 1952. Kapittel 1). I sine teoretiske begrunnelser for lydeurytmi forankrer han eurytmi-bevegelsene i strupehodet begrunnet i at det er strupehodet som kjenner språkets fonetiske lovmessigheter. Fordi strupehodet og kroppen har en felles struktur kan, i følge Steiners teorier, bevegelser i og rundt strupehodet realiseres gjennom kroppen. Eurytmi er ment å utfolde og realisere noen av de luft-

Was im Menschen *singen* will, das will sich auch in Bewegungsformen darstellen; und nur, was als Bewegungsmöglichkeiten in dem menschlichen Organismus liegt, wird im Laut- und Toneurythmie aus ihm herausgeholt. Es ist der Mensch selbst, der *sein* Wesen offenbart. Die menschliche Gestalt ist nur als festgehaltene Bewegung verständlich; und die Bewegung des Menschen offenbart erst *den Sinn* seiner Gestalt (Steiner, 1984, s. 10).

Steiner utvikler sitt eurytmikonsept på det grunnlag at talespråket, på den ene siden, og det sangbare i musikk, på den andre siden, kan utfoldes gjennom kroppslig bevegelse: ”Daraus aber ersehen Sie, dass im ganzen menschlichen Leibe etwas geschieht, wenn der Mensch singt oder spricht” (Steiner, 1984, s. 29).

Kropp og skjønnhet

Også Steiner knytter skjønnheten til kroppen. I denne sammenhengen ser han skjønnhet som et ”avtrykk fra kosmos”. Skjønnhet er, i følge Steiner (Steiner & Froböse, 1989, s. 57), skapt gjennom at man i eldre tid har visst om de formdannende krefter som gjennomtrenger det fysiske legeme.¹⁴³ Kroppen er i Steiners forståelse et senter for krefter der verden taler, synger og sanser gjennom mennesket. I en meditasjon for eurytmi av Steiner formuleres dette i et fortettet bilde:

Ich suche im Innern
Der schaffenden Kräfte Wirken
Der Schaffenden Mächte Leben
Es sagt mir
Der Erde Schweremacht
Durch meiner Füße Wort,
Es sagt mir
Der Lüfte Formgewalt
Durch meiner Hände Singen,
Es sagt mir
Des Himmels Lichteskraft
Durch meines Hauptes Sinnen,
Wie die Welt im Menschen
Spricht, singt, sinnt (Steiner, 1968, s. 239).¹⁴⁴

bevegelser som settes i gang i og rundt strupehodet som kroppsbevegelser. Steiner forstår sang og tale som ”tilbakeholdt bevegelse” og mener det er mulig å omsette sang og tale til kroppsbevegelse.

¹⁴³ Steiner mener for eksempel at gresk antikk kunst formidler en innsikt om hvordan de formdannende krefter gjennomtrenger kroppen.

¹⁴⁴ Jeg tolker det slik at Steiner mener det er menneskets personlighet og kreativitet han først og fremst tiltaler ved å begynne meditasjonen med ”Ich suche im Innern”. Ved stadig å gjenta ”Es sagt mir” appel-

Etter min mening viser denne meditasjonen de store linjer i Steiners kroppsforståelse. Han beskriver her kroppen som et senter og et møtepunkt for personligheten, og det som han kaller ”de skapende krefter”, ”tyngdekraften”, ”luftens formkrefter” og ”lyskraft”. Vi kan gjenkjenne tredelingen lemmer, bryst og hode i det spill av krefter og virksomhet Steiner beskriver som ”Erde Schweremacht”, ”Lüfte Formgewalt” og ”Himmels Lichteskraft”.

Kropp og språk i et kosmisk perspektiv

Steiner betrakter ikke kroppen isolert, men ser den i en stor sammenheng. Han er opp-tatt av at visdom som er nedfelt i kroppen, det vil si kroppens åndelige ressurser, kan realiseres gjennom kunst. Når han i 1924 utdyper sitt kroppssyn i forhold til eurytmi, betoner han at eurytmi benytter kroppen selv som verktøy. Han ser kroppen som ”et sant mikrokosmos”, og mener at når menneskets sjel taler gjennom kroppen, kan den framstille alle ”verdens hemmeligheter” kunstnerisk (Steiner & Froböse, 1989, s. 176). Steiner motiverer sine eurytmielever ved å henvise til kroppens visdom. Om eurytmi sier han:

...sie bedient sich als Werkzeug des menschlichen Körpers selbst. Dieser aber ist ein Ausdruck aller Weltgeheimnisse. Er ist ein wahrer Mikrokosmos. Spricht durch ihn die menschliche Seele, so kann sie alle Weltgeheimnisse in der Offenbarung ihres eigenen Innenlebens künstlerisch vor das Auge stellen (Steiner, 1986, s. 176).

Også her forstår Steiner menneskekroppen som et mikrokosmos som gjenkjenner og reflekterer verdens lovmessigheter. Han knytter språket til kroppen og setter det samtidig inn i et kosmisk perspektiv. Her er poenget at både kroppens fysikk og kroppens livsprosesser virker i samklang med kosmiske lovmessigheter når kroppen responderer på språk eller musikk. Denne samklangen mener han finner sted via livslegemet (også kalt eterlegemet) - i det ubevisste. I Steiners teorier livslegemet kroppen sett i forhold til fysiologiske prosesser, vekst og mer eller mindre ubevisste livsfunksjoner.¹⁴⁵

lerer han til en slags våken lytting der det kan oppstå en innsikt som gjennomtrenger kropp og danseteknikk. Dette kaller han himmelens lyskraft ”Des Himmels Lichtekraft”. Steiner nedtoner dualismen ved å kultivere både kropp og sjel.

¹⁴⁵ Livslegemet (også kalt eterlegemet) kan beskrives som kroppen sett i forhold til fysiologiske prosesser, vekst og mer eller mindre ubevisste livsfunksjoner.

In the etheric body and in the physical body there echoes the music of the spheres.[...] And the forming of consonants in the physical body is the echo of what resounds from the single formations of the Zodiac, whereas the formation of vowels within the music of the spheres occurs through the movements of the planets in the cosmos. This is imprinted into the etheric body. Thus, in our physical body we unconsciously bear a reflection of the cosmic consonants, whereas in our etheric body we bear a reflection of the cosmic vowels. This remains, one might say, in the silence of the subconscious (Steiner, 1921).

Videre hevder Steiner at menneskekroppen er et ekko av de kosmiske vokaler og konsonanter. For å beskrive lovmessighetene i dette området bruker han zodiakens bilder og planetenes aktivitet, og knytter på denne måten sine teorier opp mot tidligere tiders mytiske perspektiver, der mennesket er et bilde av kosmos.

It may be said that if a Man could look through himself inwardly he would have to admit: I am an etheric body, in other words, I am the echo of cosmic vowels; I am a physical body, in other words, the echo of cosmic consonants. Because I stand here on the earth, there sounds through my being an echo of all that is said by the signs of the Zodiac; and the life of this echo is my physical body. An echo is formed of all that is said by the planetary spheres and this echo is my etheric body (Steiner, 1921).

Musikkens kroppslige forankring

Sang og tale er i Steiners forståelse intimt knyttet til kroppens bygning. I sine foredrag om toneurytmi utdyper han sitt syn på musikkens og intervallenes kroppslige forankring. Han sammenligner kroppen med en musikalsk skala:

In Wirklichkeit ist der Kopf die Oktave des Fußes. Und das ist ein ebensolche Wahrheit, dass der Kopf die Oktave des Fußes ist, wie das andere, was sonst in den Anatomiebüchern steht. [...] dann bekommen Sie die Kopftätigkeit im Verhältnis zu Fusstätigkeit ganz genau in der Empfindung der Oktave zu prim. Es ist nicht anders. So kann man den ganzen Menschen durchgehen. Er ist eine musikalische Skala (Steiner, 1984, s. 51).

Steiner framholder på forskjellige måter at eurytmi er hentet ut av menneskets organisme. Brystområdet er, i følge Steiner, det kroppslige utgangspunktet for å omsette både språk og musikk i bevegelse. Bevegelsesansats for toneurytmien lokaliserer han til kravebenet (Steiner, 1984, s. 99 ff). Gjennom lytteopplevelsen skal eurytmisten oppøve en ferdighet i å forbinde intervallene i musikken med armbevegelser.

Sehen Sie, im Schlüsselbein können Sie den Ansatz zum musikalischen Eurythmisieren fühlen; da liegt er. Und werden Sie sich bewusst, dass eine Kraft in Ihre Arme und Hände geht von Schlüsselbein und seinen Ansatzmuskeln, dann werden Sie in Lebendigkeit toneurythmisieren (Steiner, 1984, s. 100-101).

Steiner forankrer musikkelementene i kroppen, og går på denne måte videre enn filosofen Susanne Langer, som 50 år senere argumenterer for at musikkens struktur følger de samme lover som følelselivets struktur (Langer, 1969, s. 228). Steiners teorier står likevel ikke i noen motsetning til Langers forståelse av musikk. Steiner framhever også følelsesdimensjonen i musikken som grunnleggende for det musikalske uttrykket.

Sammendrag

Steiner er opptatt av å forstå kroppen som en helhetlig organisme der forskjellige rytmer, prosesser og energier virker sammen. Den tredelingen som vi ser antydnet i St. Denis' kroppsforståelse er også sterkt tilstede i Steiners teorier. Tredelingen er et gjennomgående prinsipp som speiles på forskjellige måter, i det fysiske, i det funksjonelle og i det psykiske. Steiner er mer fokusert på samspillet mellom disse prinsippene enn av forskjellen mellom dem.

Som Duncan er også Steiner opptatt av kropp og skjønnhet, men framfor alt betrakter han kroppen som et senter for krefter. Steiner motiverer sine eurytmielever ved å henvise til kroppens visdom. Når han uttrykker at verden taler gjennom kroppen, understreker han sin respekt for kroppens evne til å formidle og vektlegger at kroppen har visdom og innsikt. Hans visjoner for eurytmi er at sang og tale kan omsettes i kroppsbevegelse. Steiner studerer bevegelser i strupehodet under taleprosessen og videreutvikler disse til gester. Han begrunner lydgestene med at strupehodet og kroppen har en felles struktur.

En annen tilgang finner han gjennom å forankre kroppen i kosmiske lovmessigheter. I denne forbindelsen forstår han menneskekroppen som et ekko av ” de kosmiske ” vokaler og konsonanter. Steiner betoner dessuten at musikken har kroppslig forankring og ser kroppens proporsjoner som en musikalsk skala.

Steiners kroppsforståelse sett i lys av Merleau-Pontys fenomenologi

Steiner retter, på lignende måte som Merleau-Ponty, oppmerksomheten mot den levende kroppen. Vi ser to tendenser i hans forståelse. På den ene siden viser diktet "Ecce Homo" en fortettet fenomenologisk betraktning av den levende kroppen, et samvirke av funksjoner og bevissthetsnivåer og krefter, der alt strømmer i hverandre. På den andre siden har han en betraktning av kroppens form, der han ut fra kuleprinsippet fanger opp tre forskjellige nivåer av aktivitet. Både Steiners og Merleau-Pontys teorier betoner det levende. Steiner systematiserer, kategoriserer og oppholder seg mer ved form enn Merleau-Ponty. Dette kommer til uttrykk både i hans sammenligning med kuleprinsippet, der han sammenligner menneskets tre systemer (tanke, følelse og vilje) med forskjellige aspekter ved en kule. Dessuten forstår han strupehodet som en metamorfose av kroppens form.

Lydgestene i eurytmi blir utviklet på bakgrunn av fenomenologiske studier. Steiner tar utgangspunkt i det sansbare, det vi hører i språket, og transformerer lydene i språket til bevegelse. Til grunn for dette ligger en holdning vi også finner hos Merleau-Ponty, at hver lyd har en egen kvalitet. Dette kaller Merleau-Ponty for fonetisk gestikk: "... ordene, vokalene, fonemerne utgør like så mange måder at synge verden på ... fordi de uddrager og i ordets egentlige forstand uttrykker deres emotionelle væsen" (Merleau-Ponty, 1994, s. 155).

Steiner er opptatt av det åndelige i kunsten, men søker ikke det åndelige gjennom idealisering, slik som St. Denis gir uttrykk for. I eurytmimeditasjonen tiltaler han danserens holdning, og vektlegger at denne må finne de skapende krefter i seg selv: "Ich suche im Inneren / Der schaffenden Kräfte wirken..." (Steiner 1968 s. 239). På lignende måte som Merleau-Ponty, forblir Steiner lyttende til kroppen, og forholder seg til den sansede virkeligheten. Han engasjerer seg i sammenhengen mellom mennesket og verden, og forstår verden med kroppen som målestokk. Steiner betoner at kroppens form og aktivitet har en forbindelse til kosmos (1960 s. 41). Referanser til det åndelige finnes i Merleau-Pontys essay *Øyet og Ånden* (2000) samt i *Primacy of Perception* (1964). Siden det kosmiske perspektivet blir vektlagt sterkt i Steiners teori, får hans filosofi et

annet tyngdepunkt enn Merleau-Pontys. Det kosmiske perspektivet gir en annen terminologi enn fenomenologitradisjonen Merleau-Ponty orienterer seg fra. Steiners kaller sin metode *goetheanistisk*, og refererer dermed til en fenomenologi med andre tradisjoner.¹⁴⁶ Det er da også kroppen Steiner hele tiden kommer tilbake til både i eurytmi og i sin menneskeforståelse.

Steiners musikkforståelse tar også utgangspunkt i kroppen. Kroppens form blir en mal for musikk. Dermed sprenger Steiner noe av den sterke vektlegging av følelses- og opplevelsesaspektet som Reid (1954-1955, s. 236) kritiserer i kunstforståelse. At kunstverket inkarneres (Reid, s. 230), viser til at sansningen tiltales, og at kunstneren eksperimenterer med materialitet (Reid, 1954-1955, s. 236).¹⁴⁷ Dette er også en holdning vi finner hos Steiner. Hele eurytmikonseptet består i å transformere tale eller musikk til bevegelse i samklang med det som høres. Steiners intensjon er at dette skal innebære en forsterkning av det som høres, et samvirke med synssansen og det kinestetiske. Hans intensjon er også å ivareta sansens synestesi og eksperimentere med denne. Å snu og vende på virkeligheten og få fram nye sammenhenger, ser Lyotard (1992, 30-34) som en grunnleggende gestus i kunsten. Dette er også en holdning vi finner parallell til i Steiners estetikk. Eurytmi er ment å framstå som noe nytt (s. 34), og dermed oppfylle Lyotards forståelse av gestus, det vil si å framstille en vridning av det virkelige rom, tid eller sted. Steiner vil framstille en vridning av det som høres i språk og musikk.

Oppsummering og diskusjon

Duncan, St. Denis og Steiners holdninger kan utdypes ved hjelp av Merleau-Pontys filosofi. De har imidlertid forskjellig begrepsapparat. Når danseskaperne uttrykker seg verbalt, blir de opptatt av religiøse og metafysiske dimensjoner. Mens danseskulptorerne i sterk grad bruker ord som ”guddommelig”, ”åndelig” og ”kosmisk” om kroppen, holder Merleau-Ponty seg til en mer nøktern terminologi. En tilsvarende respekt for kroppen som dansefornyere skapte dans ut fra, kommer til uttrykk i hans betoning av kroppen som et senter for opplevelse av eksistens og kommunikasjon.

¹⁴⁶ Den norske filosofen Hjalmar Hegge betoner også Goethes fenomenologiske holdning (Hegge, 1993). Goethes fargelære og hans bok om plantenes metamorfose blir ofte henvist til i Steiners arbeider.

¹⁴⁷ Se også Merleau-Ponty (2000, s. 29) og Barthes (2001, s. 55).

Hva betyr så den ideologiske forankringen danseren har? Vil denne gjennomtrengende danseuttrykket, eller er det trening og danseteknikk innenfor de respektive tradisjoner, som gjør at disse visjoner kan realiseres? Etter min vurdering er det ikke tankelivet som danses, heller ikke tro. En ideologi kan imidlertid vekke entusiasme, tro, begeistring og gjennomslagskraft. Når Merleau-Ponty (2000) utdyper sin kunstforståelse i *Øyet og Ånden*, står erfaring av helhet, enhet og mening sentralt. Kunsten har mulighet til å gi en opplevelse av helhet som sprenger grenser for livsverden og dagligliv. Kunstneren preger sin kropp inn i materialet i måten han utforsker materialet på. Jeg mener det er dette som dansekunstnerne engasjerer seg i. Når Duncan skriver om en ”luminous fluidity”, kan dette tolkes og formuleres som ”den absolutte tilstedeværelse”. Det oppstår øyeblikk av helhet og mening. Dette kan være små glimt som er av en slik karakter at de farger hele uttrykket. Merleau-Ponty betoner at det åndelige er i sanseerfaringen, og bidrar til å holde oppmerksomheten ved dansen som fenomen, der kropp, bevegelse og uttrykk står i sentrum.

Før 1900 hadde det vært en akseptert viten at kroppen blir styrt fra hjernen, at det er hjernen som har bevissthet og hukommelse, og at kroppen er fullstendig underlagt hjernens aktivitet. Det var også et etablert skille mellom kropp og sjel, mellom det fysiske og det psykiske, som preget hele kulturlivet. Det kroppslige var ikke respektert på samme måte som intellekt og sjel.¹⁴⁸ På begynnelsen av 1900-tallet skjedde et holdningsskifte når det gjelder synet på kropp og akseptering av kroppens uttrykk. Gjennom å studere sitater fra Duncan, St. Denis og Steiner er jeg kommet fram til at de markerer et vendepunkt i forståelse av kroppen. Når fenomenologien fra og med Husserl på begynnelsen av 1900-tallet utdyper kroppens betydning for menneskets opplevelse av eksistens, oppfattes dette som radikalt i en filosofisk sammenheng. Vi får her demonstrert hvordan en gradvis utvikling av respekt for kroppen først kommer til uttrykk i kunst og kultur,¹⁴⁹ og deretter blir den nedfelt i filosofi og vitenskap.

Danseskaperne bruker ikke begrepet kropp ofte, men formulerer seg om sjelens bevegelse når de taler om dans. For å kunne gripe deres kroppsforståelse, må jeg nærle-

¹⁴⁸ Som forarbeid til denne avhandlingen skrev jeg et vitenskapsteoretisk essay om body-mind-problematikken i forhold til dans (Schjønsby, 2004), og disse synspunktene ble utviklet her.

¹⁴⁹Romanen *Aspasia* (Hammerling, 1904) rommer for eksempel synspunkter som mange dansere er opp-tatt av rundt århundreskiftet: At visdom som uttrykkes gjennom sjelen er til stede i kroppen.

se og tolke. Deres ideologi kommer til uttrykk når de uttaler seg om dansens muligheter. Deres utsagn om kropp inkluderer deres syn på menneskets åndelige forankring. Felles for dem er at de ser kroppen som noe opphøyet, uttrykk for skjønnhet og som redskap til å formidle en åndelig dimensjon. De er opptatt av å realisere kroppens muligheter i dans. De holdninger som Duncan, St. Denis og Steiner viser i de utvalgte sitatene, kan oppsummeres som:

- Kroppen har bevissthet og visdom
- Kroppen vet
- Kroppen er skjønn – og en mal for skjønnhet
- Kroppen fører sammen et felt av krefter som mennesket er spent inn i
- Naturen taler gjennom kroppen
- Sjelen uttrykker seg gjennom kroppen
- Kroppens bevegelser kan binde sammen forskjellige kunstuttrykk til en helhet
- Kroppen kan kommunisere det åndelige

At kroppen har bevissthet og visdom, understreker Steiner i meditasjonen for eurytmi.¹⁵⁰ Her formidler han at jordens tyngdekraft taler gjennom føttene, luftens formverden synger gjennom hendene og himmelens lyskraft sanses gjennom hodet. Her holder han også fram kroppen som en kilde til visdom. St. Denis vektlegger noe av det samme i det diktet ”Dance Divine” som tidligere er sitert når hun uttrykker at vi bruker våre ”gjennomskinnelige kropper” (our translucent bodies) i et nytt språk for å uttrykke ”glansen av kjærligheten”. Duncan er helt eksplisitt på at kroppen uttrykker sjelen når hun sier at det ikke bare er kroppens bevegelser som uttrykkes, men også sjelens tanker og følelser. Hun skiller mellom tre typer dansere og holder fram den typen som forstår at kroppen, gjennom sjelen, kan bli transformert til noe lysende. Duncan er spesielt opptatt av menneskekroppens skjønnhet. Alle tre virker enige om at kroppen kan kommunisere det åndelige og gir uttrykk for dette på forskjellige måter. På denne måten står de tidligmodernistiske danseskapere i sentrum for holdningsforandringer i tiden. Ved å skape dansemåter der kroppen får en ny posisjon bidrar de til å rette oppmerksomheten mot kroppslig innsikt og kroppsbevissthet.

¹⁵⁰ Se tidligere i dette kapitlet.

Kapittel 6: GESTIKK OG SJELENS BEVEGELSE

Mens jeg i forrige kapittel undersøkte Duncan, St. Denis og Steiners forståelse av kropp, studerer jeg i dette kapitlet deres egne utsagn om gestikk og sjelens bevegelse, slik de kommer til uttrykk i bøker og foredrag. Danseskaperne eksperimenterer med bevegelse og utforsker nye uttrykksformer og teknikker, tilsvarende andre tidligmodernistiske kunstnere. De er opptatt av at dansen skal være *sjelens* uttrykk. Bevegelsen skal formidle et innhold og forholde seg til musikk, språk og bilder. Deres egne idéer og intensjoner, slik de kommer til uttrykk i bøker og utsagn, forteller noe om hva de er opptatt av i dansen og hvilke estetiske trender i samtiden de forholder seg til. I eksperimentering og utforskning av bevegelse utvikler danseskaperne helt forskjellige metoder. I slutten av kapitlet sammenligner jeg danseskaperens idéer om gestikk og ser dem i lys av Merleau-Pontys teorier.

I følge Butler (1994, s. xvi) utfolder de individuelle kunstnerskap brytninger mellom forskjellige trender i samtiden. Dette gjelder også for Duncan, St. Denis og Steiner. Som vi har vært inne på i kapittel 4, presenterer de dansen som sjelelig uttrykk.¹⁵¹ Alle tre etterstreber å transformere musikk, språk, drama, bilder og myter inn i danseuttrykket. Deres arbeidsmåte og innfallsvinkel er imidlertid forskjellig. Hvilke idéer og ambisjoner har de, og hvilke konsekvenser ideene får disse for deres danseuttrykk og danseteknikk, er spørsmål jeg forsøker å besvare her. Jeg har valgt å undersøke et utvalg av deres egne uttalelser, samt noen sitater gjengitt av tradisjonsformidlere og forfattere som jeg mener forteller noe vesentlig om deres intensjoner med bevegelsen. Deretter sammenligner jeg de tre dansekunstnerens intensjoner om gestikk og undersø-

¹⁵¹ Dansekunstnere utforsker den frie gestikken parallelt med at skuespillerkunsten sier farvel til sceniske gester og etterstreber en naturalistisk spillestil. I dansen skulle bevegelsen formidle et innhold. Den frie gestikken er vanskelig å fastholde og å skille ut som enkeltstående gester. Danseformyernes egne utsagn om gester har derfor ofte et metaforisk språk.

ker disse i forhold til estetiske trender i samtiden. I hvilken grad deres idéer og visjoner realiseres i de konkrete danseuttrykk, vil ikke dette kapitlet ta stilling til.

Isadora Duncan og gestikk:

Bilder, dramaelementer, flertydighet og emosjonell gestikk

Duncan ønsker å skape dans, der kroppen, ”by force of the soul, can in fact be converted to a luminous fluid” (Duncan, 1928, s. 51). For Duncan er det en selvfølge at kroppen er et overlegent uttrykksmiddel, og at det er lettere å gjøre noe forståelig med kroppsuttrykk enn med ord. I boken *The Art of the Dance* beskriver hun dans som et mer effektivt uttrykksmiddel enn verbale forklaringer.

I have often had an example of this in teaching a child the meaning of a poem. A simple poem which I thought any child would understand, the child would learn by heart, but when I would question it on the meaning of the different verses, the response would be a jumble of words of which it was incapable of comprehending the real significance. Then I would take the same poem and teach the child to dance it in gesture and emotional translation of movement, and I would have the pleasure of seeing the face of the child lit up with understanding, and would know that he had actually learned through the movement of this poem what he was quite incapable of understanding from the words (Duncan, 1928, s. 124-125).

Duncan poengterer at kroppen kan formidle mer direkte enn det som ord og forklaringer er i stand til. I og med at denne betydningen er tilgjengelig med gestikk, tolker jeg det dit hen at det diktet hun forsøker å formidle uttrykker mening og innhold knyttet til følelser. Hun skriver da også at bevegelsene kan uttrykke en følelsesmessig oversettelse av språket. (Det vil si reaksjoner hos jeg-personen i diktet). Andre sider ved diktet, for eksempel gjentakelser, rytme og fonetiske kvaliteter, tar hun ikke stilling til her.

Duncan ønsker ikke at en spesiell betydning skal kunne leses ut av dansen. På samme måte som symbolistene er hun ute etter å finne ”the suggestion of thing rather than the thing itself” (Daly, 2002, s. 137). I et intervju med Mason i 1917 uttrykker Duncan seg om mening og betydning i dansen:

“Many people take my work too literally “says Miss Isadora Duncan, who is to give a Chopin recital with Harold Bauer at the Columbia theatre this afternoon.

“What is she doing now?” they seem to say when I raise my arms and lower them, just as if I was doing a play in pantomime.

“Now that is not the idea at all. The notion that every gesture has some precise meaning is all wrong. It is mood, no photography. Perhaps the music suggests to me the idea of the sea. In that case the undulating of my body will be inspired by the unrest of the billows. But the sea is a symbol of passion or mental perturbation and to narrow my dancing down to one meaning is to miss half its significance (Duncan intervjuet av Mason i Daly, 2002, s. 136).¹⁵²

Jeg tolker sitatet som at hun søker flertydighet i danseuttrykket. Gestikken skal både fortelle om følelser og vekke følelser. De bildene hun forholder seg til, fungerer som antydninger og forslag, ikke påstander. Hun forholder seg til havet både som naturbilde, for å beskrive følelser og som metafor for menneskets lidenskap.¹⁵³ Duncan vil ikke knytte bevegelsene til et fastlagt betydningsinnhold. Hun understreker at dansen er et eget språk som kan formidle mening som ikke kan forklares med ord: “The onlooker does not need to know just what it is I have in mind in order to enjoy my art “ (s. 136). På samme måte som bevegelsen ikke er kodet til en fast betydning, er heller ikke musikken knyttet opp mot bestemte gester. “But the idea that a particular [music] should inevitably suggest this or that gesture or movement of the body is an error (s. 136).¹⁵⁴

I soloene sine veksler Duncan mellom å bruke musikalsk gestikk og gestikk som er knyttet til en fortelling, et bilde eller en dramatisk situasjon. De tidlige dansene er mest knyttet opp mot musikk, mens de senere dansene var mindre fokusert på musikalsk struktur. Her ville hun formidle dramatisk innhold. Eksempler på dette er *The Mother*, der danseren, i følge Quinlan (intevjuet av Schjønby, 2003), er den universelle moderen som følger barna sine opp gjennom oppveksten og til slutt vinker adjø når de går sine egne veier. Basert på Julia Leviens videreføring, beskriver Daly gestikken i denne soloen som en sammensmeltning av bilde, rytme og abstraksjon:

¹⁵² I Dalys bok er kun Duncans utsagn gjengitt, ikke de spørsmålene som ble stilt.

¹⁵³ I sin danseteknikk betoner Duncan havets natur og havets bevegelser som sin læremester i dans (Duncan, 1928, s. 68-69), mens her ser hun havet som uttrykk for sjelens bevegelse.

¹⁵⁴ I det hele tatt er det ikke mange elementer som har en definert betydning i Duncans dans. Dette kan virke noe selvmotsigende i forhold til andre uttalelser som poengterer eksakthet, for eksempel når hun beskriver linjen i dans som en sammensmeltning av følelse, musikk og bevegelse (Duncan sitert i Niehaus, 1981a, s. 35f): Det virker som Duncan flytter målet for det eksakte til en målestokk som er basert på opplevelse.

Her arms keep making their rhythmic motion, however, still seeming to contain the space between them, gradually rocking and changing in rhythm, intensity and spatial design until they become a pair of mother's arms rocking her baby. The movement is both a recognizable gesture and a formal abstraction (Daly, 2002, s.153-154).

I koreografien "The Revolutionary", til musikk av Alexander Skriabin, brukes gestikk som viser opprør og solidaritet. Dansen blir de undertryktes stemme. De fleste dansene har imidlertid både dramatiske elementer, bilder og relasjoner til musikk. I noen danser betones den musikalske struktur i deler av dansen, mens andre deler er mer fortellende eller dramatiske. Et eksempel på dette finner vi i soloen *Narcissus* som ble koreografert tidlig i hennes karriere, og som jeg analyserer i kapittel 8. Her ser vi at bevegelsesuttrykket fjerner seg fra musikkens struktur i midtdelen, og danseren mimer en handling: En ung kvinne legger seg til å sove, våkner, ser seg selv i vannspeilet og gir uttrykk for uro.¹⁵⁵

Duncan bruker også et grep som går ut på å veksle mellom roller. Hun velger flere innfallsvinkler til samme tema og får på denne måten muligheten til å variere sin gestikk ved å gå inn og ut av roller.¹⁵⁶ Dette kan sammenlignes med symbolistenes intensjon om at hver frase skulle gi et nytt aspekt av temaet (Butler, 1994, s. 15). Et eksempel på hvordan Duncans danser veksler mellom roller, finner vi i soloen *Ave Maria*, som jeg har analysert i kapittel 8. Gestikken i denne dansen må i følge Quinlan (i intervju med Schjønsby, 2003), sees i lys av at dansen er en dialog mellom Maria og engelen Gabriel.¹⁵⁷

Daly mener at Duncan valgte et "kinestetisk aspekt av bildet" (i motsetning til Delsartes lære om posisjoner og betydning av bevegelser), og at hun fikk tilgang på dette gjennom musikk. "Thus, emotion was provided not as the content of either the music or dance, but rather a sign into which both could be translated" (Daly, 2002, s. 138). Ruyter, derimot, framhever hennes slektskap og forankring i Delsartes idéer, og hennes kunst som realisering av Delsartes lære, når hun uttrykker at "Isadora Duncan emerged as the first fulfilment of the Delsarte esthetic in dance form" (Ruyter, 1979, s.

¹⁵⁵ Denne dansen analyseres i kapittel 8.

¹⁵⁶ Denne teknikken blir undervist på kurs i duncandans som en del av duncandansens metoder (Kurs om rekonstruksjon av Isadora Duncans danser, New York januar 2009 ved Bresciani, der jeg var kursdeltaker).

¹⁵⁷ Intervju med Kathleen Quinlan, Stockholm 2003.

33). Her er det en tilsynelatende uenighet. Slik jeg tolker Dalys utsagn, påpeker hun at bevegelsens inntog for alvor kom inn i delstorteknikken med Duncan, og at Duncans opprør mot Delsarte først og fremst var et opprør mot det stillestående i tablåer og statueposeringer (Ruyter, 1999, s. 116-127).

Dalys beskrivelse av ”det kinestetiske aspekt av bildet” oppfatter jeg som en karakterisering av gestikk der bevegelsen er i fokus. At bevegelsen, på den ene side, er et bilde, og på den annen side utløses av musikk og blir uttrykk som både musikk og dans kan transformeres til, beskriver nettopp den allsidigheten og mangetydigheten i bevegelsen som gestikk har muligheter til å romme. Et ”bevegelsesbilde” kommuniserer og forteller om sammenhenger. Det har mulighet til å appellere til følelse ved å etterligne glimt av situasjoner og forhold vi kjenner oss igjen i. Bildene får en utvidet betydningsfære (konnotasjon) og blir gestiske. Her kan vi igjen trekke en parallell til symbolis- mens diktning, der bildene og de felt av konnotasjoner som bildene vekker, blir en del av lyrikkens materiale.¹⁵⁸ Tilsvarende blir disse antydningene viktige i Duncans dans.

Musikk i Duncans dans

Musikkens rolle i dansen har vært et tema Duncan hele tiden har stilt seg spørrende til: “Tell me what do you think: does the dance spring from the music, as I think it does, or should the music accompany the dance – or should they both be born together – or How?” (Stegmuller, 1976, s. 172-175). Duncan definerer i utgangspunktet for dans som følelse. Hun etterstreber å finne ”tilbake til” en sammenheng mellom musikk og følelse, og mener at hos barn er denne sammenhengen umiddelbart til stede.

There are perhaps grown people who have forgotten the language of the soul. But children understand. It is only necessary to say to them: “Listen to the music with your soul. Now, while you are listening, do you not feel an inner self awakening deep within you – that it is by its strength that

¹⁵⁸ Daly framhever at Duncan også bruker deskriptive gester, spesielt i de fortellende dansene. Her nevner spesielt *Iphigenia* fra 1905-15 og *Marseillaisen* fra 1914. I følge Daly, var Duncan mest opptatt av kroppens evne til å vise de mest subtile egenskaper i følelse og stemning (Daly, 2002, s. 132). Bevegelsesmaterialet hennes var som regel hentet fra studier av natur, kunst og hverdagsliv.

Duncan ønsker at dansen skal framstå som spontan og umiddelbar, og improvisasjon var, i følge hennes elever, en viktig del av arbeidet. På bakgrunn av danseprogrammer og elevenes beskrivelser vet vi imidlertid at hun danset de samme dansene mange ganger, og at de således var innøvet. Slik jeg forstår det improviserte hun innenfor en ramme hun kjente godt. I sin biografi om Duncan understreker Daly (2002, s. 138) at Duncans dans verken var spontane uttrykk for egne følelser eller beskrivelser av musikk – og heller ikke en imitasjon av naturen.

your head is lifted, that your arms are raised, that you are walking slowly towards the light?"

This awakening is the first step in dancing (Duncan, 1928, s. 52).

Både musikken og følelsen er grunnleggende i Duncans dans: "First comes the music, and it acts upon me in such a way as to produce a mind state of which the idyll I dance is a portrayal" (Duncan intervjuet av Mason i Daly, 2002, s. 136 f). Duncan utroper musikken som den overordnede impuls, og mener det er musikkens virkning på henne som får fram stemningen og danseuttrykket. Dette kan forstås som om musikken vekker gestikk. I følge min forståelse ønsker Duncan på å realisere forbindelse mellom musikken og følelseslivet som dans, i pakt med Susanne Langers teorier om strukturellhet mellom musikk og følelsesliv, der musikken "... afdækker følelsernes grundprincipper" (Langer, 1969, s. 228). Danseren har slik sett mulighet til å betone emosjonell gestikk når dansen forholder seg til musikk.

I følge Duncan (1928, s. 137) begynte hun utarbeiding av koreografi med å lytte til musikken i dyp konsentrasjon. Hun benytter en del elementer fra sosiale danser og deres bevegelsesmønstre, men setter dem inn i en annen sammenheng enn de sosiale dansene.¹⁵⁹ I Quinlans tolkning av "Rose Petals" fra *Brahms Walzes* (Bowden, 1995) etableres en egen måte å bruke vals på. Valsetrinnene blir blant annet brukt med forsinkelse. Duncan benyttet også, elementer fra polka, masurka og menuett. Musikkens motiver fraser og deler strukturerer bevegelsesuttrykket og blir derfor grunnlag for den musikalske gestikken. Noen av koreografiene forholder seg tett til musikken, mens andre bygges opp rundt et bilde, en myte, en rolle eller et dramatisk uttrykk. Slik blir bevegelsene både musikk- og følelsesuttrykk. Som regel forholder dansene seg til både musikk og bilde eller historie og har på denne måten flere lag av gestikk.

De første dansene som Duncan koreograferte, var tett knyttet til musikkens struktur. I løpet av dansekarrieren var det imidlertid en forandring mot vektlegging av mer dramatiske uttrykk. Hennes elev Irma Duncan framholder at det var musikkens linjer Duncan forholdt seg til med kroppen:

In music, she said she saw lines, to which she adapted her body, thus harmonizing the two art forms. Music is sound, and sound is vibration;

¹⁵⁹ I innføringskurs i duncandans blir en rekke dansemønstre fra samtidens sosiale danser gjennomgått som en del av Duncanteknikken. Her kan nevnes vals, polka, masurka (Breschianis kurs i NY, 2008).

vibration is movement, and the movement is the medium and the root of dancing, she explained to a reporter in 1903 “Why then should it not be possible to transfer any musical sound into dance form” (Daly, 2002, s. 142).¹⁶⁰

Her bruker også Duncan begrepet *transformasjon* om sin egen arbeidsmetode og understreker hermed det gestiske i danseuttrykket.

Hvordan musikken formidles spiller en stor rolle for det gestiske. Danser og musiker kommuniserer i øyeblikket, og dette virker inn på danseuttrykkene. Quinlan (i intervju med Schjønby, 2003) framhever denne kontakten mellom musiker og danser som noe helt spesielt. Hun betoner at det ikke er musikeren som akkompagnerer, eller danseren som følger, men de er begge skapende. I samspillet mellom musiker og danser er det en mulighet til kreativ enhet mellom de to kunstarter. Om samspillet med en av sine musikere, sier Duncan selv:

There was a marvelous sympathy between Damrosch and me, and to each one of his gestures I instantly felt the answering vibration. As he augmented the crescendo in volume, so the life in me mounted and overflowed in gesture – for each musical phrase, translated into musical movement, my whole being vibrated in harmony with his (Duncan, 1928, s. 138).

Etter min vurdering blir dette sitatet også et uttrykk for at den gestikken som danser og musiker forholder seg til er knyttet til fraser og deler av komposisjonen. Det vil si at de møtes ikke nødvendigvis i de små motiver, det er heller de større linjer, vekslende stemninger og oppbygging mot høydepunkt, som musiker og danser enes om.¹⁶¹

¹⁶⁰ Daly refererer her Isadora Duncans elev Irma Duncan.

¹⁶¹ Dette kan sammenlignes med bruk av gestikk i operaarier på 1700-tallet (se kapittel 2).



Figur 2. Isadora Duncan (Atelier Elvira München)

Samspill mellom kunstarter

Duncan forbinder bevegelse med både musikk følelse og linje:

Er det da ikke mulig for danseren, slik som for musikeren - at, i stedet for å herme et sørgende menneske, å uttrykke sorgen mye mer umiddelbart? Når musikeren kan gjøre dette gjennom en klang, hvorfor kan da ikke danseren gjøre dette gjennom en linje? For hver klang lar seg jo nøyaktig fremstille gjennom en linje, matematisk nøyaktig (Duncan sitert i Niehaus, 1981a, s. 35f).¹⁶²

Jeg tolker dette som at Duncan ønsker å fortelle noe om musikkens nærhet til følelsesliv og kropp. På den ene siden ser hun en umiddelbar sammenheng mellom musikkens klanger og følelser, og på den andre siden tilsvarende samspill mellom følelser og linjer som kan uttrykkes gjennom kroppen. Hun indikerer at det finnes en matematisk nøyaktighet i hvordan denne linjen samsvarer med klang. Det virker som det er et ideal for Duncan å skape enhet mellom klang, følelse og kroppsuttrykk (linje). Hun betrakter bevegelsen som en eksakt størrelse. Enheten mellom klang, linje og følelse som Duncan

¹⁶² Max Niehaus siterer Isadora Duncan i samtale med kritikeren og essayisten Hermann Bahr 1904. Oversettelese ved T. N. Schjønsby.

beskriver, kan forstås i lys av teorier om kroppsliggjøring (embodiment) i kunsten (Reid, 1954-1955, s. 236). Her blir i så fall linjen en visualisering av musikk og følelse - en fellesnevner for både sorg og klang. Linjen blir et konsentrat – eller en gest. En del av de kunstnere som har laget bilder av Duncans dans, begir seg, i følge min vurdering, inn i dette feltet når de med den tegnede linjen lager et emosjonelt uttrykk. Loewenthal (1993, s. 158 ff) gjengir en del av disse. Her vil jeg spesielt framheve tegninger av A. Walkowitz, José Clara og Antoine Bourdelle.¹⁶³

Solar plexus – senter for bevegelse og opplevelse av musikk

Duncan forteller at hun ved å iakttå sin egen bevegelsesmåte, fant at hennes opplevelse og bevegelsesuttrykk har et felles kroppslig senter.

I spent long days and nights in the studio seeking that dance which might be the divine expression of the human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus. ... I was seeking and finally discovered the central spring of all movement, the crater of motor power, the unity from which all diversities of movement are born, the mirror of vision for the creation of the dance. It was from this discovery that was born the theory on which I founded my school ... (Duncan, 1928, s. 136).

Duncan forankrer også musikkopplevelsen i dette sentret:

I found that thereafter when I listened to music the rays and the vibrations of the music streamed to this one fount of light within me, where they reflected themselves in Spiritual Vision, not the mirror of the brain but of the soul; and from this vision I could express them in Dance ... (Duncan, 1928, s. 137).

Duncan leter etter bevegelsesuttrykk som korresponderer med musikken, og hun knytter bevegelsens utgangspunkt til musikkopplevelsen for å framheve nærheten mellom bevegelse, opplevelse og musikk.

En intensjon om å skape allkunstverk kommer til uttrykk på en svært enkel og upretensjøs måte når Duncan beskriver samspill mellom musiker og danser tidligere i dette kapitlet. Duncan poengterer at dansen må stå i forhold til musikk og diktning. I det

¹⁶³ I Duncans bok *The Art of the Dance* (Duncan, 1928, s. 4ff, 30f og 37f) finnes også tegninger av Duncan.

følgende sitat inkluderer hun også drama, musikk, arkitektur og religion i de store rammene for sitt dansekonsept.

I want music, art, and drama to come together. The spoken word is essential; it is the hearth and the brains for the theatre. The other two are its lyric ecstasy. Then with these three and with architecture and painting combined our theatres will become temples. (Duncan, 1928, s. 135).

En kan spørre seg: Er det gestikk eller kunstartenes sammensmelting det her er tale om? Jeg vil si begge deler: Begrepene gestikk og allkunstverk går over i hverandre og blir uttrykk for de samme fenomener. Etter min mening kommer Duncans allkunstverkidealer også til uttrykk når hun skriver om gresk kultur som inspirasjonskilde for dansen. Her ser hun dansen i et stort perspektiv, der dansens oppgave er å gjenskape tragediekorets funksjon: "This is the highest aim and object of dancing: To take its legitimate place in tragedy with music and poetry, to be the intermediary between the tragedy and the audience, creating complete harmony between them" (Duncan, 1928, s. 84).¹⁶⁴

Samspillet mellom kunstarter preger Duncans gestikk. Dette gir også næring til hennes intensjoner om alltid å danse i et kor, selv om hun danser alene. Her nærmer hun seg igjen idealer om helhet og allkunstverk.

To unite the arts around the Chorus, to give back the dance a place as the Chorus, that is the ideal. When I have danced I have tried always to be the Chorus: I have been the Chorus of young girls hailing the return of the fleet, I have been the Chorus dancing the Pyrric dance, or the Baccic; I have never danced a solo. The dance, again joined with poetry and with music, must become once more the tragic Chorus. That is its only and its true end. That is its only way for it to become again an art (Duncan, 1928, s. 96).

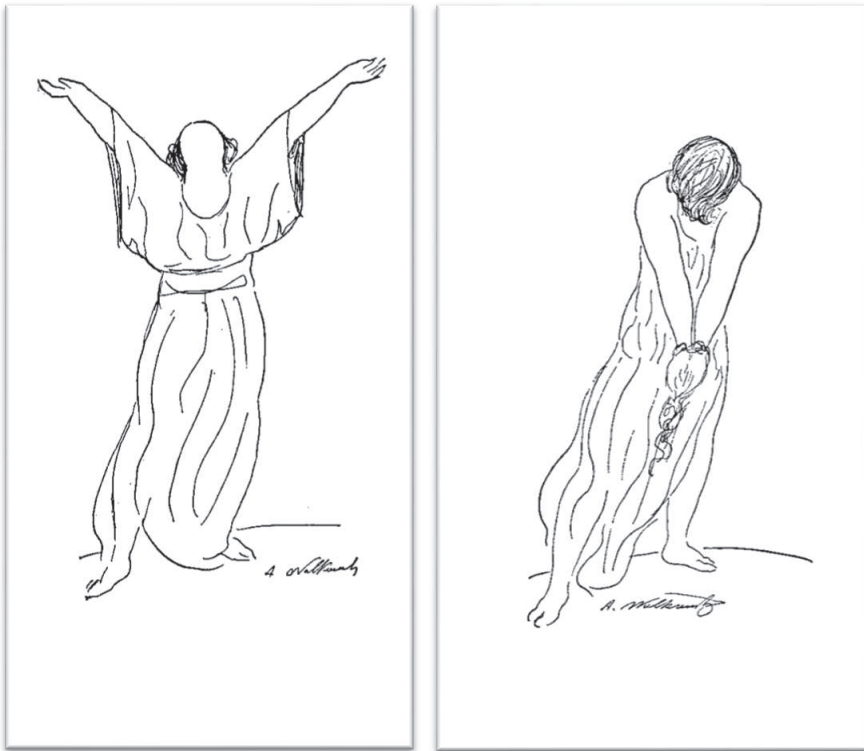
Den ideelle dansen, slik Duncan her ser det, oppstår i samhandling og fellesskap. Selv om Duncan virket som solodanser, er de likevel kordansen hun framholder som et ideal for dans, og som en kjerne i allkunstverket.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Duncans begeistring for gresk tragedie gjennomsyrrer hennes dansekonsept, både når det gjelder gestikk og rytme: "The dance of the past reached its highest form when it formed the Chorus of the Greek tragedy. At the sublime moment of the tragedy, when sorrow and suffering were most acute, the chorus would appear. Then the soul of the audience, harrowed to the point of agony, was restored to harmony by the elemental rhythms of song and movement. The chorus gave to the audience the fortitude to support those moments that otherwise would have been too terrible for human endurance (Duncan, 1928, s. 84).

¹⁶⁵ Her er Duncan også i følge med samtidens danseideal som framholdt kordansen (Tanzchöre) – Både Dalcroze og Laban eksperimenterte på 1920-tallet med kordanser.

Oppsummering

Duncans holdning er at gestikk skal være åpen, fri og mangetydig, ikke kodet og entydig. Hun betoner dansens slektskap med den antikke greske tragedie. Hun har forskjellige innfallsvinkler til gestikk. Hun arbeider med bilder, fortellende elementer og antydning av bilder som skaper assosiasjoner hos tilskueren. Hun framhever kroppens evne til å formidle innholdet i et dikt ved hjelp av gester som uttrykker følelse, emosjonell gestikk og bevegelsesbilder som får symbolkarakter. Hun er imot å fiksere gestens betydning, og mener at gester er mangetydige. I dansen arbeider hun med linjer. For eksempel kan en linje både uttrykke sorg og musikalsk klang. Duncan poengterer dansens samvirke med andre kunstarter, og knytter forbindelse til samtidens allkunstverkidealer. På forskjellige måter understreker hun også at dansen er et eget språk, det vil si at den kan formidle en mening som ikke må forklares med ord. Da lyd og bevegelse har vibrasjon som felles utgangspunkt, mener hun det er mulig å oversette hvilken som helst musikk til dans. Slik hun beskriver samspillet mellom danser og musiker, blir dette å forstå som en gestisk kommunikasjon, musikeren med lyd og danseren med bevegelse. For Duncan er solar plexus et utgangspunkt for dansens bevegelse og et senter for opplevelse av kunst. Duncan er imidlertid stadig spørrende til hvilken kunst som bør være den ledende i samspillet, musikken eller dansen.



Figur 3. Isadora Duncan. Tegnet av Abraham Walkowitz
(W. Terry, 1964 s.90 og 158)

Ruth St. Denis og gestikk

Arv fra Delsarte

Posering, plastikk, bevegelig skulptur, tablåer, pantomimer og dansedramaer ledsaget av resitasjon eller musikk, var spesielle kunstuttrykk som blomstret helt på slutten av 1800-tallet i Amerika. Disse var utviklet fra Delsartes bevegelseslære (Ruyter, 1999, s. 115). I følge Reyter (s. 57) var det i perioden 1870- 1900 mer enn 400 lærere og performere som anså seg selv som videreformidlere av Delsartes idéer. Forestillinger der en solodanser vekslet mellom forskjellige posisjoner, var av de uttrykksformene som ble mye brukt. Hver stilling ble fastholdt som en skulptur og kombinert med musikk eller deklamasjon. Som barn så St. Denis en forestilling med Genevieve Stebbins, den mest kjente Delsarte-danseren i USA, og beskriver dette som en av sin barndoms store opplevelser: “To me at this early age nothing so beautiful had ever entered my life” (St. Denis, 1938, s. 16). I sine memoarer skildrer hun denne opplevelsen:

The curtain rose on a dark greenish background (this was of course long before Isadora famous blue curtains) and there stood an exquisite woman in a costume made of soft ivory-white material that fell in gracious lines to her feet., her figure beautifully proportioned, her blond head proud and shapely. The strong light pouring upon her made her gleam like a pearl against the dark setting.

She moved in a series of plastiques which were based upon her understanding of the laws of motion discovered by Delsarte. Her poses were derived from Greek statuary and encompassed everything from the tragedy of Niobe to the joyousness of Terpsichore (St. Denis, 1938, s. 16).

St. Denis beskriver videre hvordan forestillingen fortsetter i en drømmeaktig atmosfære der rytmer, bevegelser og lys, sammenvevet med enkle handlinger, vises på en måte som aktiviserer tilskueren til å gjenkjenne mytiske bilder.

Jeg mener at dette sitatet forteller noe om St. Denis’ forbilder. Det er tydelig at Stebbins har gjort sterkt inntrykk på henne, og det er nærliggende å anta at denne opplevelsen har vært med på å utforme St. Denis’ visjoner om dans. Hennes helhetskonsep-ter for koreografier der poseringer og enkle, mimetiske bilder kan forstås som en videreføring av Stebbins’ kunstform. Dette bekreftes av Ruyter (1979) som understreker at St. Denis i sin kunst viderefører bevegelsesteknikk som var tuftet på Delsartes bevegelses-

lære. Ruyter hevder også at poseringskunsten utviklet seg til dans med Stebbins og St. Denis, fordi de tilførte bevegelse og rytme (Ruyter, 1999).

Fra teater til dans

Fordi St. Denis alltid arbeider ut fra helhetskonsept, må jeg gå til hennes idéer om dansen som helhet for å forstå hvordan hun bruker gestikk i dansene sine. Flere av hennes soloer er knyttet til personifisering av mytiske personer, og hun bruker stilelementer fra eksotiske kulturer. I følge henne selv kom det store vendepunktet i hennes utvikling som danser tidlig i 20-årsalderen, da hun så en reklameplakat for sigaretter:

I saw a modernized and most un-Egyptian figure of the goddess Isis. She was sitting on a throne, framed by a sort of pylon. At her feet was the water of the Nile with lotus growing. Her knees were close together; her right hand was on her right thigh, while with the other hand she held a lotus-tipped staff. The coloring was harmonious and the composition pleasing but undistinguished.

It is only from the vantage point of maturity that I can analyze what happened to me. The seated image of Isis, a superficial, commercial drawing for a cigarette company, opened up to me in that moment the whole story that was Egypt. [...] Here was an external image which stirred into instant consciousness all that latent capacity for wonder, that still and meditative love of beauty which lay at the deepest center of my spirit. In this figure before me, was the symbol of the entire nation, culture and deity of Egypt. [...] It was, however, not merely a symbol of Egypt, but a universal symbol of all the elements of history and art which may be expressed through the human body (St. Denis, 1938, s. 52).

I følge St. Denis selv utløser bildet en fortettet kulturopplevelse og forløser hennes eget danseuttrykk. Som ung danser, ansatt i en teatergruppe, begynner hun som 22-åring å utarbeide en egen koreografi som skulle formidle den visjonen hun hadde hatt. Hun brukte det hun hadde lært av dans og teater for å lage en dans der intensjonen var å inkarnere *hele* Egypt:

The image of my dance was becoming clear and well defined. I wanted to become this seated figure who symbolized the whole nation of Egypt. I wanted to tell of the rise and fall of her destinies during the period of a day and a night. The day would show her emerging from the unknown, developing to the zenith at noon when her kings and her priests and her artists brought the nation to its prime, and then declaring with alarums

and wars and invasions to the time of her death. The night would be given to her concept of immortality and its process of attainment. [...]

The latent subjective side of my life had begun to function. Visions, plans and ideas which I had never before experienced crowded in upon me. The orient with the antiquity and the orient with all its rich poetry of the human soul opened up and possessed me (St. Denis, 1938, s. 53).

Denne opplevelsen ble, i følge henne selv, en drivkraft til å etablere alt hun kunne av dans, bildende kunst, arkeologi og belysning (s. 51). Dette resulterte i hennes koreografi *Egyptia* hvor hun personifiserer en gudinne. Visjonen om å kunne danse Egypts essens, idé og historie utløser ikke bare tilnærmede til egyptisk, men tilsvarende også til indisk og kinesisk kultur, samt deres myter og hellige personer.¹⁶⁶

Personifisering av mytiske personer og guddommer

I et videointervju i filmen *The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002) beskriver Shawn St. Denis som en teaterkunstner. I mange av sine soloer spiller St. Denis roller som gudinne eller en mytisk person med sterk symbolkraft. Utgangspunkt for solodansene er ofte visjoner om guddommer utløst av myter eller bilder. Gestikken bygger på kroppsliggjøring av hellige personer. Shelton (1990) ser *Radha* fra 1906 som en proto-type for St. Denis' orientalske danser. Her møter vi gudinnen Radha som stiger ned fra renhetens alter og dukker inn i verden, blir kjent med det jordiske og trekker seg tilbake til det overjordiske. Gestikken som brukes i *Radha* blir et utgangspunkt for flere andre soloer:

Not only did St. Denis work and rework the structure and themes of *Radha*, she used its basic gestural vocabulary as the scaffolding for her future dances. Essentially she employed the tools of the skirt-dancer, a smattering of sentimentalized ballet-tip-toe-turns and waltz steps, simple attitudes and degages – embellished of the acrobatic antics of her supple arms and upper back. She combined these steps in brief movement phrases, punctuated by poses. The poses themselves suggested eclectic

¹⁶⁶ I *Egyptia* som var St. Denis' første egenproduserte dans, er den egyptiske stilen et forbilde. Gestene virker ikke å være så sterkt formet som i det store verket *Egyptian ballett*, etter forefattere å dømme (Terry, 1969, s. 50 ff). I *Egyptian ballett* brukte alle dansere gester som kan gjenkjennes på antikke egyptiske illustrasjoner. Her er hele kroppsuttrykket utformet etter arkaisk egyptisk stil: føtter i profil, overkropp forfra og hodet i profil. Gestene er innordnet i stilen og bidrar også til å forsterke denne. I de indiskinspirerte dansene som *Cobra* og *White Jade*, brukes indiske gester, mudras (s. 144).

sources, both oriental icons and popular images of the late Victorian era (Shelton, 1990, s. 62).

Også her blir en kombinasjon mellom vestlige og orientalske uttrykk benyttet. Gestene består av både symbolske bilder og ekspressive bevegelser som struktureres etter musikken. St. Denis spiller roller uten at det er en dramatisk handling, kun handlingselementer. Slik jeg forstår hennes grep, begynner hun med helheten, ideen og visjonen, og kommer via personifisering av rollen fram til det konkrete danseuttrykket. Deretter utbroderer hun dansen med konkrete gester som betoner karakteristiske sider ved den guddommen eller personen hun portretterer. Et tilsvarende helhetskonsept har hun også med inn i sine andre framstillinger av mytiske personer. Dette konseptet viderefører hun også i forhold til vestlig kulturarv:

In the future I hope to produce a fourth conception: Mary, the Madonna. Mary was to symbolize the ultimate creating principle which embraces compassion as well as creation. Mary is the conceiving principle which contains no element of error, discord, or the limitations of time and space. This treatment of our Christian Goddess was to be done in a modern and not a traditional manner, having many elements which had not been developed in the Catholic symbology. My Mary is still to be done in her totality. She has appeared today only in fragments (St. Denis, 1938, s. 241).

Bevegelsesuttrykkene kan også ha en rituell form. *Incense* fra 1906 er for eksempel lagt opp som en gudstjeneste.

St. Denis er stadig opptatt av å uttrykke et budskap om helhet og sammenheng, og hennes retorikk om dans får en religiøs karakter:

I feel when I dance before great audiences I am delivering a great message of immortality that life is harmonious without end; that my body is indeed the willing servant of the mind, and its geometric forms and patterns are the very patterns and designs of divinity – because without divinity I would not be living, or breathing or dancing (St. Denis, 1938, s. 241-242).

Også dette sitatet uttrykker klart og tydelig St. Denis' intensjoner om å forene kropp og sjel i et helhetlig uttrykk. Hun inkluderer det åndelige "a great message of immortality" som en forutsetning for denne helheten.



Figur 4. Ruth St. Denis i *Incense*.
Fra filmen *Denishawn; The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002).

Som jeg har vært inne på går St. Denis' metode ut på å begynne med helheten og den idémessige siden av dansen. På dette nivået er dansene mimer, tablåer eller teatral uttrykk. Hun utformer bevegelsesfraser, motiv og handlingsfragmenter, og etter hvert detaljer som for eksempel etniske gester. Bevegelsesmaterialet hun bruker, oppfatter jeg som en blanding av talende, ekspressive gester og handlinger som blir rituelle og symbolske fordi de er satt inn i en rituell ramme. Denne rammen knytter dansen til en spesiell kultur. Når handlingene blir betydningsbærende, får de en gestisk funksjon. Øvelser og elementer fra andre dansetradisjoner blir også tatt inn i koreografiene. Som et eksempel på hvordan et bevegelsesmateriale, som er utviklet i treningshensikt, omfunksjoneres til å få en gestisk mening, kan jeg nevne armbevegelsene som visualiserer den stigende røyken i soloen *Incense*. Disse armdrillene er, i følge Shelton (1990, s. 54), egentlig en del av et treningsprogram. I denne sammenhengen visualiserer armdrillene

røkelse som stiger opp. I og med at denne dansen personifiserer en prestinne, uttrykker røyken, og dermed bevegelsene, en gest der intensjonen er å ofre til guddommen.¹⁶⁷

Flere av St. Denis' soloer har håndbevegelser som er inspirert fra indiske mudras. Slik jeg forstår det, kan disse gestene fungere som mudras hvis publikum kjenner dem, og som stilelementer og stemningsskapende effekter for de som ikke kjenner kodene. De orientalske soloene som St. Denis har koreografert, struktureres etter musikk. Likevel får en inntrykk av at det er et personifisert bilde, og ikke musikken, som står i sentrum. Danseren ytrer seg gjennom bevegelse i et teatralt uttrykk. Mens de etniske gestene tjener til å markere tilhørighet til en kultur, formidler den vestlige gestikken et emosjonelt innhold. Når de etniske gestene kombineres med vestlige gester og posisjoner, oppstår en tvetydighet. De framstår både vestlige og eksotiske. Etter min bedømmelse er den vestlige gestikken dominerende siden denne fungerer som basis i danseuttrykkene.

Musikalsk gestikk

St. Denis' soloer var, med noen få unntak, basert på samspill med musikk. Musikken gir dansene struktur. I et intervju med Walter Terry (1963) beskriver St. Denis hvordan hun arbeidet med musikken for å utvikle bevegelsesuttrykk i dansene:

There are three constants to any piece of music. The first is the rhythm. Get to know what the rhythm is about. Let's sit and listen to it; let's count it, let's clap, let's pound it, let's do anything until we've got that rhythm thoroughly in our bones; then the next thing is the melody, naturally. What is that melody? Is it short and dramatic? Or is it a flowing melody? Let's get that in our minds. Then comes the next thing, the third thing, the dynamics of a piece of music. Where do the big dynamics come? Where is it lyrical? Where is it quiet? And then, how many climaxes are there in a piece of music? (St. Denis, sitert i Terry, 1969, s. 192).

Dette sitatet viser en jordnær, øvende og arbeidende holdning til "å få musikken under huden". Her er det ikke de spirituelle ideene, men den praktiske metoden hun beskriver. Hun forteller at hun lytter, at hun forholder seg til rytmen, melodien, spenningsoppbygning, høydepunkt, musikkens karakter og stemninger. Musikken har i følge

¹⁶⁷ I følge Coorlava (1992) gjorde St. Denis og Denishawnkompaniets besøk i India i 1926 mye for å vekke ny interesse for indisk kultur. St. Denis hadde ikke intensjoner om dansene skulle være autentiske.

Word (intervju med Schjønsby, 2008) også har hatt stor betydning for gestikken i hennes portrettsoloer, da denne underbygger, appellerer til og framhever det emosjonelle uttrykket i dansene.

Musikkvisualiseringene

I musikkvisualiseringene som St. Denis begynner å utvikle rundt 1916, har hun forlatt framstilling av guddommer og mytiske skikkelser. Her blir musikkens struktur og bevegelser som springer ut av musikken, brukt som bevegelsesmateriale. Denishawn dansekompani utvikler en rekke musikkvisualiseringer.¹⁶⁸ I en artikkel som ble gjengitt i *Denishawn dance Magazine* skriver hun:

Music Visualization in its purest form is the scientific translation into bodily action of the rhythmic, melodic and harmonious structure of a musical composition without intention to in any way "interpret" or reveal any hidden meaning apprehended by the dancer" (St. Denis 1925, sitert i Cohen & Matheson, 1992, s. 129).

I denne artikkelen beskriver St. Denis' avveining mellom å knytte bevegelsene til følelesuttrykk og til et objektivisert bevegelsespråk. Hun mener at de, for eksempel i Bachs fuger og invensjoner, er nødvendig å vektlegge det matematiske i dansen. Her deler hun ensemblet opp i grupper i forhold til antall stemmer i musikken. Den trestemmige invensjonen har tre grupper, den firestemmige fugen danses med 4 grupper. I Beethovens *Pateique* forsøker hun imidlertid mer emosjonell farging av bevegelsesuttrykket.

St. Denis undersøker på den ene side forskjellige bevegelsesprinsipper for å visualisere kvaliteter i musikken, alt fra å manipulere store silkestoffer, sette sammen et bestemt antall mennesker for å få geometriske formasjoner i gruppen, vurdere instrumentenes klangfarge i forhold til danseres uttrykk osv. På den annen side tar hun fatt i de musikalske elementene og undersøker musikalsk gestikk basert på noteverdi, stakka-to eller legato, dynamikk, og hvordan melodien stiger og faller: "The rise and fall of the melody should have some answer in the rise and fall of the body above the plane of the stage"(Denis, 1925). Bevegelsesmaterialet som blir brukt i musikkvisualiseringene, be-

¹⁶⁸ Sherman mener at Doris Humphrey spilte en viktig rolle i utviklingen av prinsippene for musikkvisualisering (1979, s. 47).

står, i følge Shelton (1990, s. 150), av ballettelementer, arabesker og pas de deux, løp, skipping og hopp, øvelser etter Delsarte og bevegelsesflyt. Ofte holder danserne hverandre i armene eller rundt livet – eller lar armene pulsere luftig til musikken. De bruker slør til å utvide bevegelsene i rommet – eller for å skape en luksuriøs drapert ramme for kroppens posering. Prosessen i arbeidet med musikkvisualiseringen har i følge Shelton (s. 150) flere faser:

- *Analyse av musikken* – musikkens struktur oversettes til dans.
- *Lytting* – skape et mentalt bilde av musikken, bevegelser utvikles fra dette bildet.
- *Studier av noteverdier og rytmiske mønstre* – omsette disse i bevegelse (raske bevegelser foråttendedeler, utholdte bevegelser for halvnoter).
- *Dynamikk*: Forte – mye energi, pianissimo – lite energi
- *Melodiens tonehøyde* ble speilet ved å heve og senke kropp og armer.

St. Denis bygger først opp en musikalsk gestikk basert på det som høres, og etter at musikkelementene er utviklet som bevegelsesuttrykk, kan dette farges med emosjonelle uttrykk. Rytme og motiver i musikken blir bestemmende for utvikling av bevegelsesmønstre. Hun ser ikke noen konflikt mellom det å være tro mot musikkelementene og å bruke emosjonell gestikk. Når St. Denis (1925, sitert i Cohen & Matheson, 1992, s. 129) betoner at det ikke skal tilføres noen utenommusikalsk dimensjon i musikkvisualiseringene, er dette antagelig mer myntet på fortellende elementer.

Siden mitt prosjekt er å rette oppmerksomheten mot gestikk, kommer jeg her inn i et felt hvor det blir problematisk å skille mellom hva som er gestikk med røtter i musikk, hva som er emosjonelt preget og hva som er mer abstrakte bevegelselementer. St. Denis' intensjon med musikkvisualiseringene var å visualisere musikkens strukturer. (Jeg mener at bevegelsene blir gestiske ved at danseren etterstreber å skape bevegelser i samklang med musikken. I henhold til Merleau-Pontys teorier vil gestikk innebære at danserens intensjon gjennomtrenger den fysiske bevegelsen. Merleau-Ponty (1994, s. 152-153) mener at tingene vi sanser, hver tanke og hver følelse er kroppsliggjort. ”Den således forståede gestus' mening ligger ikke bak gesten, den smelter sammen med strukturen af den værden, som den pågældende gestus tegner og som jeg overtager, den breder seg du over selve gesten...”. En bevegelsesfrase som motiveres av en musikalsk frase blir på

denne måten gestisk. At den emosjonelle dimensjonen i danseuttrykket korresponderer med musikkelementene, kan også forstås i lys av Langers teorier om strukturlikhet i musikk og følelsesliv (Langer, 1969, s. 228).

Samvirke mellom kunstarter

St. Denis' idéer om dans beskrives som bilder og visjoner. I dansene bruker hun handlingselementer som hun organiserer etter frasering i musikken. Hun forholder seg til teaterets virkemidler: går inn i roller, benytter kostyme, belysning, enkle rekvisitter, skaper stemning og atmosfære for å portrettere en hellig person. I de orientalske soloene dyrkes samspill mellom alle disse virkemidlene. I musikkvisualiseringene benytter hun ikke portrettering og bilde, men har som ideal å koreografere dans på musikkens premisser. Her vil hun synliggjøre musikkens struktur med dans, det vil si å skape et tett samvirke mellom musikk og dans. I alle dansene fører hun sammen musikk, bevegelse, farger og scenerom.

Oppsummering

St. Denis knytter seg til Delsartes bevegelsestradisjoner i Amerika og framholder Stebbins som et forbilde. Hennes koreografier der poseringer og enkle, mimetiske bilder former uttrykket, kan forstås som en videreføring av Stebbins' kunstform. St. Denis har på ingen måte noe programerklæring for gestikk, men mener at bevegelsen er meningsbærende og talende. Hun koreograferer sine tidlige danser ut fra et helhetskonsept der hun vil personifisere en idé, en hel kultur, en guddom eller et tema. Hun bygger dansene på fri gestikk, men benytter danselementer i samtidsdans og etniske gester fra de land og kulturer hun forholder seg til. St. Denis bruker gester både rituelt og symbolsk. Hun henter mye av sin gestikk fra teaterkonvensjonen og beveger seg hele tiden mellom teater, mime og dans. Flere av dansene består av konkrete handlinger som sprenger realismen, blir symbolske og får de en gestisk funksjon. Hun bruker driller og bevegelsesmateriale fra delsartesystemet på en måte som gjør at de fungerer som gester. Også St. Denis fører sammen musikalsk og emosjonell gestikk. Hun forholder seg til rytmen og melodien, spenningsoppbygning og høydepunkt i musikken. I hennes portrettsoloer underbygger musikken det emosjonelle uttrykket i dansene. I musikkvisualiseringene vil

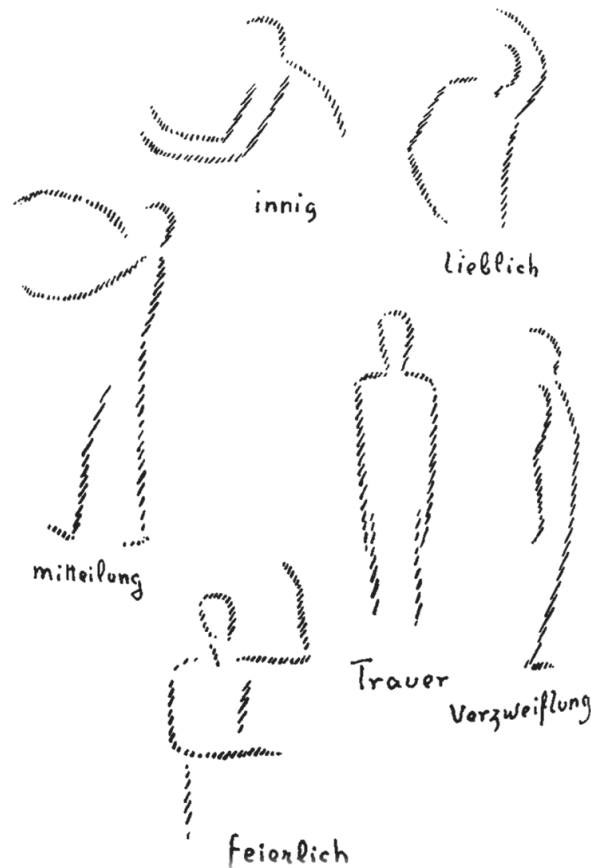
hun synliggjøre musikkens struktur gjennom dans. Alle dansene forholder seg til et samspill mellom bevegelse, musikk, farger og belysning.



Figur 5. *Egyptia*, Denishawn. *Incense* fra filmen *Denishawn; The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002). Egyptisk stil kommer til uttrykk gjennom antikke gester.

Rudolf Steiner - gestikk i eurytmi

Helt grunnleggende i eurytmien er de gestene som uttrykker følelse og stemning. Disse omtales som "Seelengebärden" eller "Seelengesten" og korresponderer med de gestene jeg har valgt å kalle *emosjonelle gester*. I kapitlet "Der Stimmungsinhalt der Seele bei einer Dichtung" (Steiner, 1968, s. 104-115) beskriver Steiner gester som han knytter opp mot "dem Logischen oder Gefühlsmässigen des Gesprochenen". Han lager skisser av kroppsholdninger som er ment å være et hjelpemiddel til å realisere disse gestene fysisk. Av disse kan for eksempel nevnes: spørsmål, svar, munterhet, latter, erkjennelse, selvhevdelse, inderlighet, meddelelse, sorg, fortvilelse med flere.



Figur 6. Noen av Steiners skisser til gester (Steiner, 1968, s. 114)

Av eurytmigester har jeg her valgt å vektlegge de gestene som utvikles fra språk eller musikk, da det er disse som etter min mening er det mest originale, og som skiller eurytmi fra andre danseteknikker.

I Steiners eurytmikonsept møter vi hele tiden en dialog mellom form og bevegelse. Han ønsker å avdekke bevegelser som han mener er tilstede hos alle mennesker.

Was im Menschen *singen* will, das will sich auch in Bewegungsformen darstellen; und nur, was als Bewegungsmöglichkeiten in dem menschlichen Organismus liegt, wird im Laut- und Toneurythmie aus ihm herausgeholt. Es ist der Mensch selbst, der *sein* Wesen da offenbart. Die menschliche Gestalt ist nur als festgehaltene Bewegung verständlich; und die Bewegung des Menschen offenbart erst *den Sinn* seiner Gestalt (Steiner, 1984, s. 10).

Steiner mener at grunnformene i kroppen er utviklet fra bevegelse, og vil hente fram disse og bruke dem som bevegelsesmateriale i eurytmi:

Der Mensch ist eine fertige Form, wie er vor uns steht. Aber diese fertige Form ist aus Bewegung hervorgegangen. Diese fertige Form ist aus sich bildenden und ablösenden Urformen hervorgegangen. Nicht das Bewegte geht aus dem Ruhenden, das Ruhende geht ursprünglich aus dem Bewegten hervor. Und wir gehen zurück zu den Urbewegungen, indem wir die Eurythmie ausbilden (Steiner, 1968, s. 57).

Eurytmi ble utviklet samtidig med at kulturhuset Goetheanum ble bygget. Steiner var arkitekt for dette. Her søker han å utvikle en bevegelseskunst med utgangspunkt i rommet: "eine Art von Raumbewegungskunst, die es damals noch nicht gab" (Steiner, 1982). Lydeurytmi ble utviklet først, toneurytmien ble utviklet noe senere. I begynnelsen ble eurytmi kalt "ordets kunst". I Steiners betoner den åndelige dimensjonen. Han mener eurytmien har mulighet til å være: "Eine Sprache in der das Weltall durch die menschliche Bewegung spricht" (Steiner & Froböse, 1989, s. 129).

Allerede tidlig i sin karriere viste Steiner interesse for organiske form- og bevegelsesprinsipper. Han var opptatt av å kartlegge lovmessigheter for vekst, utvikling, prosesser og fenomener som var knyttet til bevegelse. Goethes naturvitenskaplige skrifter, spesielt Goethes bok *Die Metamorphose der Pflanzen*, inspirerer til å dyrke metamorfoseprinsippet i kunsten. Både i utvikling av arkitektur og eurytmi legger han for dagen et sterkt engasjement i det organiske. Hans idé er å utvikle en bevegelseskunst

som fortsetter de bevegelser som språk og musikk framkaller. Gjennom studier av organenes bevegelser i tale og sang, får han et nytt bevegelsesmateriale. Språklydene blir for eksempel et grunnlag for å utvikle gester der hele kroppen er involvert.

Im Kehlkopf oder den Organen die im Sprechen und Singen mit ihm verbunden sind, werden durch diese Betätigungen Bewegungen ausgeführt oder auch nur intendiert, die sich in Lauten oder Lautverbindungen offenbaren, während sie selbst in gewöhnlichen Leben unbeobachtet bleiben. Weniger diese Bewegungen selbst, als vielmehr die Bewegungsin-tentionen sollen nun durch die Eurythmie umgesetzt werden in Bewegungen des Gesamtkörpers. Durch den ganzen Menschen soll sich als Bewegung und Haltung sichtbar machen, was sich im Bilden der Laute und Töne in einem einzelnen Organsystem unwahrnehmbar abspielt. Durch Bewegungen der Glieder am Menschen kommt zur Offenbarung, was sich im Sprechen und Singen im Kehlkopf und seinen Nachbarorganen vollzieht; in der Bewegung im Raume und in den Formen und Bewegungen von Gruppen wird dargestellt, was durch Menschengemüt in Ton und Sprache lebt.[...] Alles willkürlich Mimische oder Pantomimische, alles Symbolisieren von Seelischen durch Bewegungen ist ausgeschlossen. Der Ausdruck wird durch ein gesetzmässigen inneren Zusammenhang erreicht, wie in der Musik. (Steiner, 1986, s. 24 f).

Her påpeker Steiner noen av de forutsetninger han mener er grunnleggende for eurytmiens bevegelser:

- Bevegelsesintensjonen blir omsatt til bevegelser for hele kroppen.
- Lydbilder og toner blir bevegelse i rommet.
- Strupehodets bevegelser (og bevegelser rundt strupehodet) kan gjenskapes som gester.

Når Steiner i denne forbindelsen betoner at bevegelsesintensjonen er viktigere enn bevegelsen selv, markerer han at eurytmien hører hjemme i en tidligmodernistisk holdning, der intensjon, mening og bevissthet visualiseres gjennom hele kroppen - ikke bare gjennom tegn eller en kode. At ”lydbilder” og ”strupehodets bevegelser” blir framhevet som bevegelselementer, er ellers ikke vanlig innenfor dans. Med dette retter Steiner oppmerksomheten mot andre gestiske felt enn de områder som Duncan og St. Denis arbeider ut fra.

Steiner ser tale og musikk som to vesensforskjellige måter å uttrykke seg på. ”Die Sprache ist immer ein Verhältnis des Menschen zur Welt. Musik ist ein Verhältnis

des Menschen als seelisch-geistiger Mensch zu sich selbst“ (Steiner, 1984, s. 16). Hans poengtering av at tale og sang appellerer til forskjellige sider ved mennesket, innebærer at han i utformingen av eurytmi også markerer forskjell på de bevegelser som er forankret i fra språk, og de bevegelser som er forankret i musikk. Dette vil i praksis si en grunnleggende forskjell på lyd og toneeurytmi. Mens Steiner i sine foredrag om lydeurytmi, betoner at språket bringer oss i et forhold til ytterverden, poengterer han at musikk bringer oss i et forhold til oss selv. Mens kroppsbevegelsen i lydeurytmi stråler ut i verden, vil den i toneeurytmi forholde seg til menneskets indre. Lydeurytmisk og toneeurytmiske koreografier utvikles med helt forskjellig gestikk. Lydeurytmi og toneeurytmi utgjort to forskjellige grener av eurytmien. I tradisjonell eurytmi blir lydeurytmi framført sammen med resitasjon av tekst og toneeurytmi sammen med musikk.

Gestikk i lydeurytmi

Steiner poengterer at bevegelsene som ”hentes ut” av talespråket skal være besjelte, og at intensjon skal gjennomtrengte bevegelsen. De bevegelsesuttrykkene som utvikles fra språk, kaller han lydeurytmi. Lydene, slik de høres i språket, har i følge Steiner bestemte gestiske kvaliteter. Både lyder og ord kan uttrykkes som bevegelse. Lydeurytmi vil slik sett uttrykke språkets intensjon og iboende energi. Idealet er at lydeurytmi blir ”synlig tale”. Et viktig poeng i Steiners teoretiske begrunnelse er at lydeurytmien ved hjelp av lydgestene, kan formidle noen av de bilder som uttrykkes i språket, fordi språket allerede har en usynlig og hemmelig eurytmi.

Denn die Seele lebt nicht in abtasten Lauten, die Seele lebt in Bildern, und die Seele bewegt sich ihren Bildern gemäss. Der Dichter sucht wenigstens in der Behandlung der Sprache durch Metrik und so weiter die Gestaltung der Sprache schon als eine geheime Eurythmie zu erreichen. Diese geheime Eurythmie, die in der Dichtung lebt, die auf einen anderen Niveau auch im Gesang lebt, die wird herausgeholt und der menschliche Bewegung übertragen (Steiner, 1986, s. 138).

I følge Steiner foregår det kontinuerlig bevegelse i taleprosessen som vi ikke reflekter over. Han mener at det i språket blir undertrykt gester og mimiske bevegelser (Steiner, 1986, s. 171), og at disse bevegelsene har energi som kan forsterkes og utvikles til kunstuttrykk. Dette munner ut i at han i eurytmi vil gjenskape helt konkrete gester for

alle språklydene. De lydgestene som Steiner utvikler sammen med sine elever, er alle knyttet opp mot lytting.



Figur 7. Eurytmi, ca 1920 (Groot, 1989, s.168).

Vokaler, konsonanter, ord og bilder som gester

Lydgestene ble presentert i en egen forelesning med tittelen ” Der Charakter der einzelnen Laute” i Dornach i 1925. Steiner skiller mellom vokal- og konsonantgester: ”... eben doch überall in den Konsonanten ein Nachbild äußerer Formen oder äußerem Geschehens vorhanden ist, und in den Vokalen ein inneres Erleben“ (Steiner, 1968, s. 59). Steiner betoner at konsonantene har formprinsipper som er beslektet med ytre natur, mens vokalene uttrykker menneskets indre opplevelse.

Vokalen *A* karakteriserer Steiner for eksempel som en åpnende bevegelse og betoner at denne bevegelsen har en sjelelig kvalitet som uttrykker forundring og forbau-

selse (Steiner, 1968, s. 64). Vokalen *E* beskriver han som en sammentrekkende bevegelse. *E*-gesten har også en psykisk dimensjon. Steiners bilde for *E*-opplevelsen beskrives her som: „Das e- ist ein Laut, der eigentlich darauf hinweist: Etwas hat einem was getan, und man hat sich dagegen aufrechterhalten. *E*: *Man lässt sich anfechten durch etwas, was einem geschieht* (s. 65).“ Vokalen *I* beskriver Steiner som: „... ist leicht zu finden als die Selbstbehauptung.“ (s. 68). I andre sammenhenger blir *I* beskrevet som en strekning. På denne måten antydes både en fysisk og en psykisk side ved vokalgesten. Diftongen *EI* er, i følge Steiner, en dobbeltvokal. Gesten som utvikles fra denne, beskriver han som ”ein liebevolles Anschmiegen” (s. 69). Steiner laget skisser for de forskjellige vokaler. Disse er ment å tjene som et arbeidsmaterial for eurytmister. Han betoner at det er prosessen i det å skape gesten, som er poenget, ikke en ferdig stilling. På denne måten blir lyden *A* ikke bare de åpne armene, men den prosessen som ligger i det å åpne. Tilsvarende er det også med sammentrekningen i lydgesten *E*. Disse gestene er i prinsippet ikke ment å være koder eller tegn som betyr noe, men å være ekspressive uttrykk som forsterker sanseopplevelsen av lyden. Hensikten er å lede oppmerksomheten mot lydmaterialiet i språket.

At konsonantgestene får bevegelsesformer som er beslektet med ytterverdenen, kan konkretiseres med konsonantgesten *R*. Her betones det rullende, dreierende og bevegelige:

Erlebt wird richtig das r, wenn man es als Drehende empfindet, das r als ein Rad empfindet: r-r-r. Also das r ist das Wälzende, Drehende; alles das, was irgendwie den Eindruck macht, das er rrrt. Das Drehende, Wälzende, Rollende. So muss es gedacht, angeschaut werden (Steiner, 1968, s. 61).

I konsonanten *D* framheves det pekende og det antydende som en grunnleggende intensjon hos danseren:

Sie strahlen nach alle Seiten Deutungen aus mit dem d, und Sie können das empfinden. So dass wir sagen können: Das d ist Hindeuten, Hinstrahlen. Die Nachahmung dieses Hindeutens, Hinstrahlens, das Aufmerksam machen, dass etwas da ist, das liegt in dem d (Steiner, 1968, s. 65).

B-gesten beskriver han som en prosess der intensjonen er å skjerme eller bygge inn noe.

Beim *b* [...] ist überall eine Nachahmung von etwas, das einhüllt, das Schütz vor dem Äusseren gibt; *b* ist das Einhüllende. [...] Das *b* ist im-

mer ein Einhüllen, ein Schutzgewähren; ganz gross dargestellt: das Haus, in dem man darinnen ist. Das *b* ist das Haus (Steiner, 1968, s. 64).¹⁶⁹

Ved å utvikle lydene som gester, kommer Steiner fram til et bevegelsesmateriale som blir grunnleggende for lydeurytmien. Selv om lydeurytmien forholder seg til mange andre sider ved språket, som grammatikk, rytme, stemning, bilder, fomidling av mening, intensjoner og holdning, er lydgestene det bevegelsesmaterialet som hele tiden er med og preger lydeurytmien.

Gestikk i toneurytmi

Dur, moll, toner, intervaller

På en lignende måte som lydeurytmi forholder seg til språk, skal *toneurytmi* kunne uttrykke de musikalske strukturer, musikkens energi og det følelsesinnhold som oppstår i lytteopplevelsen. Innenfor toneurytmi utvikles gestikk basert på toner, intervaller, motiv, dur og moll, intervallene (prim, sekund, ters o.s.v.) og toner.

Eurytmigestene for toner bygger på matematiske størrelser. Her er det eksakte og objektive et overordnet prinsipp. På tilsvarende måte som hver tone har sitt faste antall svingninger, har hver tone en bestemt gest som forholder seg til geometri, og som gir form og struktur i bevegelsesuttrykket. Tonegestene er basert på vinkler mellom armene. I tonen *c* er armene parallelle. Skikkelsen kan oppleves som en klang søyle. Tonene *g* og *f* har 180 graders vinkel (Kisseleff, 1982). Det er en tradisjon at toner som har fortegnet #, lyses opp ved at håndflaten eller innsiden av underarmen vendes utover i en rett vinkel. De toner som senkes en halvtone, det vil si får fortegnet *b* i notebildet, rundes av gjennom at underarm og håndflate vendes innover.

Steiners poengterer at musikken lever *mellom* tonene. Derfor blir pauser, nye grep og intervaller viktig i utforming av toneurytmi.

Aber die Töne sind nicht die Musik! So wie der menschliche Körper nicht die Seele ist, so sind die Töne nicht die Musik. Und das ist sehr interessant, denn die Musik liegt zwischen den Tönen! Wir brauchen nur die Töne, damit wir etwas dazwischen haben können. Wir müssen natürlich die Töne haben, aber die Musik liegt zwischen den Tönen. Dasjenige, worauf es ankommt, ist nicht das *c* und nicht das *e*, sondern dasjeni-

¹⁶⁹ I appendiks har jeg skissert noen utvalgte vokaler og konsonanter basert på Steiners beskrivelser.

ge, was zwischen beiden liegt. [...] Die Musik wird nämlich um so be-
seelter, je mehr Sie das Nichthörbare in ihr zur Geltung bringen können
[...] Dies zu fühlen am Musikalischen, das ist geradezu die Aufgabe des
Eurythmisten. (Steiner, 1984, s. 48 f).

Sett i dette perspektivet, blir bevegelsen og overgangene mellom de forskjellige beve-
gelseelementene svært viktig. Mens tonene uttrykkes i faste, klare vinkler, er intervall-
lene bevegelse gjennom armene - innenfra og ut i de stigende intervaller, og utenfra og
inn i de fallende intervaller. Steiner begrunner intervallgestene ved å se skjelettet som
bærer av intervallenes idé. På denne måten får intervallbevegelsene en sterk anatomisk
tilknytning. Her følger et stikkordsmessig sammendrag med beskrivelse av intervallges-
ter som er basert på Steiners forelesninger om toneeurytmi (Steiner, 1984, s. 31- 41).
Jeg har strukturert beskrivelsen i pakt med Merleau-Pontys teorier der gester bygger på
samvirke mellom fysisk bevegelse og psykologisk intensjon (Merleau-Ponty, 1994,
s.29).

- *Prim* - Den musikalske ansatsen er i kravebenet. Hele skikkelsen oppleves som en klangsøyle.
- *Sekund* - Sekundgesten følger kravebenets S-form der bevegelsen sendes utover i overarmen som blir vridd utover. Dette resulterer i en åpnende bevegelse.
- *Ters* - Bevegelsen følger kravebenet via overarm og resulterer i en bølgende bevegelse der underarmen fokuseres. I stor ters går impulsen til albuebenet og gjør bevegelsen utadvendt. I liten ters går impulsen til spolebenet, og bevegelsen blir innadvendt.
- *Kvart* - Med forankring i kravebenet går bevegelsen via armen til håndrotens mange små ben. Gjennom å markere en sammentrekning av disse, forsøker en å erfare kvartens karakter som bevegelse. Bevegelsen kan virke skarp og våken.
- *Kvint* - Bevegelsen med forankring i kravebenet sendes ut i hendene. Kvintges-
ten har noe stort og vidt, og erfares mer hvilende enn kvarten. Kvintbevegelsen etterstreber en likevekt mellom vår indre verden og ytterverden.
- *Sekst* - Bevegelsesimpulsen strømmer gjennom hele armen til fingrene. Sekstbe-
vegelsen har noe lyst og luftig over seg.

- *Septim* - I septimbevegelsen konsentreres bevisstheten til fingertuppene. En sitring i fingertuppene uttrykker at den store septimen vil til oktaven.
- *Oktav* - Hele armen vendes rundt sin egen akse og griper grunntonen på et høyere plan.

Ved at Steiner bygger de eurytmiske intervallgestene på danserens bevissthet om kropp og skjelett, blir etter min vurdering intervallene de toneeurytmigstene som har sterkest forankring i kroppens anatomi.

Det første kapittel i Steiners foredragsrekke *Eurythmie als sichtbarer Gesang* (Steiner, 1984) heter "Das Dur- und Mollerlebnis". Steiner ser dur og moll som to forskjellige grunnholdninger, og han appellerer til eurytmister å ta sin egen opplevelseserfaring inn i forståelsen av dur og moll. Han beskriver dur som "ein seelisches Aus-Sich-Herausgehen", det vil si at danseren i dur henter fram en opplevelse av å gå ut av seg selv. Durgesten karakteriseres av å være rettet mot ytterverden: "...herausgehen aus sich selber" (Steiner, 1984, s. 17). Mollopplevelsen beskriver han som å gå inn i seg selv. Denne blir i eurytmien uttrykt i mer introverte bevegelser. "Das Moll-Erlebnis ist immer ein In-sich-Zurückgehen mit einem Seelisch-Geistigen, ein ergreifen seines Leiblichen durch das Seelisch-Geistige" (Steiner, 1984, s. 18). I realiseringen av toneeurytmi vil dette si at molltonearter utføres med "innadstrømmende" og durtonearter med "utadstrømmende" intensjon. Steiner utvikler gester for dur og moll som er en sammensmeltning av treklangsintervallene: prim, ters og kvint.

Samspill mellom kunstarter

Steiner var engasjert i idéer om allkunstverk og stod inne i forskjellige typer kunstnerisk virksomhet da eurytmien ble utviklet. Han var arkitekt for det store kulturhuset Goetheanum, der malere, skulptører og skuespillere også var involvert i et stort samarbeidsprosjekt. Eurytmi var en del av dette prosjektet. I en artikkel i tidsskriftet Goetheanum fra 1920 sier han om utformingen av scenerommet i dette kulturhuset: "Aber ich habe versucht, so zu gestalten, dass man fühlen konnte, wie die Bewegung des Wortes längs den Formen der Kapitäle und Architrave naturgemäss dahinlief" (Steiner, sitert i Szeemann, 1983, s. 226). Selve eurytmien består av samvirke mellom resitasjon og be-

vegelse, der målet er at bevegelsen visualiserer bevegelse som høres i resitasjonen: "Und gerade bei der Resitation zeigt sich, wie Kunst zu Kunst sich findet, wenn man sie mit der Eurythmie zusammenstellt" (Steiner, 1965, s. 118). Han mener at resitasjon også er en egen kunstart som kan fange opp språkets bevegelsesmuligheter. Steiner blander ikke tale og musikk, men etablerer toneurytmi som et eget felt. Han mener at toneurytmien og musikken som spilles egentlig springer ut av samme kilde.

Sammenligning av Duncans, St. Denis og Steiners idéer om Gestikk

Når Duncan, St. Denis og Steiner vektlegger at "sjelens bevegelse" skal komme til uttrykk i dansen, tolker jeg dette i samsvar med mine tidligere definisjoner av *gestikk*. Bevegelsene som brukes kan være emosjonelle uttrykk, formidle et innhold eller respondere på lyd. Bevegelsene kan også uttrykke bilder som skaper konnotasjoner. Noen felles holdepunkter gjør at dansesjangrene har en viss likhet. Overkroppen blir viktig, armene brukes talende og uttrykksfullt, alle tre dyrker samspill mellom dans og andre kunstarter, og alle tre bruker emosjonelle gester.

Både Duncan og St. Denis er skolert i Delsartes bevegelseslære. Duncan vil ikke forholde seg til ferdige mønstre og mener at gestene ikke skal fikseres til å uttrykke bestemte betydninger. Hun vil at publikum skal se, gjenkjenne og sette sammen glimt, og selv skape en helhet gjennom bevegede bilder og gester. Duncan er prinsipielt imot å låse en spesiell bevegelses betydning. Hun har imidlertid noen unntak, og dette blir også ivarettatt i tradisjonen etter henne (Intervju med Quinlan, Schjøsby 2001). St. Denis bruker noen etniske asiatiske gester for å gi dansene en etnisk dimensjon og framheve det mystiske og eksotiske, men hovedsakelig forholder hun seg til gester som i utgangspunktet ikke har en definert betydning. Her diskuteres det om St. Denis har tilgang til de indiske kodene, eller om hun finner stereotyper, det vil si ytre etterligninger av de indiske mudras for å dyrke det eksotiske (Coorlawala, 1992). Ellers bruker St. Denis ritualer eller handlinger som hun stiliserer og gjør gestiske. Steiner utvikler helt andre gester enn det som ble brukt i 1800-tallets scenekunst. Her finner gester basert på språklyder,

grammatikalske lover, samt musikkintervaller og toner. Han betrakter imidlertid ikke eurytmigestene som koder og tegn med et definert meningsinnhold, men som ekspressive uttrykk.

I det skriftlige kildematerialet ser vi tre forskjellige holdninger hos danseskaperne. Duncan mener at kroppen kan formidle mer direkte enn det som ord og forklaringer er i stand til. Gestikken skal fortelle om følelser, og samtidig vekke følelser. Hun vil antyde og foreslå. Hun vil dessuten forene den gestikken som hun henter ut av billedkunst med bevegelse hun utvikler fra musikk. Bilder fra mytiske fortellinger eller hverdagsliv er glimtvis til stede i dansene. Dette er en av hennes strategier for å tiltale det universelle i mennesket i en her-og-nå-opplevelse. Mens Duncan vil antyde sammenhenger, etterstreber St. Denis å inkarnere store idéer i portretter av hellige og mytiske personer. Hennes intensjon er å utvikle gestikken fra et helhetsperspektiv. Med utgangspunkt i sin teaterbakgrunn, fører hun enkle handlinger og mime over i danseuttrykk. Hun danser handlinger, men tar dem ut av realismen, og gir dem symbolsk karakter ved hjelp av stilisering. Steiners intensjon med lydeurytmi er å transformere talespråket til bevegelse og synliggjøre bevegelse som allerede er tilstede. Han utvikler lydgester fra talespråket og lar dette bli bevegelsesmateriale. Disse kan brukes til å utvikle ordgester og setningsgester basert på tale (resitasjon). Ved at grunnelementer i lydeurytmien er utviklet fra språklidene, bruker Steiner en helt annen gestikk på motivnivå enn Duncan og St. Denis. Steiners intensjon er å føre publikums oppmerksomhet mot talespråket.

Duncan mener, i begynnelsen av sin karriere, at musikken er overordnet, og at musikkens virkning på danseren skaper danseuttrykket. Hun er imidlertid spørrende til om dansen springer ut fra musikken, om musikken skal akkompagnere dansen eller om musikk og dans skal vandre sammen (Steegmuller, 1976, s. 172-175). Noen av hennes koreografier har et litterært navn, for eksempel *Narcissus* og *Ave Maria*, mens andre koreografier har navn etter den musikken som er grunnlag for dansen, for eksempel *Brahms Walzes*. På tilsvarende måte som Duncan, mener St. Denis at musikk og bevegelser står i forhold til hverandre. Gestene følger fraseringen i musikken, og forholder seg derfor både til dramaelementer og musikk. Slik jeg leser de filmede versjoner av St. Denis' koreografier (Rowthorn & Vanaver, 2002), brukes musikken til å strukturere bevegelsesuttrykket og forsterke det emosjonelle uttrykket. Idealer for musikkvisualiseringene er å synliggjøre musikkens struktur. Her skiller hun seg fra Duncan, som i ster-

kere grad vil smelte sammen fortellende og musikalske elementer. Vi kan se en del fel-
lestrekk hos St. Denis og Steiner, da begge går inn for å rendyrke musikalsk gestikk i
musikkvisualiseringer og toneurytmi. Mens Steiner utvikler gester som skal fange opp
det ekspressive uttrykket i dur og moll, intervaller og toner, og artikulere dette i dansen,
bruker St. Denis en friere sammensetning av bevegelsesmateriale, og har således mer til
felles med Duncan.

Duncan er ikke opptatt av at språk og musikk gir forskjellig gestikk. Hun forhold-
der seg alltid til en konkret musikk, og som regel har koreografien et navn som indike-
rer et mytisk innhold. Samspill og kreativ kontakt med musiker der det er rom for im-
provisasjon, er viktig for henne. Som nevnt ovenfor, er hun spørrende til om det er be-
vegelse som uttrykker mening, eller om det er musikkens bevegelse som bør være mest
framtrædende i dansen. St. Denis har eksplisitt en annen vinkling når hun koreograferer
ut fra musikk, enn når hun koreograferer sine portretterende soloer. I musikkvisualise-
ringene er musikken, per definisjon, bestemmende for uttrykket. Engasjementet i mu-
sikkvisualiseringene utgjør en periode i hennes kunstnerkarriere. Steiner betoner at tale
og musikk framkaller forskjellig gestikk. Han forsøker ikke å føre disse sammen til en
enhet, men betoner forskjellen mellom musikk og språk. Lydeurytmien dyrker sam-
klangen mellom resitasjon og bevegelse under mottoet ”synlig språk” (Steiner, 1968),
mens toneurytmien dyrker samklangen mellom musikk og bevegelse under mottoet
”synlig sang” (Steiner, 1984).

Danseskapernes intensjoner om å realisere ”sjelens bevegelse”, resulterer i for-
skjellig typer gestikk. Alle tre danseskaperne forholder seg til symbolismen slik den
finnes som en kunstretning på slutten av 1800-tallet. At disse kunstnerne har en symbo-
listisk tilnærming, beror blant annet på at de bruker gestikk der gestene ikke er fastlagte
bevegelsesformer. De ønsker ikke at dansene skal symbolisere og representere konkrete
betydninger, men de har som ideal å antyde sammenhenger av universell natur. Hvor-
vidt deres danseuttrykk var universelle sett forholdt til vestens kultur i deres egen sam-
tid, og om de er universelle sett med våre øyne, er absolutt noe som kan diskuteres, men
denne diskusjon ligger utenfor avhandlingens rammer. Med dansen ønsker de å artikule-
re og utdype sammenhenger som sprenger det diskursive språket, og de setter derfor
sjelens bevegelse sentralt i sine intensjoner om dans. De ønsker å være *presenterende*.
Dette innebærer at dansens mening blir selve dansen. Det vesentlige i dansen, slik jeg

tolker deres utsagn, er derfor ikke en mening eller betydning som danseren skal formidle. De mener at dansens innhold, mening og kraft ligger i selve danseuttrykket.

Danseskaperens idéer om gestikk, sett i lys av Merleau-Pontys teorier.

Tilsvarende de tidligmodernistiske danseskaperne bygger Merleau-Ponty sin kroppsforståelse på et helhetssyn. Når det gjelder helhet i bevegelse og handling, virker de forskjellige muskler sammen med et felles overordnet mål. Kroppen forholder seg til en oppgave som skal utføres (Merleau-Ponty, 1994, s. 91). Kroppen "beregner", avpasser og tilpasser seg oppgaver og handlinger med smidighet. Det er ikke de enkelte muskler, men en sammenbindende idé som mestrer oppgaven og finner fysisk uttrykk.

Hos disse danseskaperne ble gestikk en måte å utforske bevegelse på. Gestikk er i seg selv et helhetskonsept. Det helhetlige er ikke sammensatt av små deler. Hver gest er en helhet. Denne helheten kan være en setning eller en frase, en liten bevegelse, eller en del av en dans. Denne type helhet innebærer også en felles relasjon, holdning og kommuniserer gjennom sansning. En gest tiltaler flere sanseområder på en gang. Ved hjelp av gestene forsker danseskaperne på hvordan forskjellige sanseområder klinger sammen. Kroppens bevegelse i dansen blir en nøkkel til samvirke av kunstarter. Merleau-Ponty utdyper denne helhetsforståelsen. I tillegg til å være helhetsorientert, har Merleau-Ponty (1994, s. 156) dessuten en nivådeling i sin gestikkforståelse. Denne gir et verktøy for analyse uten å miste helhetskonseptet.¹⁷⁰

Sentralt i Duncans, St. Denis og Steiners dansekonsept står et ønske om å finne en naturlig bevegelsesmåte for dans. De ønsket ikke å dyrke et naturalistisk uttrykk der samfunnsproblematikk var et sentralt tema, slik som i naturalismens dramaer og litteratur hadde gjort på slutten av 1900-tallet. Heller ikke var de opptatt av å etterligne dagliglivets situasjoner. Hva mener de så med naturlig bevegelse? Deres foredrag og skrifter indikerer forskjellige måter å forholde seg til natur og det naturlige. På den ene siden var de engasjert i at bevegelsen skulle virke naturlig og uanstrengt og mulig å

¹⁷⁰ Denne nivådelingen vil jeg bruke som et verktøy i kapittel 8.

gjenkjenne. På den andre siden ønsket de at bevegelsen skulle gi gjenklang og gjenkjennelse hos publikum. De utforsket dessuten forskjellige måter å bruke naturen som inspirasjonskilde til bevegelse. Deres engasjement i natur og naturlig bevegelse kan knyttes opp mot fenomenologiens betoning av at den *prerefleksive* bevissthet. Denne gir tilgang til kroppens uttrykk der bevegelsen ikke er underkastet styring, vektlegger sansningen og løfter fram kroppens egen innsikt og kunnskap. Danseskaperens engasjement i natur velger jeg derfor å forstå som et ønske om å finne bevegelsesmåter som ikke var ødelagt av sivilisasjonen. De hadde tillit til at innsikt og innlevelse i naturens lovmessigheter kunne videreutvikle deres ferdigheter. Merleau-Pontys teorier om kroppens intensjonalitet: ”en form for ikkeobjektiverende førsproglig vøren-i-værdens” (Zahavi, 2003, s 38-39) og vektlegging av motorikken som en opprinnelig intensjonalitet (Merleau-Ponty, 1994, s. 91), kan også bidra til å belyse danseskaperens engasjement i den naturlige bevegelse. Troen på kroppens visdom blir nettopp et grunnlag for å utvikle de gestene som, i følge danseskaperne selv, skal være i pakt med naturen.

Når Merleau-Ponty (1994, s. 151) beskriver gester, bruker han raseri og sorg som eksempler. Han velger dermed ut gester som også kan betraktes som tilstander, og som i følge Neumanns forståelse er monologiske. Disse gestene, som jeg kaller de emosjonelle gestene, blir brukt av alle tre danseskaperne. De emosjonelle gestene er ekspressive og båret av en intensjonalitet som gjennomsyrrer hele kroppsuttrykket. Danseskaperne mente at gestene var mer uttrykksfulle enn ord, og at de talte direkte til betrakteren. At gestene kan kommunisere direkte, begrunnes i Merleau-Pontys teorier, der gesten forstås som et helhetlig uttrykk som gripes av betrakteren: ”Den således ”forståede” gestus’ mening ligger ikke bag gesten ... den breder seg ud over selve gesten...” (Merleau-Ponty s. 153). Dette skaper en kroppslig kommunikasjon: ”Det hele foregår som om den andens adfærd tager bolig i min krop” (s.152). Denne type kommunikasjon lå som en forutsetning i dansesjangrene. Danseskaperne forholdt seg til en slik direkte kommunikasjon, uten å utdype den i en filosofisk ramme. Innenfor den fenomenologiske litteraturen jeg har forholdt meg til, finner jeg ikke noen diskusjon om gester som har en fastlagt betydning. Det virker som om fenomenologien først og fremst er opptatt av umiddelbar gestikk, gestikk som indikerer, antyder og viser symptomer. Danseskaperne benytter også andre gester enn de som Merleau-Ponty forholder seg til. Gjennom å ska-

pe dans på bakgrunn av for eksempel musikk, fortelling og maleri, transformerer de kunstuttrykk til bevegelse. Her bruker de sin kreativitet i det å utvikle bevegelsesformer som blir gestiske.

Merleau-Ponty (1994, 2000) retter oppmerksomheten mot sansningen, og løfter fram sansekvalitetene i det gestiske. Han knytter sine refleksjoner i høy grad til synssansen. Her skiller han seg noe fra danseskaperne. De har også et sterkt engasjement i det å lytte. Selve lytteopplevelsen får en sentral plass i deres utvikling av dans, spesielt hos Duncan og Steiner. Jeg mener at Merleau-Ponty bruker synssansen som et grunnprinsipp for å gå dypt inn sansningen, men at den innsikten han formidler kan ha gyldighet for sansning generelt.

Merleau-Ponty forstår språket som et ekte gestisk uttrykk og mener at talespråket fonetiske kvaliteter formidler mening som ikke kan oversettes til ord. Hans engasjement i språkets ”fonetiske gestikulasjon” (Merleau-Ponty, 1994, s. 146), dets ”emosjonelle mening” (s.155) og de refleksjoner han gjør på dette området, synes å være beslektet med Steiners holdninger til språk slik de realiseres i lydeurytmien. Merleau-Ponty virket etter Steiner, og så langt jeg har erfart, henviser han verken til Steiners eurytmi eller hans forståelse av gestikk. Det slektskapet som måtte være i deres holdninger, er ikke kommentert av Merleau-Ponty. Steiners eurytmi kan derfor ikke forstås som en realisering av Merleau-Pontys holdninger, men Merleau-Pontys teorier kan bidra til å begrunne Steiners vektlegging av at det fonetiske i språket som basis for gester.¹⁷¹ Mange av de forhold som Steiner berører i lydeurytmi ved å dukke inn språkets gestikk, og forholde seg til lyder og ordbilder, til språkets grammatikk og ordenes funksjoner, inkluderes i Merleau-Pontys teorier. Han bruker for eksempel uttrykk som „fonetisk gestikulasjon“ (s. 146) i sin teoretiske tilnærming, og berører på denne måten et felt som Steiner forsøker å realisere i praksis. Innenfor Merleau-Pontys språkforståelse, har ordet en emosjonell mening og blir en ytring av gjenstandens *vesen* (s. 155). Denne forståelsesmåten har også mye tilfelles med Steiners teorier om språk, slik den utkrystalliseres i lydeurytmi. Steiner mener at språklydene ikke er tilfeldige. Et mål for lydeurytmien er å vise noen symptomer av ordet slik at det gjenkjennes i bevegelse. Bevegelsen

¹⁷¹ Merleau-Ponty på sin side, er ikke engasjert i å realisere sine synspunkter som kunstuttrykk, men har en erkjennende holdning der han stadig iakttar og undersøker.

skal kunne fange noe som er vesentlig i ordet eller setningen. Når Merleau-Ponty (s.155) hevder at ord, vokaler og fonemer er måter å ”syngre verden” på, mener jeg dette peker mot en side ved språket som forsterkes når språk transformeres til dans. Dansen ”synger verden” på forskjellige måter.

Merleau-Pontys helhetsforståelse blir framtrædende i han kunstsyn slik det kommer til uttrykk i *Øyet og Ånden* (Merleau-Ponty 2000). I hans teorier om kroppen (Merleau-Ponty, 1994), kan vi som nevnt i kapittel 2 finne en viss form for dualisme, men i hans refleksjoner over kunst har ikke Merleau-Ponty noen form for body-mind-dualisme. I følge hans kunstteorier springer kunstuttrykket ut fra en helhet. Det vesentlige i kunsten er at *Væren* kommer til uttrykk (2000, s. 78). Her inkluderes både natur og menneske i en helhet, uten brudd. En beslektet holdning finner vi hos danseskaperne når de engasjerer seg i kunst ut fra en visjon om at kunsten kan skape forbindelse til *det åndelige*. Dette er et hellig ord for dem – det ypperste – og leder inn i en annen type eksistens enn hverdagslivet. Både hos danseskaperne og Merleau-Ponty blir begreper som *ånd* og *det åndelige* aktualisert i forhold til kunst. St. Denis trekker imidlertid den åndelige dimensjonen mot det religiøse i mye sterkere grad enn Duncan og Steiner og Merleau-Ponty.

Begrepene å *kroppsliggjøre* (embody), som også brukes av Reid, og *åndelig* ledsager hverandre fører inn i kjernen av Merleau-Pontys kunstforståelse, slik den kommer til uttrykk i *Øyet og Ånden* (Merleau-Ponty, 2000). Her står gestikk svært sentralt. Her er nivåer og oppdeling et tilbakelagt stadium – eller et *studium* (Barthes, 2001). Når maleriet blir kunst, erfares det som helhet. Tilsvarende mener jeg at når dansen går inn i kunstdimensjonen er dansen først og fremst et helhetlig uttrykk. Da er den ikke en sammensetning av forskjellige elementer. Det er i dette feltet danseskaperne beskriver dansen som åndelig. Duncan, St. Denis og Steiner mener at dansen skal kunne inkarnere, kroppsliggjøre og berøre noe *vesentlig*. Når Merleau-Pontys beskriver Cezannes gester i penselstrøkene, er det også som uttrykk for hvordan maleren sanser verden og er i stand til å gripe noe *vesentlig* (Merleau-Ponty, 2000). Vi kan finne en felles holdning hos de aktuelle danseskaperne og Merleau-Ponty. Deres kunstmateriale er kroppens bevegelse, og hele verdener kan bli realisert i bevegelsene. Det konkrete sansbare kunstuttrykket taler gjennom materialet og gir mulighet til kunstoplevelse av eksistensiell karakter

Merleau-Ponty strever hele tiden med body-mind-dualismen, som er en Vesteuropsk holdning. Dette synes ikke å være det store problemet for danseskaperne. De forholder seg til en dualisme som er nedfelt i språk og kultur, men de er først og fremst engasjert i helhet. Både St. Denis og Steiner forholder seg til en tredeling av funksjoner i menneskets kroppslige forankring, mer østlig orientert enn Merleau-Ponty. St. Denis hadde forbilder i asiatisk dans og religion, mens Steiner er orientert mot Teosofi. Deres danseverk er likevel konkrete og jordnære. De uttrykker intensjoner som innebærer også å snu på det kjente og sette det inn i nye sammenhenger. Dette bidrar til å åpne nye sider ved virkeligheten.¹⁷² Det kjente kunne for eksempel være å synliggjøre den bevegelsen som er tilstede i musikk eller tale, og dermed vise en ny side ved virkeligheten, vise skjønnheten i kroppens uttrykk, kroppsliggjøre myter og forstørre og rette fokus mot uvante sammenhenger.

¹⁷² Jevnfør Lyotard (1992 s. 30ff.)

Kapittel 7: FELTARBEID

Intervjuer med dansere og pedagoger som videreformidler tidligmodernistiske dansetradisjoner i dag.

De tidligmodernistiske danseformene eksisterer fortsatt, er videreført og ivaretatt, og adskillige skoler er blitt dannet. I dette kapitlet undersøker jeg hvordan gestikk brukes i dag i de danseretninger som ble skapt av Duncan, St. Denis og Steiner. De fleste dansere og dansepedagoger jeg har valgt å intervjuer, er representanter for disse dansetradisjonene. De ønsker å videreføre tradisjonene i pakt med de idealer og holdninger de sprang ut fra. Fordi jeg her kan involvere danserens egen forståelse for å utforske hvordan de bruker gester i praksis, blir kvalitative metoder et verktøy. Med kvalitative metoder kan jeg utdype intensjoner og idealer bak de fysiske handlinger som dansen består av. Innenfor hver dansetradisjon refererer jeg til de aktuelle intervjuene gjennom å parafasere og gjengi sitater. Deretter diskuterer jeg resultatene sett i lys av de teoretiske rammene for avhandlingen. Dette mønsteret bruker jeg for alle tre tradisjonene. Til slutt oppsummerer jeg hvilke typer gestikk jeg finner representert innenfor det intervjumaterialet jeg har, og hvilke spørsmål som aktualiseres gjennom dette materialet. Den innsikten i dansene jeg får gjennom disse intervjuene, vil også bidra til å legge grunnlag for analysene i kapittel 8.

Kvalitative metoder

Mens studier av faglitteratur og biografier gir meg viktige holdepunkter for danseskapers idéer og idealer i den gryende modernismen, får jeg ved å studere videreføringen av dansetradisjonene de skapte en innsikt i det konkrete bevegelsesmateriale som disse dansemåtene forholder seg til. Jeg har valgt å bruke kvalitative forskningsmetoder. Dans

er sosiale handlinger, og kvalitative metoder er egnet til å skape forståelse for menneskelig samhandling. En kvalitativ analyse tar hensyn til konteksten og hvorfor aktørene (danserne) handler som de gjør (Punch s. 136-140). Med kvalitative metoder mener jeg det er mulig å fange opp noe av det komplekse samspill mellom intensjoner, idealer og praksis som er karakteristisk for disse dansetradisjonene. I kapittel 7 og 8 har jeg derfor valgt å forholde meg til deltagende observasjon, intervjuer og videoopptak.

Blant kvalitative metoder er det flere kategorier: case-studier, deltagende studier, deltagende observasjon, visuelle metoder (sammenligning) og tolkende analyser. Siden dans er et ferdighetsfag, og siden gestikk berører uttrykkssiden ved dans, har det vært et poeng å bruke flere av disse tilnæringsmåtene. For å bli kjent med dansetradisjonene, har jeg deltatt i dansekurs innenfor eurytmi og duncandans, hvor jeg har brukt deltagende observasjon som metode. Ved å lære bevegelsene å kjenne ser jeg også deres muligheter. Jeg har jeg også kunnet se dansetradisjonene utenfra gjennom observasjon av undervisning og masterklasser. Intervjuer bidrar til å kartlegge hvordan gestikken i disse dansetradisjonene både er bygget opp gjennom bilder, fortellinger og musikalske elementer, så vel som fysiske bevegelser og formprinsipper. Denne innsikten har vært fruktbar å ta med inn i kapittel 8 der analysene er basert på case-studier.

Intervjuer

I følge Fontana og Frey (2000) involverer de vanligste intervjuformer utveksling av erfaringer ansikt til ansikt, postede eller selvadministrerte spørsmål og telefoniske framstillinger. Generelt er det tre typer intervjuer: strukturerte, halv-strukturerte og ustrukturerte. Strukturerte intervjuer stiller pre-etablerte, standardiserte spørsmål med et begrenset sett av responskategorier. Dette gir liten fleksibilitet i måten spørsmålene stilles (Fontana & Frey, 2000, s. 645 f). Ustrukturerte intervjuer er ikke-standariserte, åpne, kan gå i dybden og avdekke mer komplekse menneskelige væremåter (Punch, 2005, s. 172).

Både før og i løpet av den tiden jeg har arbeidet med avhandlingen, har jeg intervjuet mennesker som har videreført disse dansetradisjonene. Det første intervjuet laget jeg allerede i 1997. De fleste er laget etter 2007. Siden undersøkelsen går ut på å forstå og kartlegge hvordan gestikk blir brukt, er intervjuobjektene i denne undersøkelsen dansere, lærere, studenter, tradisjonsformidlere og ressurspersoner innenfor de dan-

semåtene jeg studerer. Jeg velger disse fordi de er blant hovedaktørene i den kunnskap som forvaltes om disse dansekonvensjonene i dag. De har lært koreografiene og danse-teknikkene gjennom praktisk utøvelse, og de fører kunnskapen videre. I kapittel 7 bruker jeg halvstrukturerte intervjuer til å samle data. Preformulerte spørsmål forberedes på et papir, og i løpet av intervjuet brukes båndopptaker, video eller notater for å dokumentere samtalen. Deretter lager jeg et sammendrag av intervjuet ved å parafasere og sitere.

Ved å bruke den halvstrukturerte måten håper jeg å få det dybdeperspektivet som er nødvendig for å forstå informantene og samtidig beholde noe av den fleksibilitet som det ustrukturerte intervjuet har. Den informasjonen jeg får gjennom intervjuene, videoopptakene og kursene, bruker jeg til å kartlegge og utdype bruk av gestikk i disse dansene slik de eksisterer i dag. Intervjuene er gjort på norsk, svensk og engelsk. I de intervjuer hvor informanten snakker svensk, har jeg valgt å oversette sitatene til norsk. Kathleen Quinlan blir også sitert på norsk, siden intervjuene med henne ble gjort tidlig i prosessen, og siden hun både snakket svensk og engelsk.

Intervjuene kartlegger hvordan bruk av gestikk både er bygget opp gjennom bilder, fortellinger, musikalske og språklige elementer, så vel som fysiske bevegelser og formprinsipper. De ustrukturerte intervjuene utvikler seg forskjellig for hver informant. I de tidligste intervjuene (med Solstad og Quinlan) var spørsmålene rettet mot samvirke mellom bevegelse, språk og musikk i dansene. I de senere intervjuene har jeg brukt gestikkbegrepet i de spørsmålene jeg stiller. At informantene ikke forholder seg til de samme spørsmålene kan være en svakhet ved intervjuene samlet sett, men det speiler utviklingen i avhandlingsarbeidet. Fra å undersøke sammenheng mellom de forskjellige kunstuttrykkene, kommer jeg underveis i prosessen fram til at gestikk er et begrep som fanger opp bevegelsens forhold til musikk, språk og bilde, og således kan det romme dansernes måte å transformere musikk og språk til bevegelse.

Noen problemer utkrystalliserer seg i forhold til intervjuene. Jeg ser at de danserne jeg har valgt å intervjuer tar fatt i ulike sider ved dansematerialet, slik at hver danseretning studeres fra noe forskjellig synsvinkel. De dansekunstnerne jeg intervjuer representerer forskjellige dansesjangere og har forskjellig fagterminologi. Gestikk er et begrep som for noen dansere virker ukjent, andre dansere legger en helt bestemt mening i det. Noen forbinder gestikk med håndbevegelser, andre sidestiller gestikk med kropps-språk. Noen bruker begrepet *geberder* synonymt med gestikk. Informantenes blanding

av begrepene geberder, versus gestikk, kan være en svakhet i den innsamlede informasjonen. De bruker sine egne tolkninger av begrepene. Derfor blir det som sies avhengig av konteksten det sies i. For at informantene selv skal komme til uttrykk, har jeg valgt å sitere noen av deres formuleringer som jeg mener er sentrale.

Et annet problem er at dansene, som tidligere nevnt, ikke lenger eksisterer på samme måten som i den tiden de ble utviklet. Dansuttrykkene var revolusjonære i sin samtid, nå er de historiske. Dansene kommuniserer på en annen måte i dag enn da de ble utviklet. I vår tid brukes disse dansene blant annet som etyder for å utvikle danseteknikk, og for å markere tradisjonstilhørighet. Dette mener jeg også har en innvirkning både på det gestiske uttrykket og på dansernes holdninger.

Videreføring av duncandans

Duncan hadde stor innflytelse på dans, både i Russland, Ungarn, Mellomeuropa og Amerika.¹⁷³ Hun får æren av å førløse fridansbevegelsen. En rekke nye danseretninger og gymnastiske retninger forholdt seg til henne som forbilde og inspirator. At hennes holdning til dans og hennes spennende liv fascinerte mange, er tematisert av flere kultur- og dansehistorikere (Bergman, 1966, s. 241 ff.; Hammergren, 1991, s. 41 ff.; Thomas, 2003, s. 61 ff.). Duncan opprettet, sammen med sin søster Elisabeth, skoler for barn som hadde spesielle talenter i dans i Russland, Tyskland og Frankrike. Den første ble opprettet i Grünwald i Tyskland 1904 (Loewenthal, 1993, s. 194). Disse skolene bidro både til å spre innsikt i hennes dansemåte, og å formulere pedagogiske metoder. Duncan adopterte seks av sine elever: Anna, Elisabeth, Maria Theresa, Margot, Irma og Erica. Disse fikk etternavnet Duncan. De var tett knyttet til Duncan., og så som sin oppgave å videreføre arven etter Isadora Duncan i hennes ånd. De kjente hennes koreografier, fordi de hadde deltatt i forestillingene, og kjente både hennes holdninger og danseteknikk. De 6 "isadorables" dannet 2. generasjons duncandansere (Loewenthal, 1993, s. 35-125; Duncan, et al., 1996, s. 91). Duncans dansemåte ble, i følge Quinlan (i intervju med Schjønsby, 2003), "handed down". På denne måten er det blitt en ubrutt tradisjon av duncandansere. Kathleen Quinlan, Jeanne Breschiani og Lory Belilove er tre amerikanske dansere jeg har møtt i forbindelse med dette arbeidet. De er 4. generasjons duncandansere. De har delvis hatt de samme lærerne i USA på begynnelsen av 1970-tallet. Quinlan er bosatt og arbeider i Stockholm, Breschiani og Bellilove leder hver sin utdanning av duncandansere i New York. Scenegrupper, ensembler og dansere med kursvirksomhet i duncandans finnes i dag over hele verden. Ca. halvparten av disse er i USA. Internettoversikten *Duncandancers & Dancecompanies* (2007) teller 42 aktiviteter og ressurspersoner.

¹⁷³ I forbindelse med avhandlingsarbeidet deltok jeg på den store dansekonferansen for tidlig modernistisk dans, Moskva Deivisto i Moskva 2005 som ble arrangert som en honnør til Duncan, hvor hennes innflytelse på moderne dans i Øst-Europa ble utdypet. Duncans adopterte døtre videreførte tradisjonen, og det finnes i dag forskjellige grener av duncandans. Adresser til disse er tilgjengelig på <http://www11.plala.or.jp/i-duncanslinks/transition.html> (lest 23.05.2010).

Informantene

Jeanne Breschiani er utdannet kunsthistoriker og danser. Hun har tidligere studert duncandans med en av Duncans adopterte døtre, Maria-Theresa Duncan. Breschiani er leder av Duncan International Institute, og er virksom både scenisk og pedagogisk med duncandans som spesialitet.¹⁷⁴ Hun har også systematisert Isadora Duncans bibliotek. Avhandlingen *Myth and Image in the Dance of Isadora Duncan* (Breschiani, 2000) studerer duncandansens bruk av myter. Jeg intervjuet Breschiani i januar 2009, og jeg har dessuten fulgt hennes undervisning i duncandans på *Certifacation program I* i til sammen 8 uker i perioden 2006-2009.

Kathleen Quinlan er frittsående danser og koreograf i Stockholm, og hun er knyttet til Dansmuseet som spesialist på duncandans. Quinlan begynte å danse da hun var barn. Hun begynte med ballett, studerte moderne dans, gikk på musikk-konservatorium og universitet og ble profesjonell danser. Hun har danset i den amerikanske koreografen Socolas dansekompani i 10 år som solist. Quinlan møtte duncandans da hun var i begynnelsen av 20-årene. Hun ble kjent med Theresa Duncan, en av Isadora Duncans elever. Hun har danset moderne dans og duncandans parallelt, og hun er både utdannet moderne danser og trent som duncandanser. Dansmuseet i Stockholm oppbevarer en stor samling av brev, bilder, koreografier, brev og annet skriftlig materiale om duncandans som Quinlan har arvet av Anna Duncan. Jeg intervjuet Quinlan i Stockholm i 2001 i samarbeid med Sidsel Pape (Pape & Schjøsby, 2001). Intervjuet var knyttet opp mot observasjon og videoopptak av Quinlans undervisning. Hensikten med min del av intervjuet var å utdype forholdet mellom musikk, språk og bevegelse i duncandans.

Lory Belilove er leder av Isadora Duncan Dance Foundation i New York, er ansvarlig for en utdanning i duncandans og leder et ensemble for duncandansere. Jeg deltok på noen timer i hennes undervisning sommeren 2009. Jeg har valgt å gjengi noen av hennes synspunkter som da ble tematisert, slik de er blitt formulert i et intervju i *Dance Magazine* (Held, 2008).

¹⁷⁴Isadora Duncan International Institute (IDII) er tilgjengelig på nettstedet <http://www.isadoraDuncan.net/history.html>

Gestenes kroppslige og mentale forankring

Duncans bruk av gestikk må sees i et helhetsperspektiv, betoner Breschiani (i intervju med Schjønby, 2009a). Helheten mellom gest og kropp er det viktige. Gestene er ikke isolert. Hvis danseren har en gest med armen kommer den fra hele kroppen. Jo mer forankret vi er, desto mer vakrere er gesten. Gestene kommer heller ikke fra hodet - de finner din ånd, mener Breschiani. Hun understreker at Duncan stort sett bruker en fri, ikke kodet, gestikk. Kodede gester, er i følge hennes mening er uttrykk for tankeinnhold: Hvis en bare er opptatt av strukturen og kodingen av gestene, kommer en inn i det feltet hvor en tenker. *Sentralitet* og *totalitet* er i følge Breschiani to vesentlige prinsipper for duncandans. Duncans uttrykk var ikke sammensatt av mange små elementer, men sprang ut fra en helhetsopplevelse som kroppslig sett er knyttet til solar plexus. I videreføring av duncandans, er Breschiani derfor opptatt av at gestene springer ut av torsoen: De er ikke bare små håndbevegelser eller isolerte armbevegelser. *Hele* kroppen må være engasjert. Gestene forankres i kroppens sentrum, de er ikke noe som oppstår i periferien eller utvendig. Hvis, for eksempel, danseren skal bevege en arm, er hele kroppen engasjert i denne bevegelsen.

I feel that the source of gesture is the self. Not a self centered self, but the self as something gorgeous, radiant. [...] The higher self – as Jung will speak about. You can hear gorgeous music, but if you do not have the center in the soul, the possibility for engagement – it is all out there – externalized (Breschiani i intervju med Schjønby, 2009a)

Breschiani betoner at gestikk utvikles og kultiveres gjennom skjønnhet og kunst. Hun mener Duncans vei inn i dette feltet gikk ut på først å studere naturen, deretter kunst og kultur, så kroppens skjønnhet og styrke, for til slutt finne ut hvordan veve disse tilgangene sammen slik at det kunne bli opphøyet i ”lyric exaltation”. Breschianis pedagogiske metode går ut på å tiltale opplevelsen for å utvikle gestikken hos elevene. Det dreier seg ikke bare om å lære å snu hodet eller gjøre en kroppsbevegelse. Hun mener en kan finne ut hvordan Duncan gjorde en bevegelse, men hvis en skal danse den, må den gjenoppleves og den må bli ”født på ny”. Det går ikke an å kopiere Duncans gester og ”lime dem inn” i en dans, poengterer Breschiani. Opplevelse av gestikk går gjennom mange lag. Duncans gestikk gjør også det. I denne forbindelsen nevner hun eksempler på holdninger Duncan har kroppsliggjort som dans: Opprør, begeistring, ekstase, an-

strengelse i arbeid, opprømthet og lykke. Duncan gir, i følge Breschiani, alle disse holdninger en plass i kroppen.

Duncandansens forankring i bilde og fortelling

I intervjuet med Kathleen Quinlan (Pape & Schjønsby, 2001), spør jeg om bevegelsesmaterialet i Duncans danser forholder seg til fortellinger, bilder og musikk samtidig.¹⁷⁵ Quinlan betoner at dansene må være åpne, og de må formidle ut fra dansens egne premisser. Hun arresterer holdninger hos mennesker som vil forklare danseuttrykket med ord. For å understreke sin motstand mot å verbalisere dansene, refererer hun til teaterregissøren Gordon Craigs beskrivelse av hvordan ordene forstummer, og dansen tiltaler et helt annet felt av virkeligheten. Quinlan poengterer at dansen er helhet og at uttrykket ikke kan brytes ned i betydningsbærende koder. Som et eksempel bruker hun en koreografi av Duncan fra operaen *Orfeus* av Gluck. "Den er helt abstrakt - likevel føler alle at de kan forstå den" (Quinlan, intervjuet av Pape & Schjønsby, 2001). Quinlan mener at publikum bør lene seg tilbake, ta opp dansen, forstå den, men ikke analysere den.

På mitt spørsmål om dansen uttrykker en bestemt mening beskriver hun en kort dans hvor hun tolker dansens mening som: Hvem er jeg i denne verden? Hva skal jeg gjøre med livet mitt, hva er hensikten?:

"Hun står med armene åpne, ventende på å forstå. Så faller hodet ned mot brystet. Da ser hun alt som vokser på jorden rundt henne - så ser hun opp mot himmelen igjen. Så innser hun: Å, så dum jeg er. Min hensikt er jo å vokse. Så dette er en dans med en hel historie." [Quinlan demonstrerer gestene] (Quinlan i intervju med Pape & Schjønsby, 2001).

Men alle dansene kan ikke brytes opp på denne måten. De er ikke så tydelige, betoner Quinlan.

Det som gjør Isadora genial for meg, er at hun fikk publikum til å føle: Dansen med rosebladene er et eksempel på dette: Danseren begynner å danse med roseblader i hendene. Mens hun danser, faller bladene. Det er en vals. Helt mot slutten har hun igjen bare et i hver hånd. Dette kan du

¹⁷⁵ Dette er helt i begynnelsen av mine Duncan-studier, og dansens forhold til musikk synes lettere å identifisere enn hvorvidt dansene uttrykker en handling.

ikke analysere. Du føler det (Quinlan i intervju med Pape & Schjønsby, 2001).

Quinlan mener at et dansepublikum ikke har noe spesielt behov for å forstå spesielle koder: "Igjen og igjen, mennesker føler. (...) Dansen er så menneskelig. De trenger ikke å vite noe" (2001).

Quinlan forteller at det også er øyeblikk i Duncans koreografier som har spesielle ord som "ja" og "nei" og "kom" og "jeg gir deg mitt hjerte".¹⁷⁶ Hun demonstrerer noen av de gestene som bærer fram et spesielt innhold. Disse er mer ekspressive enn det vi vanligvis forbinder med mime. De er hentet fra spesielle koreografier av Duncan og er gitt en betydning. "Men de kan ikke settes sammen som en setning", poengterer hun. Quinlan betoner at disse gestene ikke blir brukt til å mime fortellinger og at de absolutt ikke er framtreddende i duncandans, verken i undervisningen eller i danseforestillingene.

Jeg hadde 3 intervjuer med Quinlan senere (Schjønsby, 2002, 2003, 2004). Her forteller hun mer utdypende om gestikk i duncandans. De bevegelsene som er kodet til en bestemt betydning, finner hun igjen i noen danser. Det å bare *være* og akseptere situasjonen, er, for eksempel, en holdning - eller gest - som Quinlan stadig kommer tilbake til, når hun beskriver Duncans koreografier. I soloen "Rosepetals" som er basert på en vals av Brahms, er det *en* hovedgest som fyller hele dansen: "Hun danser med roseblad i hendene og stadig strør disse utover scenen (Quinlan i intervju, Schjønsby, 2003)." De andre gestene er underlagt denne.¹⁷⁷ Hovedgesten konkretiseres med å strø om seg med roseblad. Quinlan forteller at flere av Duncans danser er blitt formidlet til henne gjennom små fortellinger og at hun også bruker disse både når hun danser selv og når hun underviser. Hun kaller dem en form for "yrkeshemmeligheter" (2003). Denne opplysningen setter meg på spor av at Duncans danser har gester som ikke bare forholder seg til musikk. I de videoopptakene av dans jeg studerer parallelt, begynner jeg å se et annet sjikt i dansene. Dette blir etter hvert mer og mer framtreddende. Quinlan skisserer bakgrunnsmateriale av mytiske fortellinger. Eksempler på dette er: *Narcissus*, *Ave Maria*. Jeg finner også titler som refererer til noe allmenmenneskelig: *The Mother*, *The*

¹⁷⁶ Disse gestene hadde hun gjennomgått med elevene tidligere på dagen, da jeg var til stede i danseleksjonen.

¹⁷⁷ Quinlan danser soloen *Rosepetals* med koreografi av Duncan på videoen *Brief Moments* (Bowden, 1995).

Revolutionary. I disse soloene kan vi finne bilder som glimtvis kommuniserer betydning.

I *The Mother* ser vi en mors gester. Soloen er i følge Quinlan preget av kommunikasjon med barnet: omsorg, vugging, vinkende farvel når barnet løsriver seg (Quinlan i intervju, Schjøsby, 2003). Et videoopptak der denne soloen blir framført av Marie Mantell-Seidel (Tamme Irby, 1995)¹⁷⁸ viser at alt er lagt til en diagonal linje. Soloen virker svært enkel. De skiftende gestene skaper liv og variasjon, og det hele holdes sammen av musikken. Her er gestenes kommunisering av intensjon og innhold helt avgjørende for uttrykket i dansen. Denne soloen har også svært lite lek med rytmer, tempo og gjentakelser. I *Narcissus* møter vi, i følge Quinlan (i intervju, Schjøsby, 2003), en ung jente ”på vei inn i livet”. Hun danser ubekymret rundt med et blad i hånden. Hun legger seg ned ved en innsjø og sovner. Hun våkner, ser sitt eget speilbilde, fylles av uro og får en ny selverkjennelse. Når første del repeteres, er det med en nyervervet sikkerhet i uttrykket. Quinlan er også her redd for å låse dansen til én betydning, og hun ønsker den skal betraktes impresjonistisk. Det vil si at tilskueren setter sammen de motiver, tegn og mening hun oppfatter, og hun selv kan skape sammenheng.

Breschiani (i intervju med Schjøsby, 2009a) som er svært opptatt av Duncans forhold til bilder og myter, mener at Duncan levde så sterkt i kunsthistorien at både gestikken, som er en del av hennes danseteknikk, og mange av hennes danseverk kan gjenkjennes i billedkunst. Hun antyder en påvirkningslinje der Duncan henter motiver fra renessansemaleren Sandro Botticelli som var inspirert av den innflytelsesrike kunstteoretikeren Leon Battista Alberti (1404-1472). Sistnevnte videreførte retorikkens gestikk til bildende kunstnere. Botticellis malerier var, i følge Breschiani, et forbilde for Duncans danseuttrykk. Daly (2002, s. 92-93) beskriver også i biografien om Duncan at hun som barn studerte bilder som *Våren* og *Venus' fødsel* av Botticelli og at disse på et senere tidspunkt ble utformet som danser. Duncan oppsøkte museer over hele Europa på reisene sine. Slik Breschiani ser det, møtte Duncan antikkens, renessansens, middelalderens og det 18. århundres visjoner om de evige verdier: kjærlighet, død, tragedie og harmoni gjennom kunsten. Breschiani forteller at når hun selv hører musikk, kommer Duncans bevegelser til henne. Når hun er på museer og ser gestene i eldre kunstverk,

¹⁷⁸ Mantell-Seidell viser *The Mother* til *Notturne* av Skriabin i videoopptak (Tamme Irby, 1995).

kommer også bildene av Duncan til henne. Breschiani mener Duncan framstilte alle de store religiøse mesterverkene i malekunsten:

She was enacting all the archetypal gestures of Christianity and the Greek world: the western heritage – and a little bit of the Egyptian. And if you go to the archetypes as an iconographer, you know exactly how to move. They have to be round, they have not to be stiff and scared (Breschiani i intervju med Schjønsby, 2009a).

At Duncan forholder seg til mytiske bilder og billedkunst er et stadig tilbakevendende tema i Breschianis undervisning. I sin doktoravhandling (Breschiani, 2000) studerer hun Duncans bruk av mytisk billedmateriale i dansene sett i lys av Gustav Jungs teorier om arketyper. Gjennom dette grepet har hun også utviklet en pedagogisk metode der hun involverer antikk myter og billedkunst. Breschiani uttrykker et engasjement i å videreføre dansene på en slik måte at de oppdages pånytt – ikke at Duncans bevegelser blir hermet, men at den kreativitet og det engasjement i kunst- og kulturhistorie som Duncan skapte dansene ut fra også blir vekket hos elevene. Ut fra dette synspunktet utvikler hun undervisningsmetoder. Disse bygger på at studier av kunst, kultur, bilder, myter og skriving av egne dikt i tilknytning til dans skal bygge opp elevenes egne kreative evner.¹⁷⁹ I viderefremidling av duncandans bygger hun på dansens nærhet til kunst- og kulturhistorie. Hun henter billedmateriale fra kunsthistorien og omsetter malerier med mytiske motiver til koreografier og etyder. I de kursene jeg har deltatt i, begynner hun ofte timene med teoretisk undervisning der hun etterstreber å gi elevene et forhold til klassiske myter, både som fortellinger og som billedkunst. Undervisningen munner ut i at elevene skal lage 2-3 setninger der de aktualiserer det mytiske billedmaterialet i forhold til sitt eget liv og den dansesammenheng de står inne i, og på denne måten mener hun å lage en personlig bro til det materialet som var inspirasjonskilde til Duncans danseteknikk og koreografier.

Duncandansens forankring i musikk

Alle Duncans dansene blir framført med musikk. I intervjuene er jeg opptatt av å finne ut av etter hvilke prinsipper musikken blir transformert til bevegelse, om det er spesielle

¹⁷⁹ Breschianis undervisningsmetoder praktiseres blant annet på hennes innføringskurser duncandans i New York.

holdepunkter i det gestiske repertoaret i duncandans som er ment å ivareta musikkuttrykket – eller om alt er fritt.

Quinlan (i intervju med Pape & Schjønsby, 2001) mener at musikken er bærende i alle dansene. Koreografien forholder seg til musikkens helhetlige mening ”the whole sense of the music”, fra begynnelse til slutt. I følge Quinlan utvikler danserne en musikalisk gestikk basert på rytme, melodi og frasering i musikken. Hun forteller at flere av dansene tar opp i seg dansemønstre som vals, polka, mazurka. Armbevegelsene forholder seg ofte til melodien. Alle informantene er enig i at musikk er grunnleggende for dansene, men det er vanskelig å få tak i faste holdepunkter for hvordan musikken brukes. Også her er *frihet* og *helhet* gjennomgående begreper. Quinlan nevner rytme, melodi og frasering som sine musikalske holdepunkter.

Quinlan (2001) poengterer viktigheten av å bruke levende musikk, ikke opptak, og hun begrunner dette med at det er en relasjon mellom musiker og danser. Når hun framfører en solo sammen med pianisten, har de en relasjon til hverandre. Hennes erfaring er at det er enklere å bruke levende enn innspilt musikk. Det er ikke nok at musiker og danser bare ledsager hverandre, men at de begge er selvstendig skapende kunstnere. Musikken og dansen vandrer sammen, mener Quinlan. Musikken og dansen er like viktige. Musikeren føler heller ikke at han akkompagnerer. På spørsmål om musikken følger dansen, eller om det er dansen som er ledende, svarer hun at musikeren ikke akkompagnerer og at danseren heller ikke er bundet til komposisjonen. Ingen følger noen. Musiker og danser forsøker sammen å finne ut hvordan den musikken de forholder seg til, er komponert. Fra danserens synspunkt må den forstås som dans, fra musikerens som et musikkstykke. Pianisten er en interpret, det er danseren også. Så her er det ingen ledsagelse. Hun mener det ikke noe avtalt punkt pianisten må se inn i koreografien og møte danseren, men betoner at prinsippene for hvordan dansen er komponert, har mye felles med hvordan musikken er komponert (Quinlan, intervju med Schjønsby, 2001).

Quinlan har et nært samarbeid med musikeren. Hun har da også en fast pianist som hun vanligvis arbeider med. Hun poengterer at hun møter musikk-komposisjon som en helhet og at hun etter hvert finner ut hvilke av de musikalske elementene hun vil betone. Quinlan forklarer at hun ikke vektlegger noen spesielle elementer (som for eksempel rytme, takt eller melodi) mer enn andre i musikken. Hun er heller ikke så opptatt av tempo og takt i denne dansetypen, det vektlegger hun mer i moderne dans. Mo-

mentene mellom frasene, pust mellom seksjonene og pausene i musikken, mener hun er viktig å markere. De små pausene mellom frasene, eller musikkdelene, kan bli svært interessant å forstå fysisk som danser. Det viktigste er, i følge Quinlan, hvordan de forskjellige elementer føres sammen og hvordan de blir spilt av en kunstner som vet hvordan bringe dem fram som musikk. Det er dette som blir dansen

- Hvordan er hierarkiet: bevegelse, følelse, musikk?
- Jeg tror at for Isadora var det følelse, for meg vil det være bevegelse, eventuelt musikk. [...] Jo mer jeg har lært om henne, det som er skrevet om henne, mener jeg det må være følelsen (Quinlan i intervju med Pape & Schjøsby, 2001).

Breschiani (intervju med Schjøsby, 2009a) mener musikken gir de store og omfattende bevegelser, helheten og ”enheten med sjelen”. Duncans dansemåte får det brede strøket og ”the postural changes” fra musikk. Alt settes i bevegelse. Breschiani kaller Duncan en ”ikonograf” som bruker musikk til å sette bildene i bevegelse. Hun forklarer at dansemåten deler opp musikken slik at vi har rytmen i den nedre del av kroppen og gjennomtrenger hele danseren. Melodien blir tatt opp av overkroppen og det gestiske uttrykk. Gestene er mest fore beholdt overkroppen og armene, mens den nedre kroppen og føttene forholder seg til rytmen. Dette vil si at den nedre del av kroppen gir bevegelsene forankring. I følge Breschianis vurdering er det større frihet i gestikken enn det er i rytmen. Bellilove (Held, 2008) mener dessuten at duncandans kan bidra til å utvikle musikalitet hos dagens dansere.

Samvirke mellom kunstuttrykk

Som tidligere nevnt, mener Breschiani (intervju med Schjøsby, 2009a) at mange grunnleggende gester i duncandans kan spores tilbake til bildende kunst, spesielt gresk antikk og renessanse, mens musikken gir liv og flyt til bevegelsene. Breschiani mener at duncandans får de store og omfattende bevegelser og helheten fra musikken.

I disse intervjuene kommer vi hele tiden tilbake til at duncandansen dreier seg om et samspill mellom musikk, bevegelse og bilder simultant. Selv om Quinlan er opp-tatt av bilder, fortellende elementer og musikkuttrykket i dansen, toner hun ned dette når hun beskriver dansen i møte med publikum. Hun skiller mellom det å danse for et publikum der hun kommuniserer gjennom dansen og det å danse for sin egen del. Et av

hennes poeng er at bevegelsen blir ”formet som en skulptur” når hun danser for et publikum. Quinlan beskriver at hun kommer til et spesielt punkt i bevegelsen hvor meningen/følelsen blir uttrykt ”where the meaning comes out” og at hun føler at dette er hennes tolkning av stykket (Quinlan i intervju med Schjønby, 2001). Hun beskriver dette som et felt med stillhet: ”For å komme dit tar det litt tid, og så - stille.” Følelsen i dansen mener hun kommer ut av denne *skulpturerte linjen*, og hun erfarer at det er dette som er hennes tolkning: ”Følelsen er ikke bare fra... [peker på Solar Plexus]. Det er ikke nok at du føler... Poenget er å forstå bevegelsens skulpturerte linje og hvor bevegelsen møter publikums følelse”. Quinlan mener at hvis du ønsker å danse for publikum, er dette nødvendig. Hvis du ønsker å danse for deg selv, er det ikke så viktig. Da er det bra om du opplever følelsen i bevegelsen og at det oppleves riktig for deg. Men hvis du ønsker å danse for publikum ”... må du studere linjen og finne ut hvor denne linjen blir en meddelelse. Du må studere hvordan publikum responderer” (2001).

Dette er Quinlans helt personlige måte å beskrive sitt møte med publikum i formidling av dans. Jeg finner det interessant at alt det vi har snakket om av bilder, følelse, opplevelse og mening her blir skjøvet tilside, og det som står igjen som det vesentlige synes å være bevegelse, form, stillhet og tilstedeværelse. For min forståelse virker det som om hun er så inneforstått med hva hun vil uttrykke at hun kan forenkle og dyrke tilstedeværelsen i øyeblikket.

Diskusjon

Informantene forteller at de vurderer gestene som helt vesentlige i danseteknikken. Det finnes gestikk på forskjellige nivåer i duncandans, og denne bygger på danserens forhold til musikk og indre bilder. I følge informantene virker danseformen åpen. Intervjuene viser at de forskjellige dansere og tradisjonsformidlere utvikler duncandansen på en måte som er farget av deres ståsted og at de føler seg fri til å utdype dansene med sin fagkunnskap fra andre områder.

I følge disse informantene har de gestene vi finner i Duncans koreografier forankring i kunst og kulturhistorien og inkarnerer en felles kulturarv. At Duncans bruk av gestikk forholdt seg til Alberti synes å være slutninger som Breschiani trekker fordi hun både kjenner Duncans materiale godt og dessuten har innsikt i kunsthistorie. Breschiani

mener for eksempel at Duncan i soloen *Ave Maria* bruker hele alfabetet av gester fra renessansen slik som Alberti beskriver dem, og at hun levendegjør renessansegestene: ”She is using the ultimate renaissance typology of gesture”. Breschiani viser også til Duncans biografi hvor hun forteller om at Botticellis malerier var en inspirasjonskilde for flere av Duncans danser. Breschiani forstår dansene som en levendegjøring av renessansens kunstverk. En av Breschianis begrunnelser for dette er at tidligmodernismens danseskapere generelt var selvlærte, men meget informerte og beleste, og at Duncan leste, studerte og diskuterte med personer som var spesialister i kulturhistorie. Hun betrakter Duncan som en ikonograf som var svært opptatt av å gå i museer, og som brukte det materialet hun fant i sine danser.

Flere danser har navn som appellerer til et meningsinnhold, en mytisk fortelling eller et bilde. De fortellingene som ligger til grunn for dansene, bidrar til å skape intensjon og innhold i gestene. Quinlan mener dette en yrkeshemmelighet som gir danseren noe konkret å forholde seg til, mens Breschiani er eksplisitt på det ikonografiske i duncandansen. For begge blir myten, eller bildet, noe som gir utøveren hjelp til å finne bevegelser som kan kommunisere. Betydningen i bevegelsen er ikke åpenbar. Mitt inntrykk er at tilskueren må kjenne den aktuelle historien for å kunne gjenkjenne den i dansen.

Duncans koreografier forholder seg således til bilder og musikk samtidig. Musikken bidrar til å sette det gestiske materialet i bevegelse (Breschiani), men også til at danseuttrykket kan virke umiddelbart og spontant (Bellilove). Selv om danseren forholder seg til musikken, kan hun også skape en undertekst som hun henter ut av fortellinger og bilder. Intervjuene med Quinlan og Breschiani indikerer at noen danser følger musikken tett, i andre danser blir bilde og fortelling vesentlig. Intervjuene underbygger at duncandansen binder sammen ulike kunstarter. Vi kan også si at den knytter også sammen forskjellige stilarter. For eksempel har Duncans koreografi *Ave Maria* visuelle forbilder i renessansekunst, musikk fra romantikken og eksisterer som et uttrykk for symbolismens estetikk. Et mål for danseren blir da å smelte sammen gestikk med forskjellig utgangspunkt til et helhetlig uttrykk. Her er det duket for et tett samarbeid mellom

kunstuttrykkene, for eksempel i samarbeid med musiker.¹⁸⁰ Quinlans synspunkt på dette samarbeidet beskriver en ideell situasjon. Den ligner på Duncans beskrivelse av sitt samarbeid med pianisten Darmrosch.¹⁸¹

Duncandansen som dansetradisjon, er ivaretatt (handed down) gjennom undervisning og utvikling av pedagogiske metoder som kan belive danserens intensjoner og holde oppe dansenes forankring i musikk, myter og bilder. I danseopplæringen retter Breschiani oppmerksomheten mot danserens innlevelse, emosjonelle forståelse, følelse og mentale aktivitet. Det er tydelig at denne siden får mer oppmerksomhet enn det en vanligvis kaller danseteknikk. Slik jeg ser det, vektlegger Breschiani en danseteknikk som er like mye mental som fysisk. Hun betoner den kroppslige forankringen av gestikken. Hun ser det som en forutsetning at bevegelsene starter i solar-plexus og at kroppen er engasjert. Hun vektlegger dessuten det personlige engasjementet hos danseren når det gjelder å utvikle gestikk. I danseopplæringen retter hun imidlertid først og fremst oppmerksomheten mot danserens innlevelse, emosjonelle forståelse, følelse og mentale aktivitet. Det er tydelig at denne siden får mer oppmerksomhet enn det en vanligvis kaller danseteknikk. I dette intervjuet er det i forhold til det mentale og emosjonelle hun verbaliserer duncandansen. Det kroppslige nedtones, eller er der som en selvfølge.

Når Quinlan forteller om Duncandansens videreformidling av bilder, er dette en rapport fra hvordan hun selv er blitt opplært i denne tradisjonen. Hun formidler ikke de samme teorier som Breschiani, men har lært flere av Duncans danser gjennom bilder som er blitt formidlet til henne av tradisjonsbærere. Poenget i hennes beskrivelse er at bevegelsen øves inn med bilder som kan bygge opp kvaliteter i bevegelsen. Disse bildene kan eksistere på forskjellige nivåer i dansen.¹⁸² Som et eksempel på dette nevner hun at hovedgesten i Rosepetals er å gi. Dette konkretiseres med å strø om seg med roseblad. Dette blir samtidig en symbolsk handling som åpner for flertydighet. Bilder og opplevelser kan føre til variasjon i uttrykket. På denne måten blir det vanskelig å rekonstruere dansene. Et poeng hos Quinlan er at hun kommer til et spesielt punkt i beve-

¹⁸⁰ Om det er like stor selvfølge å ha så nært samarbeid med musiker for alle duncandansere, er jeg spørrende til. Som publikum har jeg sett flere forestillinger der dansere bruker musikk fra CD.

¹⁸¹ Se kapittel 6

¹⁸² Daly (2002) beskriver også dette feltet når hun bruker uttrykket kinestetiske bilder og kinestetisk drama (s. 138-139). Hennes poeng er at bildene er ikke stillestående, men appellerer til bevegelse. Hun mener at Duncan i sin dans hentet fram følelse, ikke konkret innhold, men følelse, som både musikk og bevegelse kunne forholde seg til.

gelsen hvor meningen/følelsen blir uttrykt: "where the meaning comes out". Her bruker hun uttrykket den *skulpturerte linjen*, og hun erfarer at dette er hennes egen tolkning: "Poenget er å forstå bevegelsens skulpturerte linje og *hvor* bevegelsen møter publikums følelse" (2002)

Bellilove på sin side påpeker en selvmotsigelse i duncandansens idealer: Alt er bevisst og tilsiktet, men å lære denne dansetypen innebærer å lære "the art of spontaneity". Det virker lett, naturlig åpent og varmt, men bygger på teknikk og disiplin. Dessuten vektlegger den gestikk: "I would say that the art of gesture is important, and using movement with clear intention" (Bellilove i intervju med Held, 2008).

Videreføring av Ruth St. Denis' dansemåte

St. Denis levde helt fram til 1968 og ble 89 år gammel. Hun opptrådte som danser til hun var over 80 (Sherman, 1983, s. 104). Etter at Denishawn skole og dansekompani ble oppløst, fortsatte hun med å utvikle solodanser basert på religiøse og mytiske personer, slik hun hadde gjort i begynnelsen av sin karriere. Her kan nevnes blant annet *The Gold Madonna* (1935) og *Georgian Chant* (1949). Den siste var i samvirke med rytmisk kor (s. 136-137). Dansetradisjonen etter St. Denis ble ikke utformet og videreført som noen spesiell skole. De toneangivende elevene fra Denishawn var, i følge Sherman (s. 104), på mange måter opprørere som gikk sine egne veier. Flere av dem, for eksempel Martha Graham og Doris Humphrey, skapte sine egne skoler. St. Denis har i kraft av sin sentrale stilling i Denishawn, hatt svært stor innflytelse på de retningene som er videreført i moderne dans. Shawn sier om henne i et intervju: "Miss Ruth did modern before modern was invented" (Honsa, 2002). Dansene er bevart, delvis fordi St. Denis levde lenge og kunne danse dem for filmopptak, og delvis fordi de er notert av Shawn og rekonstruert av medlemmer i Denishawn (Word i intervju med Schjønby, 2009b). Jane Sherman er et viktig navn i denne forbindelsen. Hun har skrevet flere bøker om Denishawn og rekonstruert dansene for scene og filmopptak.

Når det gjelder videreføring av St. Denis sine danser, kan jeg ikke forholde meg til en skole eller tradisjon, på samme måte som hos Duncan og Steiner. St. Denis var tolerant, aksepterte mange forskjellige dansemåter, og var opptatt av at elevens skulle få en bred skolering. Om det var den store toleransen og at elevene ble oppmuntret til selvstendig arbeid, eller om det var opprør mot det de hadde lært som gjorde at arven fra Denishawn ikke ble en skole, får være et åpent spørsmål. I hvert fall er arven fra St. Denis en rekke koreografier, nedskrevet, fotografert eller filmet. Men hennes dansemåte er ikke utkrystallisert som en spesiell tradisjon eller lære. Flere av St. Denis' danser er imidlertid blitt danset for video de siste årene.

Jeg har hatt mulighet til å intervju tre dansere som har vært involvert i å gjenoppta dansene fra Denishawn. Dessuten har jeg hatt tilgang til intervjuer og videospillinger av noen av dansene på Library of Performing Arts ved Lincoln Center, New York. I dette arbeidet har jeg også hatt nytte av videoen *Denishawn, The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002), radiointervju med St. Denis (Terry, 1963), videointervju med

tidligere medlem av Denishawn, Jeanne Sherman (Honsa, 1982), og videoopptak av dansekonsferanse om tidligmodernistisk dans (Labeille, 1981).

Informantene

I januar 2009 gjorde jeg et intervju med Jane Sherman, den eneste gjenlevende Denishawn danser. Hun var 100 år og bodde på et hjem for eldre scenekunstnere i Engelwood i New Jersey. Jeg har også intervjuet danserne Livia Vanaver og Cynthia Word. Disse tre har vidt forskjellige utgangspunkt for sin kjennskap til dansene.

Jane Sherman.

Sherman var den yngste Denishawn-danser fra 1925 til 1928. Hun har stått sentralt i å videreføre arven : Hun har skrevet 4 bøker, flere artikler om Denishawn, og hun har også gjort et stort arbeid med å rekonstruere dansene for forestillinger, videoopptak og arkivering. Sherman forteller at hun startet i Denishawn Company da hun ble ferdig med high school. 17 år gammel ble hun med kompaniet på den store reisen i Asia. Denne reisen varte i 16 måneder. Danseensemblet reiste med dampbåter og tog. De besøkte land som India, Java, Japan, Kina, Filippinene og Ceylon. De lærte dansene der de kom. Da de kom tilbake, hadde de 5 eller 6 nye danseprogram (balletter). Etter Asiareisen var dansekompagniet på turne i Amerika, og deretter gikk de inn i vaudevilleteateret Siegfeld Follies. På denne måten har Sherman deltatt aktivt og vært en del av det dansemiløet jeg skriver om. Hun har også viderefremidlet innsikt i St. Denis' koreografier. På grunn av Shermans anselige alder, og at det var vanskelig å styre samtalen mot de aktuelle spørsmålene, har jeg, for å presisere og utdype de områdene som berøres i intervjuet, valgt å inkludere hennes bok *Densishawn: The Enduring Essence* (Sherman, 1983) samt et tidligere videointervju (Honsa, 1982)¹⁸³.

Livia Vanaver

Danser og dansepedagog Livia Vanaaver har engasjert seg i rekonstruksjon av Denishawn sitt danserepertoar, og samarbeidet med Jane Sherman. Hun er dessuten hovedansvarlig for videoinnspillingen Denishawn *Dances On* (Rowthorn & Vanaver, 2002). I følge Palfy (2004) er koreografiene som denne videoen inneholder i stor grad basert på

¹⁸³ Dette videoopptaket er tilgjengelig ved Library of Performing Arts, Lincoln Center, New York.

Jeanne Shermans innsikt i dansene. Jeg har laget et intervju med Vanaver basert på telefonsamtale og e-post.

Cynthia Word

Danseren Cynthia Word er leder av Word Dance Theatre i Whashington D. C. Word lager egne forestillinger, men hun har også danset koreografier av både St. Denis og Duncan. Jeg intervjuet henne på bakgrunn av at hun har danset *Incense* og *Radha*, to av dansene som St. Denis stadig framførte i løpet av sin karriere. Word lærte dansene gjennom skriftlige kilder. Hun fikk veiledning av Mino Nicolas som anses som spesialist i å gjenskape disse dansene. Nicolas har notasjoner av *Radha*, nedtegnet av Ted Shawn. Word forholdt seg dessuten til videoopptak der St. Denis danser *Radha* og *Incense*.

Fortellende gestikk

St. Denis' danser er utviklet fra fortellinger og myter. Dansene inkarnerer kjente og mytiske personer og aktiviserer fortellingene. Dette skjer gjennom bilder eller enkle handlinger. Motivasjonen for disse dansene er at det mytiske stoffet formidler en innsikt om mennesket. Situasjoner i fortellingene blir gjenskapt gjennom bevegelser og bilder.

Selv om Sherman i mange år har vært spesialist på St. Denis sitt danserepertoar, er det problematisk å få henne til å utdype hvordan St. Denis arbeidet med gestikk. Jeg forsøker å intervjuet henne om hva slags gester St. Denis brukte i dansene sine, og Shermans svar forteller egentlig mer om de pedagogiske metodene som ble brukt. På spørsmål om hvilke type gester Ruth St. Denis brukte i dansene, svarer Sherman: "What sort of gestures she used, you can see on a recording, but there was nothing that was named. Do you want names? ... She did not talk to us about that" (Sherman i intervju med Schjønsby, 2009d). Sherman forteller at de lærte dansene ved herming, at St. Denis viste og elevene kopierte. St. Denis forklarte ikke hva de skulle gjøre og hvorfor.

Sherman forteller at hun var svært ung da hun ble med i kompaniet, at hun ikke ble forklart noe, hun måtte kopiere hva de andre gjorde. Ingen kom til henne og fortalte hva motivet for dansen var, om intensjon og innhold i dansen og ikke begrunnelse for hvilke gester som ble brukt. Hun ble heller ikke fortalt hvor mange trinn de skulle danse i den ene og den andre retningen (2009d). I et tidligere intervju fra Jacobs Pillow i Mas-

sachusets (Honsa, 1982) forteller Sherman at det først og fremst var Ted Shawn som var pedagogen, og at det var han som utviklet metodikk og ga struktur til timene (Honsa, 1982). Som intervjuer, forsøker jeg å få tak i hva slags armbevegelser som ble brukt i dansene. Sherman forteller at hvis de for eksempel skulle lage en spansk ballett, måtte de kopiere de bevegelsene som spanjolene brukte å gjøre – det var alt – og at det ikke var noen som for eksempel sa 16 takter hit og 8 dit. På spørsmål om lærernes inspirasjon ble videreført til danseelevne sier hun:” I think I must say to you that dance was a business. It was not just an inspiration. Many times when we came into the company for the first time, nobody told us anything but: copy this. You had to copy what you saw” (Sherman i intervju med Schjøsby, 2009d).

Tidligere har Sherman vært opptatt av å formidle at Denishawn hadde en teknikk. Dette kommer til uttrykk både i skriftlige og muntlige kilder. I videointervjuet fra Jacobs Pillow (Honsa, 1982) betoner hun sterkt at det hersket sjenerøsitet og toleranse for alle typer dans i kompaniet. St. Denis og Shawn formulerte et manifest for Denishawn som aksepterte alle danstradisjoner. I dette intervjuet framhever Sherman også den entusiasmen og idealismen som preget kompaniet, at holdningen til dans var noe helt spesielt som også ga Denishawn Company en rekke kvaliteter som er vanskelig å oppdrive hos dansekompanier i dag (Sherman i intervju med Honsa, 1982).

Gestikk og bruk av hender og armer

Vanaver betoner at St. Denis var kjent for sine vakre armer og hender og at hun både i forhold til å fortelle historier og i forhold til å uttrykke musikk, brukte mye gestikk i sine danser:

Her arms embellished and expressed the music to which she danced. There was never anything arbitrary. Every little movement has a meaning. There was often the use of pantomime in an exaggerated way, to express the story and the music together. She was known for her beautiful and expressive arms (Vanaver i intervju med Schjøsby, 2009c).

Hun bruker soloen *White Jade* som et eksempel på hvordan St. Denis brukte gester til å fortelle historier. I *White Jade* heller gudinnen Quan Yin livets vann med en stor gest og tilbyr det deretter til alle [publikum]. Hun gjør det samme med fisken i kurven og med en blomst. Disse gestene legger hun inn i en musikalsk frase. I *Legend of the Pea-*

cock brukte St. Denis armene for å realisere påfuglens forskjellige kroppsholdninger. Vanaver beskriver disse som:

...extended arms behind to imitate the feathers as the bird strutted about, then to lift them high and haughtily when she remembered being a beautiful ranee¹⁸⁴. The emphasis of the foot extending forward, leading the body while the body is bent forward is a brilliant gesture that immediately captures the essence of the peacock (Vanaver i intervju med Schjøsby, 2009c)

Vanaver forteller at i de koreografier av St. Denis som Jane Sherman har rekonstruert for henne, er gestikken tydelig. Den er en integrert del av dansen og av ”the spirit” i uttrykket til de karakterer som blir portrettert. ”Her use of gesture is essential to her telling of the tale in each case, and bringing alive both the soul of the character and also of the dancer herself” (Vanaver i intervju med Schjøsby, 2009c).

I følge Vanaver, kunne også St. Denis peke ut en av danserne til å lære henne tradisjonelle indiske gester, mudras, slik at hun kunne inkorporere dem i de dansene som var påvirket av indisk kultur. Et eksempel på dette er *Bakawali Nautch*, hvor hun imiterer den indiske guden Krishna som spiller fløyte. I mange av dansene sine brukte St. Denis tradisjonelle etniske håndgester. Danseren Cynthia Word som har konsentrert seg om St. Denis’ tidlige eksotiske danser, forstår St. Denis på en annen måte. Hun ser St. Denis på denne tiden, som en ungjente som ble fascinert av østlig mystikk, og som brukte dette som en bro til å få aksept for sine danser. Word mener disse dansene spiller like mye på det sensuelle og erotiske som på det religiøse (Word i intervju med Schjøsby, 2009b). Her ser vi to forskjellige holdninger til det etniske innslaget i dansene. Interessen for det eksotiske var sterk i samfunnet. Dansene ble populære og det eksotiske ble St. Denis sitt varemerke i en lang periode av dansekarrieren.

Ritualer som dans

Word definerer St. Denis som en svært tidlig performance-artist. Hun mener St. Denis’ danser var mye teater og at hennes arbeid var et dramatisk uttrykk satt sammen med rytme, bevegelse og musikk. Hun sikter da spesielt til soloene *Incense* og *Radha* som hun selv har utarbeidet og framført. Word mener at gestene i disse soloene balanserer

¹⁸⁴ Ranee (rani) er gammelt begrep for hinduistisk dronning

mellom å være slik som en vanlig person ville gjort dem og en dansers bevegelser. Som et eksempel trekker hun fram *Sala'm* – måten du bringer hendene mot pannen når du ber. Denne brukes i *Incense*. Word betoner at dette er gesten slik som den blir gjort i et ritual, verken overdrevet eller abstrahert (Word i intervju med Schjønsby, 2009b).

Word har selv danset *Incense*, og hun kan derfor konkretisere hvordan hun som danser forholder seg til det gestiske materialet i denne dansen. Hun forteller at situasjonen i *Incense* er en kvinne tilber gudene om morgenen. Hun antar at St. Denis her har tatt et hinduistisk ritual og gjort dette teatralt, siden dette blir presentert i *Hinduistisk suite*. På begynnelsen av 1900-tallet må dette ha virket svært eksotisk for et amerikansk publikum, betoner Word. Hun mener at dansen bygger på St. Denis' inntrykk av asiatisk kultur som hun enten hadde lest om eller sett. Hun mener også at det ritualet som dansen bygges ut fra, ikke har noen eksakt geografisk tilhørighet, og at det heller ikke er antropologisk korrekt. St. Denis hadde ennå ikke vært i India på det tidspunkt da hun utviklet soloen, forteller Word. Hun ble venn med noen mennesker på Corny Island som var indiske, og hun forsøkte å lære noe fra dem. Word betoner at dette var St. Denis' eget grep om den eksotiske verden og at St. Denis var svært tiltrukket av den spirituelle komponenten i den indiske kultur. Word vurderer det slik at St. Denis egentlig ikke forstod den spirituelle komponenten i hinduistisk kultur. Hun ser for seg en ung amerikansk jente som tolker det mystiske. Kostymet er fra et sted langt borte. Det er ikke amerikanske klær, så det er ment å være eksotisk. Noen av gestene mener hun å kunne gjenkjenne fra andre ritualer, for eksempel i en katolsk kirke eller andre steder det finnes ritualiserte handlinger.

På bakgrunn av at danseren går med vanlige langsomme skritt, og ikke bruker noen fancy danserisk måte å gå på, mener Word at gestene i *Incense*, og flere andre koreografier av St. Denis, er ganske realistiske, sammenlignet med gestikken i senere moderne dans. I de gestene som billedgjør den stigende offerrøken, oppfatter hun imidlertid at armene blir røkelsen idét de følger røken som bølger oppover:

”and it is quite literal or abstract to think of one's arms as smoke –. It is pretty literal. It is rippling wave motion that happens – really- I feel up from the solar plexus right up to the tips of the fingers...” (Word i intervju med Schjønsby, 2009b).

Når danseren slipper røkelse ned i karene for å skape røken, ser vi de bølgende armene. Når hun setter ned skålen ”and literarily becomes the *Incense*”, kan det oppfattes som hele kroppen blir som røk, begge armene bølger og kroppen er engasjert i hvordan røken stiger. Andre gester som Word trekker fram, er når danseren løfter røkelsen opp til Guddommen og den siste gesten, når hun med hendene i høyde med hjertet rekker fram røkelseskarret til publikum - eller ut til verden. Word mener at gestene generelt brukes nesten som i et klassisk ritual, bortsett fra overdrivelsen i sentrum av dansen der danseren selv blir røkelse. Denne framholder hun som den mest danseriske, den mest abstrakte og samtidig den mest sentrale bevegelsen i hele dansen: ”And this can really be the heart of the dance...” (Word i intervju med Schjønsby, 2009b).

Word forteller at hun selv brukte en undertekst da hun danset *Incense*. Hun mener det å bruke undertekst er helt nødvendig i disse dansene som fysisk sett er så enkle. Hennes undertekst var et slags bønneritual. Hun utfylte dansen med egne bønner, ofret dem, ble dem og ga de enkle bevegelsene mening. På denne måten kunne hun gjøre dansen til sin egen bønn og fylle ritualet med sitt personlige liv.

I følge Word var det mest unike med St. Denis at hun kunne blande det spirituelle med det sensuelle. Hun påpeker at da St. Denis viste denne soloen, var det å ha bare ankler og å opptre barbert svært ekstremt, noe St. Denis selv visste.

So you will be looking at her as this beautiful sensual woman doing a spiritual dance. And that is the only way the people could pass the idea that she had her ankles exposed – and well- it is a spiritual dance... So you know; here is this young beautiful woman in America at the turn of the century. We know when there were all this layers of clothes, and she is barefooted! ...But she was able to a kind of house it in the context of a spiritual practice – or a dance showing a religious ritual (Word i intervju med Schjønsby, 2009b).

Word mener at mange av St. Denis’ danser fungerte på tilsvarende måte. Her framhever hun spesielt *Radha*. Denne dansen består av flere seksjoner. Når dansen begynner er gudinnen Radha oppe på sin trone og mediterer. Så våkner hun, og hun stiger ned til den lavere verden – vår verden. Når hun stiger ned til vår verden, går hun igjen inn i kroppen sin, og hun blir fascinert av lukter, det hun ser samt andre sanseinntrykk. Det er en dans for lukt. Det er også en dans for berøring der hun berører sin egen kropp. Det er en dans for hørsel og en dans for syn. Så Radha blir virkelig overmannet av å se, høre, og kjenne. Fordi hun har vært i den åndelige verden så lenge når hun stiger ned i denne

verden, blir hun helt overrumplet av alle de inntrykk vi får på dette nivå. Så blir hun forvirret, og da er det en dans for forvirring. Så besvimer hun. Når hun våkner, tar hun seg sammen og stiger tilbake til tronen sin. Der ser vi henne meditere – og det er slutten av dansen. ”She is celebrating the feeling of her own body as Radha”. Alt dette ledsages av Lachmes musikk. Kostymet er sensuelt fordi danseren ser nesten naken ut. *Radha* består av danser om sansene: syn, hørsel, lukt og berøring. ”The delirium of the senses”. Word mener at spesielt dansen for berøring svært sensuell: Radha stryker armene sine, og hun stryker over brystet. Men alt skjer i den konteksten at hun er en gudinne. ”So again she is mixing this: the senses, the sexual and the religious. I think it is a very interesting thing she does” (Word i intervju med Schjønby, 2009b)

På spørsmål om hvordan gestikk brukes i St. Denis’ danser, er det den erotiske siden ved de tidlige dansene som Word velger å betone. Dette synet på St. Denis’ danser har jeg ikke møtt i den litteraturen og omtalen av dansene jeg ellers har forholdt meg til. Jeg vil komme tilbake til dette i diskusjonen senere i kapitlet.

Musikkens innflytelse på St. Denis’ danser

Begge disse intervjuene indikerer at danserne var svært opptatt av musikken og at musikken er grunnleggende for danseuttrykket. Word mener at begge de koreografiene hun forholder seg til er tett knyttet til musikken og at dansen responderer til musikken. I *Radha* eksisterte musikken på forhånd, så der må St. Denis ha tilpasset dansen til musikken, mener hun. Når det gjelder *Incense* vet ikke Word om komponisten laget musikken på bestilling, eller om den allerede eksisterte. At musikken og dansen er knyttet til hverandre, demonstreres for eksempel i *Incense*. Når danseren starter med bølgebevegelsene i armene, er også musikken bølgende. Gestene følger musikken svært tett. Som danser opplever hun at musikken er en viktig del av dansen. Sherman understreker at dansere i Denishawn aldri brukte å telle. Jeg finner motviljen mot å telle interessant og spør om dette vil si at de forholdt seg til gestikk som strukturerende holdepunkter. Svaret er: ”We heard it in the music, or we couldn’t do it” (Sherman i intervju med Schjønby, 2009d). Elevene måtte forstå hva de skulle gjøre ved å lytte til musikken, forteller hun.

Rundt 1916 begynte St. Denis å koreografere musikkvisualiseringer (Shelton, 1990, s. 147-163).¹⁸⁵ Her forlot hun det teatrale elementet. Dette merkes også i bekleddingen som ble mer nøytral. I musikkvisualiseringene va denne inspirert av gresk-klassisk stil. I *Soaring*, som er en gruppekoreografi for syv dansere, hadde Doris Humphrey en solistisk oppgave. Alle var kledd i offhvite chifon-tunikaer og bånd rundt hodene. *Soaring* finnes på videoen *Denishawn Dances on* (Rowthorn & Vanaver, 2002). Denne musikk-visualiseringen har ikke et teateruttrykk. Åpningsakkordene blir markert med at alle dansere samtidig tar et skritt forover, hever armene i skulderhøyde og kaster hodet tilbake. Trinn og pauser korresponderer med musikken. Repetisjoner i musikken følges opp med repetisjoner i bevegelsesbildet. Danserne bruker geometriske formasjoner og responderer til musikkens oppbygning mot høydepunkt. Solisten responderer på de livlige energiske kadensene. Sherman (1983, s. 49) sier seg enig med St. Denis i at dette verket var det som kom tettest opp til det som senere ble ”modern dance”.

St. Denis er selv opptatt av at musikkvisualiseringene ikke skal formidle noen betydning utenom musikken. Hun mener musikkvisualiseringene ideelt sett er en objektiv framstilling av musikkens lovmessigheter (St. Denis i filmopptak, Honsa, 2002). Flere av St. Denis’ kjente soloer er musikkvisualiseringer. Her kan nevnes *Schubert Walzes* som er sammensatt av tre valser av Franz Schubert. En annen av de mest kjente er *Brahms Walz* og *Liebestraum*. *Liebestraum* er til musikk av Franz Liszt. Disse to komposisjonene blir bundet sammen til en helhet i dansen. Disse musikkvisualiseringene var gjengangere i St. Denis’ solorepertoar. I nyere tolkninger er de blitt framført med svært ekspressive følelsesuttrykk. Spesielt emosjoner som lengsel, sorg, glede, frustrasjon, uro blir brukt som en undertekst i framføringen. Dansen blir tolket som kjærlighetens mange aspekter. Det blir også antydnet at den er St. Denis’ farvel en idealisert kjærlighetsaffære til en ung komponist (Shelton, 1990, s. 161). *Brahms Walz* og *Libestraum* blir danset som en svært emosjonell solo. Å se denne musikkvisualiseringen framført i filmen *Denishawn dances on* (Rowthorn & Vanaver, 2002), er etter min mening en demonstrasjon av at musikkens struktur og emosjonell gestikk kan smelte sammen.

¹⁸⁵ Ingen av informantene forteller spesielt om musikkvisualiseringene, så her har jeg forholdt meg til skriftlige kilder.

Samvirke av flere typer gestikk

Verken Vanaver eller Word kjenner så mye til musikkvisualiseringene. Vanaver vektlegger den teatrale siden i St. Denis sin danseaktivitet. I intervjuet er hennes fokus de etniske soloene der St. Denis går inn i roller. Word er også opptatt av det teatrale uttrykket, og hun kaller dansene sogar en tidlig form for performance. Word understreker imidlertid at også de teatrale soloene er strukturert etter musikk. Noen hovedtendenser i St. Denis' bruk av gestikk kan vi finne på bakgrunn av disse intervjuene samt i litterære beskrivelser. De rekonstruksjonene som er filmet, viser at musikkvisualiseringene danses på forskjellige måter: Noen musikkvisualiseringer danses med sterkt emosjonelt preg, for eksempel June Balish i *Brahms Walz* og *Liebestraum* (Rowthorn & Vanaver, 2002), og noen danses mer nøkternt. Musikkvisualiseringene uttrykker musikkens struktur kombinert med emosjonell gestikk, mens de soloene som bygges rundt religiøse størrelser, nærmer seg teater. Disse spiller på en brytning mellom realistiske bevegelser (handlinger), stiliserte etniske gester og musikkens fraserings (musikalsk gestikk).

Diskusjon

Merleau-Ponty sier om kommunikasjon av gester: "Gesten fremtræder for mig som et spørsmål, den viser mig nogle sanselige steder i verden. Den tilskynder mig at mødes med den dér" (1994, s. 152). Når Vanaver kommenterer hvordan gester ble brukt for å framstille roller, utvikle portretter og antyde historier i St. Denis' påfugldans, berører hun det samme felt Merleau-Ponty er opptatt av. Slik hun beskriver påfuglportrettet, er etterligning av påfuglens posisjon som et utgangspunkt. Her oppstår gestikk som bilder i bevegelse. Gestene gir imidlertid danseren anledning til å fange opp "mer enn" etterligning, den kan framstille det særegne ved påfuglen - *påfuglens vesen*. Noen utvalgte trekk ved påfuglen vekker hele bildet og dets symbolkarakter til live hos tilskueren.¹⁸⁶

Vanaver viser engasjement i gestikk, og det er tydelig at gestikk for henne er en nøkkel til å se noe av det egenartede i St. Denis' danser, dette vil si de dansene hun har lært av Sherman. Sherman har ikke så mye å fortelle om gestikk, men sier etter interv-

¹⁸⁶ Innenfor lyrikk blir en tilsvarende teknikk kalt "pars pro toto" eller "synechdoche" (Aarnes, 1977, s. 238).

juet at hun egentlig var innstilt på å fortelle om hvordan hun begynte å danse og om sine opplevelser som ung danser i Denishawn. Med sin anselige alder kan det være vanskelig for henne å svare på en type spørsmål hun ikke er forberedt på. I og med at Vanaver har hatt et tett samarbeid med Sherman og på mange måter viderefører hennes kunnskap, opplever jeg at disse to intervjuene utfyller hverandre. Vanaver beskriver gestene ut fra den innsikt som Sherman tidligere har formidlet.

Jeg velger å se intervjuene med Vanaver og Sherman i sammenheng med hverandre. Vanaver bekrefter at gestikk var svært viktig i St. Denis' dansekonsept og at St. Denis også tok inn dans fra forskjellige kulturer. I følge Vanaver brukte St. Denis for eksempel indiske Mudras i noen av sine soloer. Samtidig har, som vi har utdypet i kapittel 6, St. Denis forankring i Delsartes gestikk. Slik jeg vurderer dette, ble danseuttrykket en blanding av amerikansk og asiatisk gestikk. Mens den amerikanske gestikken var grunnleggende i St. Denis' danseteknikk, ble den etniske mer brukt som stilelementer.

Etter informantens bedømmelse, har ikke St. Denis bevisstgjort bruk av gestikk. Gestikk var antageligvis et ord som ikke ble så mye brukt i Denishawn, fordi det i liten grad ble brukt verbale forklaringer knyttet til danseinnlæringen. Shermans erindringer indikerer at herming var en metode som ble brukt av de yngre danserne. Hun poengterer da også at det først og fremst var Shawn som hadde den pedagogiske siden ved arbeidet, og at St. Denis ikke hadde så stor innflytelse på undervisningen. Word berører dette feltet når hun etterlyser en pedagogisk metode. Hun opplevde det metodiske som fraværende, og hun måtte bruke det hun har lært av Duncanteknikk i sin innstudering av St. Denis' koreografier.

Sherman tegner et bilde av St. Denis som opptatt av å lære og samtidig tolerant for alle danseformer. Hun forteller at St. Denis selv tok danseundervisning når de var på reiser, og at hun var ivrig etter å lære forskjellige former for dans. I et foredrag på en dansefestival for moderne dans i New York 28 år tidligere, framhever også Sherman at Denishawns danseundervisning var inkluderende, det vil si åpen for mange forskjellige former for dans. Ett av temaene ved skolen var etnisk dans (Honsa, 1982; Laibeille, 1981). Mens Sherman og Vanaver har en positiv og aksepterende holdning til St. Denis, stiller Word seg mer kritisk til hva hun egentlig representerte.

De informantene jeg har intervjuet ser noe forskjellig på hva det var som fenget publikum i St. Denis' dans. Word mener for eksempel at *Incense* var en tidlig form for

performance, en blanding av dans og teater. Hun plasserer *Incense* som et hinduistisk inspirert ritual, spesielt på grunn av kostymeringen og røkelsen. Word framhever det sensuelle, det vil si en dimensjon i St. Denis' danser som Vanaver og Sherman ikke har berørt. I *Incense* mener Word det sensuelle og erotiske kommer til uttrykk, blant annet ved at danseren danser med nakne armer og viser ankene. Også den dansen som handler om berøring i *Radha*, framhever Word som et uttrykk for sensualitet og erotisk utstråling. Hun er fascinert over at St. Denis klarte å kombinere det sensuelle med det religiøse og mystiske og over at dette ble akseptert uten protest i datidens puritanske Amerika.

Forskjellen mellom Shermans og Words holdninger kommer tydeligere fram når jeg studerer Shermans skriftlige refleksjoner om *Radha*. Sherman gir et eksempel på at St. Denis' soloer er blitt tolket som svært erotiske:

As a part of a program presented at Jacob's pillow, a performer presented her version of St. Denis' *Dance of the Red and Gold Sari*. In this, to quote Deborah Jowitt in the *Village Voice* (August 31, 1982), she was seductively disrobing herself for a lover... [with] the dark, hot stars of an exotic stripper." Poor Miss Ruth! As anyone who had ever seen her in this dance would know, she intended merely to enact a chatty, respectable and respected salesperson who was demonstrating the beauties of a sari to a perspective buyer. During her charming and innocent sales pitch, she demonstrated to the audience the proper way an East Indian woman puts on the 6-yard-long by 39-inches-wide material that is her dress (Sherman, 1983, s. 151-152).

Jeg velger å la sitatet av Sherman tale for seg. Det er imidlertid tydelig at en dans kan tolkes på mange måter ved hjelp av gestikk. Word erfarer at St. Denis' danser appellerer mer til et sensuelt uttrykk enn Duncans danser. Jeg velger å forstå det som mulige tolkninger av dansene, men ikke nødvendigvis de eneste mulige eller de mest historisk korrekte. En forestilling kan danses på forskjellige måter, og jeg vil tro at mange danser kan danses både med og uten en erotisk utstråling. Hva danseren velger å vektlegge, og hvordan det vektlegges, blir viktig her.

Hva har så det sensuelle og erotiske med gestikk å gjøre? I følge Merleau-Pontys gestikkteorier er også det erotiske en form for gestikk. Det nærmer seg språk, det forteller og det har en tydelig intensjon: "Gestusmeningen er ikke givet, men forstås, dvs. gribes gjennom en akt fra tilskuerens side" (Merleau-Ponty, 1994, s. 151-152). I denne

forbindelsen beskriver han gestikk som en kroppslig kommunikasjon.”Det hele foregår som om den andens intensjon tager bolig i min kropp, eller som om mine intentioner tager bolig i hans” (Merleau-Ponty, 1994, s. 152). I denne sammenhengen synes jeg det er interessant at noen opplever denne siden ved dansene sterkt, mens for andre virker ikke den erotiske siden som viktig.

Fra musikalsk til emosjonell gestikk

Den emosjonelle gestikken er av en slik karakter at den både kan uttrykke sterke følelser og nøytralitet. Musikkvisualiseringene *Brahms Walz* og *Liebestraum* som alltid ble bundet sammen til en helhet, er eksempler der en tydelig kan se forskjellig tolkning komme til uttrykk i gestikken. I de opptakene jeg har sett av St. Denis når hun danser dette verket selv (Tootikian, 1960)¹⁸⁷, virker det som om det er et ganske nøkternt uttrykk, sett i forhold til den sterke emosjonelle fargingen denne dansen får i June Balish sin tolkning på videoen *Densishawn Dances On* (Rowthorn & Vanaver, 2002). Det er også spunnet en del myter rundt denne soloen. Jeg vil anta at dette bidrar til å tolke den spesielt følelsesladet. I sin bok forteller Sherman (1983, s. 49) at dette antagelig var den soloen som stod St. Denis’ hjerte nærmest. Det kan være at St. Denis har danset denne på en lidenskaplig måte, eller det kan være at dansen videreføres med myter som gjør at danseren velger så sterk emosjonell gestikk. Sherman skriver:

Before applause can break out at the end of the waltz, the first notes of the Liszt are heard while the lighting deepens to a violet blue. Miss Ruth’s face wears a mask of sorrow, as with outstretched arms and tender fingers, she seeks her lost love. Toward the finish of the dance she takes a few hesitant steps to the right, holding out her right hand of pleading that is infinitely touching. She repeats this to the left. Then, as if accepting unendurable pain, she joins both hands and buries her head in the scarf that covers her arms as they reach out before her toward the wings when she leaves the stage. (It was said that after the earliest performances of this work, Shawn was always waiting there to carry her to the dressing-room.) (Sherman, 1983, s. 50).

¹⁸⁷ *Brahms Waltz* (1949), *Liebestraum* (1946) finnes på videoen Footage of Ruth St. Denis, Ted Shawn, and their dancers, 1925-1960 (Tootikian med flere). Opptaket finnes på Library of Performing Arts, Lincoln Center, New York. Det er også et kort utdrag av St. Denis som danser *Brahms Walz* på videoen *The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002).

Shermans beskrivelse underbygger at det eksisterer mange myter rundt denne soloen, og disse er med på å forsterke det emosjonelle uttrykket og føre det langt bort fra den nøkternhet som definisjonen av musikkvisualisering uttrykker. I denne beskrivelsen er den musikalske gestikken overhodet ikke vektlagt. Opprinnelig var det visualisering av musikken som var intensjonen med denne soloen. I filmen *Denishawn dances on* (Rowthorn & Vanaver, 2002) blir også denne soloen danset med et sterkt emosjonelt uttrykk.

Mitt inntrykk fra filmopptak med St. Denis der hun danser *Brahms Walz* og *Liebestraum* (Honsa, 2002; Tootikian, 1960), er at hun danser med en høyreist kroppsføring. Bevegelsene i armer og hender er mest iøynefallende. Bevegelsesmåten er ikke preget av balletteknikk. Hun utstråler eleganse, og jeg erfarer ikke dette uttrykket som sterkt emosjonelt farget gestikk. I følge min vurdering bruker St. Denis en ganske enkel gestikk i musikkvisualiseringene. Denne er lett å farge fra det emosjonelle planet. St. Denis har imidlertid danset denne soloen svært mange ganger, og sannsynligvis på forskjellige måter, slik at det har vært mange varianter av uttrykket.

Jeg finner Shermans skildring av entusiasme og glød i dansekompaniet Denishawn aktuell når det gjelder gestikk, fordi jeg mener at positiv holdning, entusiasme og iver må ha virket inn på dansernes utstråling, formidling – og dermed preget dansens gestikk. Det er tydelig at Word står i et annet forhold til disse dansene enn den holdningen som Sherman uttrykker når hun forteller om begeistringens som ensemblet ble båret oppe av. Word virker ikke henført av det eksotiske på en slik måte som St. Denis var da hun utviklet disse dansene tidlig i sin dansekarriere. Et hjelpemiddel for Word til å gi dansen en gestisk dimensjon blir undertekst. En dansekritiker som kritiserer Words framføring av *Incense* uttrykker at hun savner den eksotiske dimensjonen. Under tittelen “Legends of Early Modern Dance: Hard Acts to Follow”, skriver Sarah Halzack: “In St. Denis's *Incense*, Word skillfully executed fluid arm movements and hand gestures, but the choreography's mystical, sensual spirit was lost” (Halzack, 2006). Dette var kun én kritikk, men det sier noe om Words frustrasjon. På meg virker det som Word sliter litt med å holde på begeistringens for dansen, og at hun søker etter metoder for å finne holdpunkter som kan engasjere. Senere i intervjuet forteller hun også at hun ikke har fått noen dansemetode i St. Denis' danser. Hun bruker duncandansens metode for å få tak i St. Denis' koreografi.

Incense var på Ruth St. Denis' repertoar det meste av hennes dansekariere, så det må ha vært noe fascinerende hun kunne kommunisere, og som gjorde at denne dansen ble en suksess. Jeg vurderer det slik at dette er en dans som har mulighet til å skape en betydning som oppstår som noe eget, en "tekst i teksten" (Merleau-Ponty, 1994, s. 148), eller noe av det samme som skjer når Merleau-Ponty beskriver en teateropplevelse av Racines drama Fedra: "På samme måte bliver skuespillerinden usynlig, og Fædra træder frem [...] Det æstetiske udtryk forlener det, det udtrykker, med en egen eksistens" (s. 146 f). Jeg mener at denne "egen eksistens" oppstår i et helhetsperspektiv. Det er ikke de enkelte gester, men utøverens bevissthet, tilstedeværelse og grep om samvirket av de forskjellige gestiske nivåer som må være til stede. Da er danserens holdning til dansen helt grunnleggende for gestikken. Slik jeg forstår det, må St. Denis som danser ha hatt evne til å formidle og å gripe sitt publikum på dette planet.

Videreføring av eurytmi

Eurytmi ble utviklet fra 1912, ble først knyttet til kulturhuset Goetheanum¹⁸⁸ i Dornach, Sveits, og må sees i sammenheng med Steiners kunstimpuls som helhet. Den ble utviklet innenfor det tyske språk, men i et internasjonalt miljø der mennesker fra hele Europa var samlet. I dag finnes en rekke eurytmiutdannelser - de fleste i Europa, men også i Amerika og Asia. Pr. i dag er det på verdensbasis 37 scenegrupper¹⁸⁹ og 35 eurytmiutdannelser.¹⁹⁰ Innenfor eurytmi skiller en mellom tre spesialområder: 1. Sceneeurytmi 2. Pedagogisk eurytmi 3. Terapeutisk eurytmi. Spesialisering innenfor disse områder skjer etter 4-årig grunnutdanning. De fleste yrkesaktive eurytmister arbeider med pedagogisk og terapeutisk eurytmi. Scenisk eurytmi er for det meste knyttet til miljøet rundt steinerskolene. Pedagogisk eurytmi er et fag i steinerskolene. Det finnes derfor arbeidsplasser for utdannede eurytmister. Steinerskolene har også bidratt til å understøtte eurytmi som scenekunst. Eurytmi er lite kjent i kulturlivet i forhold til den utbredelse den har.

Informantene

Jeg har laget intervjuer med tre forskjellige eurytmister. Alle tre har undervist i eurytmiskoler og vært aktivt med i ensembler for scenisk eurytmi.

Göran Kranz ble utdannet eurytmist ved Rudolf Steinerseminariet i Järna, Sverige. Han har i flere år vært leder av Eurytmiläroarutbildningen vid Rudloff Steinerhögskolan. Kranz har vært en aktiv eurytmikoreograf, og har ledet sceneiske prosjekter med vekt på eurytmi i samspill med språkføring¹⁹¹ og musikk. I dette intervjuet med Kranz, som ble gjort som telefonintervju våren 2009, vektlegges grunnleggende gestikk i lydeurytmi.

Margrethe Solstad ble først utdannet som musikk lærer i Bergen, og deretter som eurytmist ved Goetheanum i Dornach, Sveits. Etter eurytmistudiet arbeidet hun i Goethea-

¹⁸⁸ Steiner var arkitekt for kulturhuset Goetheanum, som ble et senter for Steiners teoretiske og praktiske impulser. Dette er oppkalt etter J. W. Goethe, som Steiner så som sin store inspirator.

¹⁸⁹ <http://www.eurythmie-info.de/Buehnen.htm>

¹⁹⁰ <http://www.eurythmie-info.de/Ausbild.htm>

¹⁹¹ Språkføring er et eget fag og en egen utdanning som arbeider med tale, deklamasjon og resitasjon.

numensemblen som sceneeurytmist i åtte år. Hun har også arbeidet med flere av de første eurytmistene. Her kan for eksempel nevnes Daffy Niederhäuser. Videre har hun samarbeidet med den amerikanske eurytmisten Elisabeth Day. I et intervju med journalist Eli Hestnes gir Solstad uttrykk for at hun verdsetter å ha blitt kjent med de eldre eurytmiseter og mener at de kan formidle en helt spesiell erfaring:

De første måtte lete og søke, hadde ingen forbilder. De måtte finne gøberdene ut fra det Rudolf Steiner hadde anvist. Og det gir jo en enorm utfordring til fantasikreftene, og viljen til stadig vekk å forsøke på nytt, til man får en følelse og fornemmelse av bevegelsen (Solstad intervjuet av Hestnes, 1999).

Solstad var leder for Den Norske Eurytmihøyskole fra 1987 og fram til 2007, og har deretter vært leder for Sektion für Redende und Musizierende Künste ved Goetheanum. I det videointervjuet jeg forholder meg til her (Schjønby, 1999), presenterer og demonstrerer Solstad oppbygningen av en eurytmisolo. Opptaket ble gjort for å kunne vise grunnleggende bevegelsesprinsipper i lydeurytmien. Jeg har valgt å bruke det som dokumentasjonsmateriale fordi det gir et bilde av hvordan en med lydeurytmi vil transformere språk til bevegelse.

Ragnhild Fretheim er lærer ved Den Norske Eurytmihøyskole i Oslo. Hun er også medlem av Oslo Eurytmiensemble. Ragnhild Fretheim har eurytmiutdannelse fra Wien. Hun har dessuten bakgrunn i terapeutisk eurytmi. I intervjuet med Fretheim (Schjønby, 2009f) vektlegges toneeurytmi. Fretheim redegjør dessuten for noen av de grepene som er gjort i toneeurytmisolen *Lebenszauber*.

I denne presentasjonen av eurytmi blir det aktuelt å skille mellom toneeurytmi og lydeurytmi fordi disse forholder seg til forskjellige bevegelsesprinsipper. I den klassiske eurytmien blandes ikke toneeurytmi og lydeurytmi. Dette blir imidlertid gjort i nyere og mer eksperimentelle forestillinger.

Lydeurytmi

Fra det talte ord til eurytmi

Göran Kranz mener at kroppsbevegelse blir et hjelpemiddel til å oppdage iboende gester i musikk og språk. Han ser eurytmiens vokalgester som en videreføring av de emosjo-

nelle gestene.¹⁹² Når han underviser elever på lavere trinn, utvikler han bilder eller fortellinger som bygger opp under at vokalene kan utfoldes i bevegelse

”Når vi arbeider med vokaler, er det spørsmål om å uttrykke grunnleggende emosjoner i forhold til verden. Det er imidlertid ikke bare tale om å uttrykke dem, men å forme dem og gi dem en tydelig gest som er noe mer enn bare et emosjonelt uttrykk. I språket er vokalene bærere av så mange valører” (Kranz, intervjuet av Schjønsby, 2009e).

Når en øver vokalgester i det første året av eurytmiutdannelsen, ser Kranz det som viktig at vokalgestene opptrer i forskjellig kontekst: at vokalen i utgangspunktet er uttrykk for følelse. En vokal kan opptre på en skala fra emosjon til nesten å være som et begrep. En vokalgest er derfor ikke bare emosjonell i følge Kranz, men har en forntendens med et kognitivt innslag.¹⁹³ Lydeurytmi bygger på at det finnes en uttrykkskraft i konsonantene som gjør at konsonantgestene blir adskillig mer formede og mindre musikalske, enn vokalgestene. ”Hva er så forskjellen på vokal- og konsonantgester i eurytmi?” Kranz mener at en viktig forskjell mellom vokaler og konsonanter er at en vokal *er* det klanglige, og at en konsonant *former* det klanglige. Han påpeker også at de forskjellige konsonantene har ulik innvirkning på luftstrømmen når de tales. Noen konsonanter stopper opp, noen setter fart og noen ”ruller rundt” luften. De forskjellige konsonantenes relasjoner til luftstrømmen beskriver han som helt forskjellige ”urbevegelser”. Dette blir forstørret i eurytmigestene.

Kranz beskriver hvordan han arbeider med å transformere språklyder til lydeurytmiske gester i samklang med en tekst som blir resitert:

En vei er å gå ut fra vokalene, og så undersøke på hvilken måte konsonantene føyes inn. Jeg ser på hvordan grunngestene kommer til uttrykk i ord. Ordene farges svært sterkt av de første stavelser – dvs. første lydkombinasjonen. Jeg ser først på de betonte stavelsene i ordene og begynner så å omsette dette til bevegelse. Etter en stund får en med alle lydene. Noen lydgester har stor plass, noen har liten. Noen stavelser blir helt ubetydelige, andre får vekt. Man må lære seg til å kunne bedømme stavelsernes valører. Ethvert ord bærer dessuten et bilde i seg. [...] Språket formidler jo alltid bilder (Kranz i intervju med Schjønsby, 2009e).

¹⁹² Kranz betoner at inngangen til eurytmiens språkgester er vokalene. Vokalene er også klang.

¹⁹³ For Kranz blir kognisjon et kjernebegrep i forhold til eurytmigestene, da de har ”en relasjon til rommet som ikke bare er emosjonell”.

Ordene er skapt ut av ordbilder, mener Kranz. Han poengterer at vi her er inne på et tema som blir diskutert allerede i Platons dialog *Kratylos*: Spørsmålet om det er noe i ordet som er sant, eller om ordet bare er tilfeldig lyd.¹⁹⁴ Kranz forteller at han ofte undersøker hva slags bevegelse et ord danner ved å rette oppmerksomheten mot de lydene det aktuelle ordet består av. Han understreker at man som eurytmist både må gå til etymologiske forhold og til det additive som finnes i ordene for å finne et adekvat bevegelsesuttrykk. I et dikt må man for eksempel se hvilke lyder som er de viktigste, og hvordan de preger de forskjellige bilder, slik at bevegelsesuttrykket vokser fra en stavelse og til et stort ordlandskap.

-Så du har altså både lydgester, ordgester og også setningsgester?

-Ja, både hovedsetnings- og bisetningsgester. Den grammatikalske bakgrunnen for gester er viktig å se på. Jeg forsøker også om det går an å gå ut over setningsgeste. En setning er et utsagn, men man kan ha tre setninger og tre utsagn, noe som er tilfelle svært ofte i poesi. Det kan finnes en grunngest for en hel strofe. Dette kan være viktig for utformingen av bevegelsesuttrykket. Gjennom å undersøke setninger som gester forstår man ofte diktets eksistensielle og emosjonelle plassering (Kranz, 2009e).

At bevegelser i eurytmien er emosjonelle og har forbindelse med ”menneskets indre”, oppfatter jeg som et viktig poeng i Kranz sin holdning til eurytmi. Han betoner at vokalene er beslektet med de emosjonelle gestene, at det er ”en glidende overgang” fra emosjonell gestikk til vokaler.

Ved hjelp av den strukturanalytiske metode som brukes i danseforskningen, kan vi på bakgrunn av Kranz’ forklaringer se nivåer i lydeurytmi: emosjonelle gester, lydgeste, ordgeste og setningsgeste.

- *Emosjonelle gester* (basic emotions): Kranz ser de emosjonelle gestene eller ”basic emotions” som ett lag gestikk

¹⁹⁴ I Platons dialog *Kratylos* (også stavet: Cratylus) møter vi vismannen Kratylos som i diskusjon med Sokrates forsvare den naturlige riktigheten av navn - en utvikling av Heraklit sitt syn om at en tingens essens ofte er avslørt i navnet. Dialogen består av etymologiske analyser og fysiognomiske lydanalyser, og handler om forholdet mellom språk og erkjennelse. ”I ytterste konsekvens er ikke bare navnenes riktighet, men også ordenes eller setningens sannhet er gjenstand for undersøkelse i denne dialogen ” (Plato & Berg, 2005).

- *Lydgester er basert på det fonetiske uttrykket*, vokaler og konsonanter: Språklydene forstår han som en videreutvikling av de emosjonelle gestene. Han framhever at det er et slektskap mellom emosjonelle gester og vokaler, og belyser dette ved å gi eksempler på interjeksjoner som består av rene vokaluttrykk. Vokalgestene slik de brukes i eurytmi, mener han er tilgjengelig for alle mennesker fordi de har en kroppslig forankring. Konsonantgestene beskriver han som formdannende da de former klang og luftstrøm i taleprosessen.
- *Ordgester* (ordbilder). Kranz påpeker at også ord kan være gester, og mener at eurytmiens lydgester er et hjelpemiddel til å utvikle bevegelser som inneholder ordbilder. Disse fanger opp noe karakteristisk for de forskjellige ord og begreper. De betonte stavelser har, i følge Kranz, ofte stor innflytelse på utforming av ordbildet.
- *Setningsgester*- Kranz mener også at setninger er en type gester, og bruker i denne sammenhengen begrepet *setningsgeberde*.

Nivåtenkningen fungerer her på en måte som tilsvarer det fonetiske og det grammatikalske i språket.

Kranz utformer som regel eurytmikoreografier med utgangspunkt i en litterær tekst og utvikler bevegelser gjennom å lytte til hvordan denne tales. Han søker noen forankringspunkter, for eksempel emosjonelle gester eller lydgester, som harmonerer med det han hører. Ved å arbeide ut fra disse forankringspunktene, eller ”landskapet” som han kaller dem, bygger han ut et bevegelsesuttrykk som forholder seg til forskjellige nivåer i språket. Han forteller at han behandler bevegelsesmaterialet på en impresjonistisk måte. Kranz er mer opptatt av det han hører i det språklige uttrykk enn hvordan bevegelsene utformes visuelt.

Demonstrasjon av lydgester

Gester basert på vokaler og konsonanter er, som vi ser, en viktig del av bevegelsesmaterialet i lydeurytmi. I et videointervju som ble gjort 10 år tidligere enn intervjuet med Kranz, demonstrerer Solstad (Schjønby, 1999) et utvalg av disse gestene. Hun betoner

på samme måte som Kranz at vokalene forholder seg til opplevelse og følelsesliv, mens konsonantene får en ytre form.

Demonstrasjon av vokalgestene *A, E, I, Á, og O* utføres med klare gester som er preget av linjer eller bøyninger. Karakteristisk for vokalgestene er også at eurytmisten knytter en opplevelse til bevegelsen. For eksempel utføres vokalgesten *A* som en åpnende bevegelse. Danseren åpner seg både mentalt og fysisk med en aksepterende og bejaende holdning. Her er holdningen mer framtrødende enn formen. Vokalgesten *Á* blir demonstrert som en omsluttende bevegelse der armene skaper en rund form og uttrykker for eksempel omsorg. Vokalene både har en fysisk form og en psykisk intensjon, og har på den måten mulighet til å oppfylle Merleau-Pontys teorier om gestikk (Merleau-Ponty, 1994, s. 151-152).

Konsonantgestene *B, M, D, N, R, L, G, CH, F, S, H og T* blir demonstrert med mer bevegelige former, noen brå og bestemte, andre mer flytende. For eksempel blir konsonantgesten *B* demonstrert som en tydelig form, der armene bøyer seg og stopper og fastholder formen for å markere støkvaliteten. Konsonantgesten *M* utføres som en myk bevegelse som trenger seg gjennom motstand. I konsonantgesten *R* formes bevegelsen ut fra en intensjon som bevirker å rulle eller dreie, mens *L*-gesten utføres som en bevegelse der armene løftes opp og folder seg ut. Konsonantgestene antyder bilder som kan vekke forskjellige assosiasjoner hos den som ser på, men de har ingen kodet betydning. Solstad viser også at hver av lydgestene kan utformes i helt forskjellige stemninger. For eksempel er en *a*-gest alltid en åpnende bevegelse selv om den uttrykker glede eller fortvilelse. Hun demonstrer først lydrekken ”nøytralt”, deretter i ”glede” og i ”fortvilelse”. På den ene siden bruker hun lydgesten og på den andre side emosjonell gestikk som hun innordner gestene i. På denne måten viser hun at hver lydgest kan få mange forskjellige uttrykk.

Koreografi på bakgrunn av språkets grammatikk

Mens Kranz beskriver hvordan han prinsipielt utvikler lydbildet i en koreografi, beskriver Solstad hvordan hun har arbeidet konkret med lydeurytmisoloen *Noe Som vekker meg*. Denne er basert på et dikt med samme tittel av Anbjørg Pauline Oldervik. Alle formprinsippene som Solstad benytter i utformingen av dette diktet er hentet fra Stei-

ners anvisninger. Dette materialet kombinerer hun på sin egen måte. Soloen er basert på følgende dikt:

Noe som vekker meg langt på natt.
Ingen lyd
Intet rører seg.
Var det kan hende rommet der ute?
Vil det meg skjønnheten?
Vil det meg sin dype ro?
Lenge undres jeg til en viten demrer
Også rommet er undring
Også jeg et svar.¹⁹⁵ (Videodemonstrasjon ved Solstad, Schjøsby 1999).

Solstad viser først noen eksempler på hvordan bevegelsesformer i rommet kan utvikles fra språket. De formene hun viser tjener som en grunnstruktur i koreografien og brukes til å uttrykke grammatikalske funksjoner i språket. Solstad demonstrerer bevegelsesformer som hun benytter i koreografien, og disse består av: verb; følelsesuttrykk; spørsmål; sansning: å se og å høre; omfattende gest, tilstand og ”jeg-linje” (Solstad i intervju med Schjøsby, 1999)

Verb: Verb blir her demonstrert som bevegelse i rommet, enten bakover (aktivt), framover (passivt) eller sidelengs (varighet).

Følelsesuttrykk: Uttrykk som forholder seg til følelser kan i følge Solstad formes i en buet linje på en slik måte at den uttrykker en indre verden.

Spørsmål: Et spørsmål kan finne et godt formuttrykk gjennom at eurytmisten beveger seg i en spiralform i rommet.

Syn: Solstad beskriver også forskjellen mellom bevegelsesprinsipper som skal gi uttrykk for at en ser noe, eller hører noe. Språklige uttrykk for å se demonstrerer hun eurytmisk med en liten bevegelse i rommet og store bevegelser i armene. Hun begrunner disse med at når en ser noe kommer en selv til ro og tar synsinntrykket opp i seg: ”slik at man selv blir som et sanseorgan”.

¹⁹⁵ Diktet *Noe som vekker meg* av Anbjørg Pauline Oldervik er notert på bakgrunn av resitasjon ved Trond Solstad.

Hørsel: Bevegelsesprinsipper for å høre beskriver hun som store bevegelser i rommet og store bevegelser i armene. Hun begrunner dette med at den aktiviteten som er i oss når vi hører, kommer til uttrykk gjennom store bevegelsesformer: ”Man forbinder seg med hele omkretsen for å finne ut hvor det som en hører kommer fra. Denne aktiviteten kommer til uttrykk i bevegelsen.”

Tilstand (abstrakt begrep): Spiss vinkel framover

Solstad demonstrerer de formene som hun har utviklet på bakgrunn av de nevnte prinsippene. Hun forklarer at har forholdt seg til to verselinjer i setningen ”Noe som vekker meg langt på natt”. Den ene uttrykker aktivitet, den andre noe som varer. Solstad forklarer videre at bevegelser fra soloen bygger på forskjell mellom hørsel og syn: ”Ingen lyd” – vedkommende hører ingen ting. ”Intet rører seg” – hun ser ingen ting. Altså først stor form og store lyder, deretter liten form og fortsatt store bevegelser” (Solstad i videodemonstrasjon, Schjøsby, 1999). Spørsmålet ”Var det kan hende rommet der ute?” har Solstad valgt å gjøre en spiralform som hun kaller ”en stor spørsmålsspiral” [Hun demonstrerer denne]. Når dikteren fortsetter med to spørsmål til: ”Vil det meg skjønnheten? Vil det meg sin dype ro?” har Solstad tolket skjønnheten som ”noe som har en sjelelig innvirkning på jeg-personen i diktet”, og derfor har hun valgt å gjøre en såkalt *sjelelig bue*. ”Den dype ro” har hun tolket som en tilstand sjelen kan være i, og i forhold til eurytmtradisjonen uttrykkes dette med en spiss vinkel framover.”Og disse to formprinsippene sammen blir da slik:” [Demonstrerer] (Solstad i videodemonstrasjon, Schjøsby, 1999). Her arbeider Solstad ut fra setningsnivået i språket. Eurytmiske formprinsipper for spørsmål og svar blir brukt som en begynnelse til å omsette språket i bevegelse. I følge min vurdering, blir disse verselinjene mye mer et uttrykk for refleksjon enn de første strofene i diktet der formene forholder seg til sanseaktivitet. Gjennom å følge Steiners anvisninger og skille mellom sansning og refleksjon får Solstad tilgang på et svært nyansert uttrykk og en annen type gestikk enn den emosjonelle gestikken.

De neste formprinsippene som Solstad forholder seg til, er knyttet opp mot former i rommet som hun definerer som *sjelelige bue* og *jeg-linje*. Når diktet sier: ”Lenge undres jeg til en viten demrer”, har hun også her brukt en bue fordi det er en opplevelse som beskrives [demonstrerer].

Og så sammenfattes det til slutt ved at dikteren sier: ”Også rommet er undring, også jeg et svar”. Og der har jeg latt formen /rommet få en stor bue bak meg som viser hen på det uendelige universet vi har omkring oss. Og når dikteren sier ”... også jeg et svar” så stadfester hun sin egen opplevelse av seg selv. Dette får uttrykk gjennom en linje fram og tilbake i seg selv- en såkalt ”jeg-linje”. Altså først: ”Sjelebue”, så en stor bue bak for å ta inn rommet. Og så kommer den rette linjen som går frem og tilbake i seg selv. Og slik er formen blitt til (Solstad i intervju med Schjønby, 1999).

Til slutt viser Solstad koreografien slik hun har utarbeidet den sammen med resitasjon.

Alle disse formprinsippene har Steiner foreslått som muligheter i sitt kurs om grammatikalske former som han kaller *apollinske* (Steiner, 1965, s. 62 ff). De formprinsippene som tar utgangspunkt i jeg-personens¹⁹⁶ opplevelse, benevner Steiner som *dionysiske former* (Steiner, 1965, s. 31 ff). Når Solstad velger disse formelementene, mener jeg det er på bakgrunn av en tolkning av diktet. Jeg forstår det som at hun i disse strofene vil betone at en personlig opplevelse forvandles til en omfattende bevissthet. Gjennom å velge en *jeg-linje* helt til slutt, forsterker hun en dialog mellom rommet og det personlige som er begrunnet i diktets innhold.

Solstad bygger opp denne koreografien på språkets grammatikk og ordkvaliteter. Gjennom bevegelser som understreker sanseinntrykk og spørsmål i diktet, etterstreber hun å synliggjøre hvordan diktets *jeg* forholder seg i et eksistensielt øyeblikk. Solstad viser dette gjennom bevegelser som retter oppmerksomheten mot språket.

Toneurytmi: Å synliggjøre sangen

”Å synliggjøre sangen i musikken” er i følge Ragnhild Fretheim det mest vesentlige med toneurytmiens gestikk. Fretheim ser skillet mellom toneurytmi og lydeurytmi som grunnleggende i hele eurytmiens repertoar av gestikk. Mens det talte ordet krever sterkt formede gester, dyrker en i toneurytmien at bevegelsene skal ”synges”. Som eurytmist etterstreber hun å komme på innsiden av det musikalske uttrykket på tilsvarende måte som en violinist, en pianist eller en sanger. Hun understreker at hun henter bevegelsen fra musikken.

Det er gjennom armene jeg synger i eurytmien. Armene er også det som ligger nærmest vårt indre, vårt hjerte, vår midte, og som mest kan formid-

¹⁹⁶ Jeg-personen i diktet kan også beskrives som diktets jeg og det lyriske jeg.

le sangen. Som en sanger vil formidle gjennom å føre luftstrømmen gjennom strupehodet og artikulere den, så må vi med armene gjøre det som sangeren gjør. (...) Det er like viktig for en eurytmist å puste gjennom bevegelsen som for en sanger å puste (...). Jeg kan vise hvordan bevegelsen er tilbakeholdt, eller hvordan den ekspanderer i et voldsomt crescendo. Dette kan vises med armene, helt inn i muskelbruken (Fretheim i intervju med Schjønby, 2009f).

Fretheim mener at veien til å realisere Steiners begrep ”synlig sang” går gjennom å bruke de intervallgestene som er en del av toneeurytmiens grunnelementer. Begrunnelsen for dette er at sang uttrykker melodien, og melodien skapes gjennom intervaller. Det å forbinde lytteopplevelsen med intervallgestene, ser Fretheim som det egentlig musikalske uttrykket i toneeurytmien.

... intervallene er jo ikke noe vi egentlig hører. Det oppstår en spenning mellom tonene, og denne spenningen arbeider vi med i eurytmien. Det oppstår en bitte liten spenning mellom to toner som ligger nær hverandre i skalaen, og en mye sterkere spenning hvis du går fra første til syvende trinn – en septim [...] Det kan også være i harmoniske forhold du finner denne.[...] Å arbeide fram denne type spenninger er helt karakteristisk for eurytmien. Vi kan si det er 8 forskjellige uttrykk som har sine gester [i intervallene] (Fretheim i intervju med Schjønby, 2009f).

Hun redegjør for Steiners forståelse av intervallenes forankring i kroppen, og beskriver armbevegelser som en skala fra grunntone til oktav. Denne teorien presenterer Steiner i sin foredragsrekke *Eurythmie als sichtbarer Gesang* (Steiner1984, s. 28-41). Fretheim mener opplevelse av intervaller er knyttet til *sfærer*. Dette innebærer at hun er ”nær seg selv” i de små intervallene og at hun ”vokser ut” i de store intervallene.

Av andre gester som Steiner har utviklet i toneeurytmi, velger Fretheim å beskrive dur, moll og dissonans. Durakkord og mollakkord er begge bygget opp etter de tre toner, en primgest, en tersgest og en kvintgest. Gester som uttrykker dur, får et utadvendt uttrykk, mens gester som uttrykker moll, får et innadvendt uttrykk.

Dur er noe som har glede og strålekraft. Durgesten går utover. En mollklang trekker innover. Mollklangen knytter vi gjerne til gråt og sorg. [...] Dissonans kan uttrykkes med å ”trekke seg ned i kneet ” men har ikke noen spesiell gest (Fretheim i intervju med Schjønby, 2009f).

Fretheim utdyper også bevegelsesmuligheter for andre spenningsforhold i musikken. Et av de forhold hun mener kan omsettes til bevegelse, er når musikken springer ut fra et

ståsted, utvikler seg mot et høydepunkt og faller tilbake til ro. I eurytmien søker hun dessuten ofte bevegelser som følger tonehøyden, men hun forstår ikke tonehøyde som gestisk.

De bevegelsene Fretheim nevner som toneeurytmiske gester kan oppsummeres som

- *Tonegester*
- *Intervallgester*
- *Dur- og mollgester*
- *Musikalske motiver og fraser*

Karakteristisk for disse gestene er at de alltid forholder seg til det musikalske grunnlaget. De brukes ikke som frittstående bevegelser. Musikkenelementene tonehøyde (melodi) og rytme definerer hun ikke som gester, men betoner at de påvirker gestene i den eurytmiske utformingen.

Fretheim er opptatt av at musikk er knyttet til følelse, men betoner at det ikke er personlige følelser hun er opptatt av å formidle. Hun etterstreber å fange opp det hun kaller for ”objektive følelser”. Hun utdyper ikke hva hun mener med personlige og objektive følelser, men jeg forstår det dit hen at hun søker et uttrykk som ikke er privat, men tiltaler et felles menneskelig felt. Hun betoner imidlertid at det uttrykket hun etterstreber, er nært knyttet til opplevelse:

... for å uttrykke eurytmien må jeg ha en indre opplevelse. Jeg må føle, jeg må kjenne etter og jeg må gjenkjenne noe i mitt liv som uttrykkes i musikken. Jeg må alltid relatere det til livet som sådan, slik at musikken forholder seg til noe som er opplevbart (Fretheim i intervju med Schjønsby, 2009f).

Fretheim er opptatt av å formidle at toneeurytmigestene uttrykker følelse og innlevelse, men går ikke inn i det feltet jeg har kalt emosjonell gestikk, som for eksempel sorg, glede, fortvilelse når hun forteller om toneeurytmi. Hun poengterer at bevegelsesuttrykket i toneeurytmi er ment å være en transformasjon av musikken.

Utarbeidelse av toneeurytmi

Når Fretheim utarbeider en musikkkomposisjon som toneeurytmi, begynner hun med helheten. Først er hun ”grossist”, og deretter ”detaljist”. Først danner hun seg et inn-

trykk av grunnstemningen i stykket. Er det dur? Er det moll? Er det et kraftfullt, et raskt eller et langsomt musikkstykk? Deretter analyserer hun musikken slik at hun vet hvilke kvaliteter som finnes i komposisjonen. Så må hun kunne synge det. ”Jeg må være så lenge i disse kvalitetene at jeg også kan bevege musikken sanglig” (Fretheim i intervju med Schjønsby, 2009f). Når hun har funnet bevegelse basert på intervallstrukturen, utarbeider hun gester. Hun forteller at det er et møysommelig arbeid å gå inn i musikens struktur og lytte seg til hva hver frasel og hvert motiv uttrykker. Hun må spørre seg selv om hva dette musikkuttrykket vil av henne. Hun veksler mellom å bygge ut bevegelsesuttrykk fra detaljer og fra et helhetsperspektiv. Ved å lytte kan hun finne ut hvor musikken ”utvider seg”, hvor det ”trekker seg sammen”. Hvor er det lite og tilbakeholdt, og hvor er det stort og kraftfullt? Hvor kommer høydepunktene, og hvor faller musikken til ro? Og hvordan kan disse erfaringene samsvare med bevegelse? Dette er spørsmål hun stiller seg i prosessen med å utarbeide toneeurytmi.¹⁹⁷

Fretheim mener at eurytmi kan tilføre musikken noe nytt gjennom at den kan åpenbare bevegelse vi ellers ikke tenker over. Hun mener at en dyktig musiker har enormt mye bevegelse i seg. Hun nevner musikk for violin som et eksempel på musikk med mye indre bevegelse. Hun mener også at toneeurytmi kan åpenbare noe som ikke alltid hentes ut av musikken i en lyttesituasjon. Derfor kan den bidra til å forsterke tilskuerens musikkopplevelse og gi musikken en ny dimensjon. Men da hun må selv være aktivt skapende:

Hvis jeg bare ”legger meg” på musikken og ikke gjør noe annet enn det pianisten gir vil det oppleves som om jeg ikke gir noe selv - at jeg heller ikke synger. Eurytmisten må være hundre prosent aktivt tilstede og hele tiden utforske bevegelsesuttrykket. Og jo mer en behersker dette uttrykket, jo mer kan en være tilstede der og da og gi noe inn i dette samspillet. En må ligge forut for det pianisten gjør (Fretheim i intervju med Schjønsby, 2009f).

Fretheim framhever som viktig at både musikeren blir inspirert av eurytmisten, og eurytmisten blir inspirert av musikeren. Begge må gi noe, og begge må være på høyde – ideelt sett og musikalsk sett. Hun ser ikke på musikken som akkompagnement til eurytmi, men som samspill mellom eurytmist og musiker. Heller ikke Fretheim forhol-

¹⁹⁷ Når Fretheim arbeider med gruppekoreografier der flere eurytmister deltar, mener hun det er flere strenger å spille på, men prosessen er svært lik soloarbeid.

der seg til gestene som koder eller symboler. Hun mener at publikum ikke behøver å ha noen nøkkel til å forstå dem: ”Eurytmigestene kan du bare oppleve som et kunstuttrykk der og da. Du må ta det inn slik som for eksempel musikk. Du må ikke ha noe grunnlag. Det har verdi i seg selv(...) det man opplever av musikken, og det man ser smelter sammen” (Fretheim i intervju med Schjøsby, 2009f).

I følge Fretheims erfaring, realiseres samvirket mellom kunstartene når eurytmien er så godt innøvet og ”instrumentet” er så trenet at eurytmisten kan komme på høyde med musikeren. Dette kaller Fretheim ”å spille på de samme strengene”. Det vil si at hun i øyeblikket, der og da, kan gripe den intensjonen musikeren har, og være i samklang med det som musikeren gir. Det er noe som kan skje når hun har øvet mye. Der og da samvirker flere kunstarter, og det blir en helt spesiell opplevelse for publikum. Det er også i dette feltet muligheten for improvisasjon er til stede. ”... hvis du har lært stykket så godt at det sitter under huden, at du kan nesten gjøre hva som helst med det – så kan du faktisk improvisere det. Du går ikke bort fra det du har arbeidet med, men du er der og da i det du gjør” (Fretheim i intervju med Schjøsby, 2009f).¹⁹⁸

Kommentar til intervjuer om eurytmi

De eurytmistene jeg har intervjuet, utdypet forskjellige måter å arbeide med gestikk på i den tradisjonen de står innenfor. Mens Solstad presenterer gestikk som er utviklet fra språkets grammatikk, redegjør Kranz for sitt arbeid med vokaler, konsonanter og emosjonell gestikk. Fretheim konsentrerer seg om toneeurytmi, og velger å vektlegge dur-, moll- og intervallgester. Kranz og Solstad betoner at konsonantgestene viser andre områder av menneskets eksistens enn vokalene. Disse har mer bevegelse og form enn vokalgestene. I noen konsonanter kommer formen sterkest til uttrykk, i andre blir bevegelsen mest framtrædende. Kranz påpeker slektskap mellom konsonantgester og naturformer (Kranz i intervju med Schjøsby, 2009e).¹⁹⁹

¹⁹⁸ Steiners utsagn om at musikken lever mellom tonene blir ofte sitert. I min egen eurytmiutdannelse var lærerern Werner Baarfod (1978) spesielt opptatt av at i modernistisk musikk består eurytmiens muligheter i å tilføre nye dimensjoner med bevegelsen. Da vi for eksempel arbeidet med en atonal komposisjon av Anton Webern, var det nettopp bevegelse mellom tonene som ble poengtert.

¹⁹⁹ Konsonantene deles inn i fire grupper: Støtlyd, blåselyd, bølge- og dirrelyd, ettersom hvordan de uttales. Støtlydene har sterk forntendens, mens bevegelsen betones mer i blåselydene. L og R, som henholdsvis bølge- og dirrelyd, finnes mellom disse og preges av mye bevegelse innenfor en sterk form. Forbindelsen mellom den fysiologiske bevegelse og opplevelsen er, i følge Kranz, tettere i konsonanten

I lydeurytmi forholder bevegelsene seg til resitasjon eller deklamasjon. Gestene farges av ordets betydning. Samspeillet mellom vokal- og konsonantgester, blir forstått som en dialog mellom menneskets indre og ytre verden. Lydenes sammensetning blir en kommentar i språket. Det å åpne seg for "lydenes språk" skal kunne gi en ny dimensjon i ordet. På denne måten kan lydeurytmi forstås i forlengelse av Merleau-Pontys gestusteori, der den fonetiske gestus (i talen) gir ordet en mening som ikke nødvendigvis er knyttet til tanken. Når Merleau-Ponty antyder en *fonetisk gestikulasjon*, henviser han til det felt i språket som Steiner funderer lydeurytmien i. Merleau-Ponty finner "en tanke i talen som intellektualismen ikke har noen anelse om" (Merleau-Ponty 1994 s. 144).²⁰⁰ Dette vil si at når språket blir et kunstuttrykk, begynner den gestiske betydningen "at eksistere som en ting midt i selve teksten" (s. 148). Dette blir særlig aktuelt i poesi (s. 108).²⁰¹

Man vil da se at ordene, vokalene, fonemene utgør like så mange måder at synge verden på og er bestemt til at representere gendstandene, ikke som den naive onomatopoetiske teori antog på grunn af en objektiv lighed, men fordi de udtrager og i ordets egentlige forstand udtrykker deres emotionelle væsen (Merleau-Ponty, 1994, s. 55).

Denne forståelsen har felles trekk med lydeurytmiens intensjoner. I eurytmi er det et mål å synliggjøre energier som lever i språket, å rette oppmerksomhet mot det alle de forrelementer som vi hører i språket og knytte disse opp mot betydningene. Dette gjør det mulig å bruke bevegelsespråket til å understreke begrepens vesen. I lydeurytmi opererer en med begrepene *lydgeberde*, *ordgeberde* og *setningsgeberde*. Lydgeberdene, som jeg har valgt å kalle lydgester, blir et bevegelsesmateriale som har mulighet til å framheve noe vesentlig ved ordet eller setningen. Lydgestenes oppgave er blant annet å la ordbildet komme til uttrykk, og, ved hjelp av dette, nærme seg ordets vesen. På tilsvarende måte som lydgestene er underlagt ordgestene, blir ordgestene underlagt setningsgestene. Dette innebærer gestikk på forskjellige nivåer.

enn i vokalenSe vedlegg der jeg beskriver de vokaler og konsonanter som blir demonstrert på bakgrunn av min egen undervisningspraksis.

²⁰⁰ Jevnfør med språkets gestiske mening

²⁰¹ Merleau-Ponty ser poesien som en eksistensmodulasjon. Diktet betjener seg av språket på en slik måte at den eksistensielle modulasjon foreviges i stedet for å forsvinne i samme øyeblikk den kommer til uttrykk (Merleau-Ponty, 1994, s. 108).

Fretheim ser sang som et forbilde for toneeurytmien, og er derfor opptatt av å utvikle et bevegelsesuttrykk som kan synge. Det sangbare mener hun er mest egnet å gripe gjennom de eurytmigestene som er utviklet fra intervallene. Fretheim ser en parallelitet mellom musikk og følelser, men lar ikke følelsene bli det vesentlige. Hun må gjenkjenne noe i sitt liv som framdyrker de følelsene som musikken vekker, men hun er opptatt av at uttrykket ikke skal være hennes personlige følelser. På den annen side ser hun heller ikke gestene i toneeurytmi som koder som skal formidle en spesiell betydning.” Hun betoner at publikum ikke trenger noen nøkkel til å forstå. ”Eurytmien er ment som et uttrykk på linje med musikk. Det har en verdi i seg selv når det en ser og det en hører smelter sammen” (Fretheim i intervju med Schjønsby, 2009f).

Vi ser her noen eksempler på holdninger hos tre eurytmister. Alle tre informantene er tilknyttet eurytmiskoler og scenisk arbeid, og representerer på denne måten en videreføring av eurytmistradisjonene. Vi ser også at de på forskjellig måte snakker ut fra en egen erfaringsbakgrunn, og at deres forklaringer og begrunnelser er i pakt med Steiners teorier og anvisninger.

Oppsummering og diskusjon

I dette kapitlet har jeg kunnet studere noen av de holdninger til gestikk som eksisterer i dansetradisjonene etter Duncan, St. Denis og Steiner. Ved hjelp av intervjuer med dansere og pedagoger har jeg undersøkt hvilke typer gestikk som videreføres, og hvilken funksjon gestikk har i videreformidlingen. De holdninger som dansene er tuftet på, er vernet om og kultivert. Jeg møter et sterkt engasjement og mye entusiasme. Dansetradisjonene er videreført gjennom forskjellige personer som har satt sin egen farge på dansematerialet. Det bekreftes at gestikk er viktig i alle danseuttrykkene, at bevegelsene uttrykker mening, og har forankring i det som høres, enten musikk eller resitasjon. I tillegg er danseuttrykkene også knyttet opp mot bilder, fortellinger eller ritualer.

På bakgrunn av disse intervjuene, vil jeg foreløpig trekke den konklusjonen at alle tre dansetradisjonene fortsatt er opptatt av ”sjelens bevegelse”. Det virker også å være et poeng at gestene for det meste ikke er ment å formidle en definert betydning, men at de dyrker øyeblikk, der samspill med musikk eller tale kan realiseres

i kommunikasjon med publikum. Disse tradisjonsformidlerne velger å vektlegge følgende områder i intervjuene:

- Opplevelse av musikk
- Ikonografi
- Myter
- Kombinasjon av bilde/musikk
- Religiøse ritualer
- Delsartes bevegelseslære
- Emosjonell gestikk
- Asiatisk gestikk
- Sensualitet og erotisk gestikk
- Gestikk utviklet fra tale: lyder, ord og setninger
- Musikalske strukturer – musikalsk form
- Musikalske grunnelementer: intervaller, dur-moll

Alle informantene vektlegger gestikk i sin framstilling. Alle betoner at lytteopplevelsen er vesentlig for danseuttrykket. Alle tre tradisjonene forholder seg til musikk, bortsett fra lydeurytmi som forholder seg til tale. Både likheter og forskjeller mellom disse dansetradisjonene er forankret i gestikk. Forskjellen mellom de tre tradisjonene blir mest tydelig når jeg kartlegger hvilke prinsipper gestikken utvikles fra.

Duncandansere viderefører Duncans koreografier. Studier av kunst og innlevelse i kunst og kulturhistorie, framstår som et verktøy til å bygge opp og belive duncandans. Både Quinlan og Breschiani forteller at de bruker bilder i undervisningen, og at dansene blir formidlet med et innhold og emosjonelt engasjement. Quinlan poengterer at dette innholdet ikke er fastlåst. Duncandans synes, etter disse intervjuene, å forholde seg til kunsthistorien i mye sterkere grad enn jeg i utgangspunktet, hadde regnet med. Duncan er kjent for sitt engasjement i gresk antikk kultur, men disse intervjuene betoner hennes tilknytning til det ikonografiske i mer omfattende grad. Breschiani utpeker Albertis teorier, og renessansens kunstuttrykk, som forbilde for den tidlige Isadora, og poengterer at gestikken i duncandans har røtter i maleri og skulptur fra forskjellige epoker. Hun mener at den blir belivet av et mytisk materiale, og at den får tilgang til et umiddelbart ut-

trykk fra musikken. Dette synspunktet er antagelig farget av at Bresciani har en sterk interesse for kunsthistorie, og har valgt å betone denne siden ved Duncandans. Men det skyldes også at hun finner rom for dette i de aktuelle koreografiene. Quinlan legger fokus på musikken i dansene. I følge min forståelse, vil dette si at danserne har sterk påvirkning på utforming og videreføring av dansene, og former tradisjonen ut fra sitt engasjement og forutsetninger. Intervjuene viser også at danserne kultiverer forskjellige uttrykk: musikalsk gestikk, ikonografisk gestikk og emosjonell gestikk, og sammenfører disse simultant. Idealet er at disse nivåene smeltes sammen i en helhet. Denne helheten er ment å realiseres i kroppen, der bevegelsen, i følge Duncan og hennes elever, har utspring i solar plexus.

St. Denis' dansepraksis og idéer om dans er ikke blitt videreført på samme måte som duncandans. Den er ikke blitt en egen skole. Selv om Jane Sherman som 100-åring, i intervju med meg, ikke kan knytte så mye konkret informasjon til spørsmålet om bruk av gestikk, er hennes elever opptatt av dette feltet. Vanaver, som også har vært Shermans elev, poengterer at gestikk var grunnleggende i St. Denis' dans, og dessuten at St. Denis flettet inn gestikk fra andre kulturer. Word mener at den gestiske dimensjonen er sterk i St. Denis' danser, og at de krever et indre engasjement av danseren. Dessuten betoner hun at St. Denis legger til rette for sensualitet og erotisk gestikk i noen av sine soloer. Musikkvisualiseringer har en annen tilnærming til bevegelsesuttrykk enn St. Denis' religiøse og teatral koreografier. I følge St. Denis selv er musikkvisualiseringene basert på musikkens strukturer og formprinsipper, og kan på denne måten kalles musikalsk gestikk. Videooptak viser at de som tolker St. Denis' musikkvisualiseringer, har forskjellig praksis i forhold til i hvor sterk grad musikkstrukturene skal fylles med emosjonell gestikk.

Eurytmtradisjonen, slik den blir presentert i disse intervjuene, forholder seg, både ideologisk og praktisk, tett opp til Steiners grunnlag. I intervjuene blir det poengtert at eurytmi som forholder seg til tale (lydeurytmi) og eurytmi som forholder seg til musikk (toneurytmi), tradisjonelt ikke skal blandes. Dette begrunnes med at språk og musikk gir grunnlag for helt forskjellig gestikk. Lydeurytmien bruker gestikk som er utviklet fra språklydene (vokaler og konsonanter), kombinert med gestikk som er utviklet fra grammatikken i språket. Solstad demonstrerer at det også spiller en rolle for eu-

rytmiuttrykket hvilken type aktivitet jeg-personen i diktet står inne i,²⁰² for eksempel om diktets jeg er aktivt, passivt, lyttende eller spørrende. Dette gir varierte bevegelser og kombinasjonsmuligheter. Intervjuene viser at denne gestikken slett ikke er umiddelbar, men utvikles fra en grundig analyse av den talte teksten som eurytmiuttrykket forholder seg til. Målet er å skape en samklang mellom tale og bevegelse som *virker* umiddelbar. Informantene viderefører Steiners teorier om at musikken har forankring i menneskekroppens fysiske form, og er fasinert av denne forståelsen. Toneeurytmien benytter gestikk som på den ene side er organisk forankret, og på den annen side bygger på musikk. Når Fretheim beskriver toneeurytmi-bevegelsene, bruker hun terminologi fra musikk. Intervaller og dur/moll er de gestene som betones mest i dette intervjuet. Intervallgestene markerer spenning mellom to toner. Hvordan intervallenes spenningsforhold blir gester, er utdypet med billedlige beskrivelser som appellerer til opplevelse. Disse gestene påvirkes av rytme og tonenøyde (melodi), men rytme og tonehøyde blir ikke regnet som gester. I intervjuene blir også dur og moll framhevet som egne gester. Det blir dessuten antydnet at tonene er knyttet til gester, men dette blir ikke utdypet her.

Både i Steiners toneeurytmi og St. Denis' musikkvisualiseringer, er det et uttalt ideal å forholde seg til musikken, og ikke trekke inn utenommusikalske forhold. Alle de som blir intervjuet, knytter imidlertid musikk opp mot følelser. Hvilke emosjonelle uttrykk utøveren kan farge dansen med, er ikke spesifisert i disse intervjuene. I musikkvisualiseringen *Brahms Walz* og *Liebstraum* (Rowthorn & Vanaver, 2002) ser vi imidlertid eksempel på at danser kan tolkes med forskjellig emosjonell gestikk. Den samme koreografien kan danses nøytralt, eller uttrykke sterke følelser. Videooptak viser at de som viderefører dansene har forskjellig oppfatning av i hvilken grad musikkstrukturene skal fylles med emosjonell gestikk. At det, innenfor et så eksplisitt ideal om ikke å tilføre musikkvisualiseringene utenommusikalske elementer, blir presenteret rekonstruksjoner som i sterk grad utvikler emosjonell gestikk, har reist en del spørsmål for meg. Selv opplever jeg at en svært emosjonell tolkning kan gå ut over danseuttrykkets formidling av musikken. Følelsesuttrykk kommer mer i fokus enn tonespråket. Ser vi imidlertid dette fenomenet i lys av Susanne Langers teorier, som poengterer at det er strukturlikhet mellom følelsesliv og musikk (Langer, 1969, s. 230.), underbygger dette hennes teorier

²⁰² Jeg-personen er det subjektet som taler i diktet. I litteraturteori blir dette også kalt det lyriske jeg.

om at den emosjonelle gestikken kan være latent i musikkuttrykket. På den måten gis utøveren mulighet til å velge om det er strukturen eller følelsene som skal betones sterkest. Sett i en slik sammenheng, kan musikken, og dermed det bevegelsesuttrykk som hentes ut fra musikken, uttrykke følelser og likevel passe inn under definisjonen *musikkvisualisering*. Mulighet til emosjonelle uttrykk ligger innenfor musikkens rammer. I dette perspektivet kan vi derfor forstå den voldsomt emosjonelle tolkningen av St. Denis' musikkvisualisering *Brahms Walz* og *Liebstraum* som Balish viser.

Den *erotiske* gestikken som Word påpeker i St. Denis' koreografier, forstår jeg som et annet felt enn emosjonell gestikk. Er denne en del av koreografien? Noen vil kanskje hevde at de andre koreografiene også kan danses med en erotisk utstråling. Word mener imidlertid at St. Denis' koreografier gir tydelige muligheter til å dyrke den erotiske dimensjonen. Word begrunner dette med danserens bekledning, men mener at det også er innkorporert i koreografien, blant annet i det at danseren blir instruert i å berøre sin egen kropp. Når Word sammenligner Duncan og St. Denis' koreografier sett fra danserens ståsted, erfarer hun ikke denne dimensjonen hos Duncan.

Vi ser her tre dansetradisjoner som er videreført på forskjellige måter. Mens det, i kjølvannet av Duncan og Steiner, dannes skoler som igjen utvikler undervisningsmetoder og prøver ut forskjellige sider ved danseimpulsene, virker det som om St. Denis' dansemetode ikke har vært skoledannende i samme grad. Dette er overraskende, fordi St. Denis stod som leder av en skole som var et av de mest toneangivende arnesteder for moderne dans. Boken *The Enduring Influence* (Sherman, 1983) handler nettopp om den sterke innflytelse Denishawn hadde på danseretninger som kom etter dem. Shawn blir utpekt som pedagogen, da det var han som utviklet pedagogisk opplegg og treningssystem for skolen og hadde mest kontakt med elevene (Sherman, intervju 2008). Word, som 80 år senere forsøker å gjenskape to av St. Denis' soloer, betoner mangel på pedagogisk tilrettelegging som en svakhet. Dette understøttes av Sherman, som forteller at i hennes danseutdanning i Denishawn ble bevegelsene lært gjennom herming, og var ikke verbalt begrunnet eller tilrettelagt pedagogisk. I følge Shermans beskrivelser, virker det som St. Denis ble en frontfigur i kraft av sin dans og sceniske utståling, sin måte å blande forskjellige tradisjoner. Hun sier da også om seg selv: "... and I could inspire like hell" (St. Denis i Honsa, 2002). Det virker som om denne inspirasjonen først og

fremst var mer knyttet til hennes sceniske utstråling og til hennes idéer om dansens åndelige forankring, enn til en pedagogisk metode.

Også Steiner og Duncan var sterkt opptatt av grunnleggende idéer for dansen, men hos dem munnet dette også ut i pedagogiske metoder. I følge min vurdering, skyldes dette at Duncan hadde hjelpere til å strukturere og omforme sin danseimpuls, slik at den kunne læres og videreføres. Det samme er tilfelle med Steiner, som, helt fra begynnelsen, grunnla utdanning og la til rette for at eurytmi også skulle være et skolefag i steinerskolene. Et system for videreføring og videreutvikling av St. Denis' dans synes å være fraværende. I og med at St. Denis ikke artikulerte en bestemt teknikk, er dansene svært vakre, men absolutt i området for historie, mener Word. Når hun sammenligner Duncan og St. Denis, kommer hun til følgende konklusjon: "I don't feel there is a technique in these dances which I can carry forward to my contemporary dancing – opposed to the Duncan technique, which I feel influences all my dancing" (Word i intervju med Schjønby, 2009b). Hun kan bruke sin duncanteknikk på St. Denis' dans. "So to me the dances are historical, opposed to the Duncan, which I feel are historical. But they are also very, very pregnant" (2009b). Jeg mener at Word her berører noe helt vesentlig når det gjelder kartlegging av gestikk. Der det er utviklet pedagogiske metoder, og der tradisjonene er videreført og danseuttrykkene brutt ned til elementer som fungerer i en pedagogisk videreformidling, er også gestikken gjort mer tilgjengelig.

Gestikken blir et bærende element for danseteknikken i alle tre tradisjonene. Når Merleau-Ponty poengterer at gester er eksistensielle størrelser (Merleau-Ponty, 1994, s. 29-30), betyr dette blant annet at gestikk ikke er ferdige former som kan kopieres. Her berører vi noe av disse danseteknikkenes særegenhet. Undersøkelsene viser at flere av dansene blir videreført med bilder som har røtter i myter. Øvelser som inneholder bilder, metaforer og undertekst blir også brukt for å utvikle danseteknikkene. Bildene blir, i tillegg til den fysiske treningen, en hjelp til å tydeliggjøre intensjonen i bevegelsen. Selv om innholdet ikke nødvendigvis må være i danserens tanker i en scenisk framføring av dansen, har bevegelsen gjennom øvelsene fått tilført en mening og en måte å være tilstede på. Når indre bilder blir kroppsliggjort, kan kroppens bevegelse "tale" dansens språk. Dansene og dansemåtene er avhengige av at det gestiske uttrykk må "ernæres" gjennom bilder og engasjement. Her brukes bilder som en hjelp til å belive og ernære uttrykket og bygge opp bevegelsens fylde og kvalitet. I Merleau-Pontys forstå-

else blir gestikk et felt der det psykologiske og fysiologiske møtes og spiller sammen. Gestene er ikke garantert selv om bevegelsens fysiske form er til stede. En strekning, en åpnende bevegelse eller en pekende bevegelse kan hver for seg ha mange forskjellige uttrykk. Slik disse dansetradisjonene har eksistert, blir bevegelsene differensiert ved hjelp av danserens indre bilder og målsetting for hva bevegelsen skal si eller uttrykke. Da er vi inne i det samme feltet som Merleau-Ponty arbeider med i *Kroppens fenomenologi* (1994, s. 29-30): bevegelsen er både fysisk og psykisk. Den spiller på veksling og flertydighet.

Gestikk krever at intensjonsfeltet stadig tilføres engasjement. I følge min vurdering, har disse danseretningene muligheter til å leve videre der hvor det lykkes å skape et kreativt felt, og der dansere opplever at de berikes, får tilført nye kvaliteter til bevegelsen, og at de erkjenner nye muligheter gjennom å danse. Dette er en pedagogisk utfordring som hører med til den prosessen i dansen som Barthes beskriver som *studium* (Barthes, 2001 s. 40). Hvis disse danseretningene ikke blir belivet tilstrekkelig i intensjonsfeltet, mister de sitt mest verdifulle potensial. Bevegelsesuttrykket formes i sterk grad av lytting, engasjement og indre bilder. En annen dimensjon aktiviseres der bevegelsesuttrykket blir kunst. Da opphører *studium*-fasen (Barthes, 2001) der tilføring av bilder og intensjoner og eventuell undertekst kan bygge opp uttrykket. Der dansen blir kunst er danseren til stede i dansen som helhet. Informantene beskriver dette i form av opplevelser de har hatt i den sceniske utøvelsen på forskjellig måte. Quinlan beskriver dette som en linje hun ”skulpturerer” i møte med publikum, der hun er fullstendig i dansens materialitet: bevegelse og form. Fretheim beskriver det som en tilstand, der hun opplever seg helt fri fordi hun er fullstendig sikker på det hun har øvet inn og kan skape noe nytt i øyeblikket og dansen blir en type improvisasjon. Jeg forstår dette som høydepunkter i danserens erfaringer, der dualismen er overvunnet, og kunsten har mulighet til å bli et ”punctum” (Barthes, 2001, s. 55).

Øvrige spørsmål som reiser seg fra dette materialet blir: I hvilken grad er de dansere som viderefører dansemåtene nyskapende, eller vernende om arven? I hvilken grad brukes den tidligmodernistiske dansen som et samfunnsengasjert eller politisk uttrykk? Er det som var aktuelt på begynnelsen av 1900-tallet også bæredygtig i Duncans, St. Denis og Steiners koreografier, når disse danses 100 år senere? Slik jeg vurderer det, vil en dans når den flyttes til en annen tid, og blir danset av andre dansere, få et annet bud-

skap fordi konteksten den vises i er med på å forme budskapet. Dette er absolutt aktuelt for de tidligmodernistiske dansene også. Så langt jeg kan bedømme viser de danserne jeg intervjuer først og fremst en holdning som vil verne om arven. I intervjusituasjonen blir de representanter for den tradisjon de viderefører. De intervjuene jeg har hatt med dansere viser ikke at de ønsker å bruke dansen som et politisk uttrykk. Dette var heller ikke et tema i intervjuene.

Kapittel 8:

TRE CASESTUDIER

Mens kapittel 5 og 6 bygger på et utvalg av danseskapernes egne uttalelser om idéer og ambisjoner, vil jeg i dette kapitlet kartlegge hvordan gestikk i tidligmodernistisk dans blir praktisert i vår egen tid, ca. 90- 100 år etter den ble utviklet. Jeg vil undersøke dette innenfor rammen av casestudier. Materialet har jeg hentet gjennom intervjuer (se kapittel 7), deltagende observasjon i dansekurs samt film, egne videoopptak og litteratur. For å komme tettere inn på bevegelsesmaterialet i dansene har jeg valgt å analysere dem ved hjelp av metoder for danseanalyse som er utviklet innenfor etnografi i kombinasjon med Merleau-Pontys gestikkforståelse, slik jeg har presentert denne i kapittel 2. Dansene er koreografert av Duncan, St. Denis og Steiner. Hensikten med dette er å kartlegge hva som er videreført av gestikk og hvilke prinsipper de bygger på. Resultatene av analysene blir oppsummert i kapittel 9 som et samlet materiale.²⁰³

Casestudier

Undersøkelsen blir gjort innenfor rammer av casestudier. Denne metoden er egnet til å studere samspill mellom mennesker eller situasjoner der mennesker er handlende. Metoden er et etablert verktøy innenfor samfunnsforskning og sosiale studier, og der diskuteres gyldigheten disse studiene kan ha. Casestudier er mye brukt i kvalitativ metode og ofte relatert til spørsmål som begynner med *hvordan* eller *hvorfor* (Yin, 1984 s.18). En casestudie gir holistisk forståelse av en hendelse og dens kompleksitet (Punch 2005, s.144). Disse små danseuttrykkene viser seg å være kompliserte handlinger når en forsøker å kartlegge hva de består av. Å betrakte dem som case gir tilgang til rammer jeg må forholde meg til i forskningen. Case er i følge Stake (2000, s. 436) et ”bounded sys-

²⁰³ Dansene ble koreografert på begynnelsen av 1900-tallet. At gestene videreføres med bilder eller be- greper som understøtter bevegelsenes intensjon, blir tydelig i intervjuer med dansere (se kapittel 7).

tem”. Dette betyr at jeg som forsker må identifisere og klargjøre grenser for den aktuelle case. En casestudie har begrensninger og problematiske sider. Problemer med objektivitet gjør den sårbar, og spesielt statistikere tviler på om det går an å generalisere med en casestudie. Casestudiers gyldighet er mye diskutert: ”What can you generalize from a single case?” (Yin, 1984, s. 21, 39). ”Single, or a few cases are poor representations of a population of cases and questionable grounds for advancing grand generalization” (2000, s. 448), argumenterer Stake. Forskeres motargumenter til denne kritikken er at casestudier kan underbygge teorier, men er ikke egnet til statistisk generalisering. ”Case-studies, like experiments, are generalizable to theoretical proportions, and not to population and universities” (Yin 1984, s.21). Punch argumenterer med at casestudier ikke behøver å bevises eller at det må påvises generalisering i funnene, men mener de kan indikere eller foreslå en generalisering som kan gi idéer og begrep til videre forskning (Punch, 2005, s. 146). Når jeg velger ut en case, er det viktig å kunne si hva denne case er, sett i en bredere ramme av tilfeller: ”What is this a case of?” (Gering, 2007, s.13). Dette bidrar til å konkretisere og vurdere de funnene en gjør med en viss nøkternhet.

Denne undersøkelsen vil bruke 3 casestudier av tidligmodernistisk dans, hver bestående av to koreografier. Intervjuene i kapittel 7 er et grunnlag for casestudiene.

Case A: To danser koreografert av Duncan: *Narcissus* og *Ave Maria*.

Disse blir danset av Quinlan.

Case B: To danser koreografert av Ruth St. Denis: *Incense*, danset av

Vera Zahl og musikkvisualiseringen *Brahms Walzes* danset av Robin Becker

Case C: To danser koreografert av Rudolf Steiner: Lydeurymisoloen *Wegerin*

danset av Maria Maximova og toneurymisoloen *Lebenzauber*, danset av Margrethe Solstad. For å utdype hvordan lydeurymti kan brukes etter Steiners prinsipper i nyskapning av koreografier, har jeg inkludert *Noen som vekker meg*, koreografert og danset av Margrethe Solstad.

Målet mitt med disse casene er å kartlegge gestikk fra de tre utvalgte danseskapere slik den er videreført i perioden 1995-2008. Disse er utvalgt på grunn av følgende kriterier:

- Dansene er koreografert av Duncan (Case A), St. Denis (Case B) og Steiner (Case C). Solstads *Noen som vekker meg* som er koreografert i nyere tid kompletterer case C.
- Dansene har felles trekk med andre koreografier av samme dansekunstner.
- Dansene er danset av dansere som har profesjonell opplæring i den dansesjanger de representerer.
- Danserne forholder seg til en tradisjonslinje som kan spores tilbake til Duncan, St. Denis og Steiner.
- Dansene er tilgjengelige på video.
- Hver case inneholder en koreografi som forholder seg tett til musikk, og en koreografi der fortelling, ritual eller språk er utgangspunkt for bevegelsene.
- De utvalgte casene er enten kommentert i intervjuene, eller ligger tett opp til de som blir brukt som eksempler i intervjuene i kapittel 7.

Innsamling av materiale

Innsamling av materiale har vært knyttet til kurs der jeg har vært deltagende observatør, masterklasser, studier, intervjuer (se kapittel 7) og uformelle samtaler. Jeg bruker egne videoopptak av Steiners koreografier og publiserte videoer som er laget for å demonstrere danser etter Duncan og St. Denis.²⁰⁴

Jeg har valgt ut syv dansesoloer hentet fra de tre forskjellige dansetradisjonene (Se oversikt i kapittel 1). Solodansene bruker et større utvalg gester enn det som vanligvis er tilfelle i gruppe-koreografier. Jeg analyserer to soloer fra hver tradisjon, og i tillegg en eurytmisolo som er blitt utviklet på slutten av 1990-tallet. Noe av videomaterialet er publisert og tilgjengelig for alle, noe har jeg selv filmet. En del av det støttematerialet jeg har brukt, er tilgjengelig ved Library for the Performing Arts, Lincoln Center, New York og ved Dansmuseet i Stockholm. Jeg har valgt ut korte og enkle koreografier som jeg mener ivaretar nærhet mellom bevegelse og musikk eller bevegelse og tale, og jeg har ingen ambisjoner om å fange inn helheten i disse danseskaperes produksjon.

²⁰⁴ For å bli kjent med musikkvisualiserings-prinsipper deltok jeg i workshops basert på Dalcrozes teknikker i Dredsen.

De to dansene som er valgt fra Duncans koreografier, finnes på video der de blir danset av Quinlan (Bowden, 1995). Jeg valgte disse fordi jeg intervjuet danseren og hadde tilgang til hennes intensjoner og holdninger til dansene. I *Narcissus* er musikken framtreddende og har sterk innvirkning på uttrykket, mens *Ave Maria* er mer orientert mot myten om Maria bebudelse. Begge soloene forholder seg til både musikk og myte samtidig, og er således karakteristisk for Duncans solodanser. De to koreografiene av St. Denis ble valgt fordi de var i repertoaret hennes i mange år og er også tilgjengelig på video som to av informantene, Sherman og Vanaver, har vært involvert i å lage (Honsa, 2002; Rowthorn & Vanaver, 2002). *Incense* ble valgt fordi den er en av St. Denis' rituelle danser, og fordi Word i intervjuet fortalte om sin erfaring med denne. Utdrag fra musikkvisualiseringen *Schubert Walzes* ble valgt fordi jeg ønsket å studere en av St. Denis' musikkvisualiseringer. Jeg har også valgt å referere til June Balishs tolkning av musikkvisualiseringene *Brahms Walz and Liebestraum* for å problematisere tolkningsmåter. Det har vært problematisk å få tilgang på videoopptak med lydeurytmisolo med Steiners koreografi. *Die Wegerin* er et elevarbeid, brukt som etyde i eurytmiopplæringen. For å komplettere med en profesjonell danser i lydeurytmi, har jeg studert Margrethe Solstads solo *Noe som vekker meg*. Denne soloen har hun presentert i et intervju jeg referer til i kapittel 7. Som toneurytmi har jeg valgt eurytmisoloen *Lebenzauber* til musikk av Grieg. Fretheim bruker i kapittel 7 denne koreografien som en konkretisering i intervjuet om toneurytmi. Hun har selv innstudert denne i samarbeid med Solstad som danser på det aktuelle videoopptaket. Både Solstad og Fretheim deltok i 2005 på Moskvske Deivisto, en festival for tidligmodernistisk dans i Moskva. Her filmet jeg både toneurytmi og lydeurytmi som brukes i analysene.

Gyldighet og pålitelighet

Utvalget er gjort slik at jeg kan sammenligne den informasjon jeg får gjennom intervjuene av tradisjonsformidlernes intensjoner og synspunkter i kapittel 7 med de konkrete danseuttrykkene. Mye av den kunnskapen de har, er problematisk å verbalisere. Kunnskapen er ofte knyttet til kroppen, og kan måles som ferdigheter. Studiene av det filmede materialet kan utfylle noen av det som ikke verbaliseres av danserne.

Er så dette materialet representativt for de utvalgte dansesjangere? Alle dansene, med unntak av elevsoloen, blir danset med et formål om å presentere den aktuelle danseretningen. Danserne har tilknytning til institusjoner, utdanningssteder eller ensembler som viderefører disse danseretningene, og de er representanter for disse. Etter min vurdering er utvalget av danseuttrykk representativt for noen grunnleggende prinsipper for bruk av gestikk i tidligmodernistisk dansesoloer, men dekker bare en brøkdel av de former for gestikk som er blitt brukt innenfor disse tre sjangrene, og på ingen måte alle de tidligmodernistiske danseformene.

Disse opptakene viser dans med historisk forankring, men er etter all sannsynlighet forskjellig fra dansene slik de eksisterte på begynnelsen av 1900-tallet. Uttrykkene var opprinnelig radikale og representerte noe nytt. Når de vises 80-100 år senere, er de ikke lenger noe nytt. Dansemåtene videreføres innenfor tradisjon, men tradisjonen forandres og påvirkes av trender i den tiden dansen realiseres i. Svake sider ved dokumentasjonen er at den ikke har den samme forankring i samfunnet som da dansene ble skapt, og dette virker inn på det gestiske uttrykket. De individuelle tolkninger av dansene kan dessuten prege dansene sterkt. Disse forholdene gjør at de tidligmodernistiske danseuttrykkene i dag kommer i en mellomposisjon av å være historiske, men likevel ikke være historiske dokumenter.

Et annet problem er at film, som er en måte å fastholde bevegelse på, mangler *her og nå- dimensjonen* i kontakt med publikum. Dansene er koreografert for å danses for et publikum, men kontakten med publikum mangler. De kan spilles om og om igjen uten å påvirkes av kommunikasjon med et publikum. Innspillingene har dessuten forskjellig kvalitet. Duncans og St. Denis' danser er tatt opp i en setting der de er innspilt som video. Opptak av eurytmi er gjort med privat kamera og dårlige lysforhold.

Selv om disse begrensningene er tydelige, gir likevel videoopptak en mulighet til å studere bevegelse og til å kartlegge disse danseformenes gestikk. Videoopptakene konserverer bevegelser og prinsipper for bevegelse, og de gir muligheter for nærlesing. Jeg kan studere bevegelsen som helhet, både kroppslig, strukturelt og rette interessen mot den intensjon som kommer til uttrykk. Jeg kan spole tilbake og gjenta de stedene som ellers ville gått meg forbi. Jeg kan også undersøke hvordan bevegelsen forholder seg til musikk eller resitasjon. Videoopptakene gir således muligheter for å bruke analy-

severktøyet mitt som er en kombinasjon av Merleau-Pontys gestikkteorier og struktur-analyse utledet fra etnokorologien.

Disse casestudiene behøver ikke å bevise, men kan i samsvar med synspunktene til Punch (2005, s. 146) indikere eller foreslå en generalisering som kan gi idéer og begrep til videre forskning. De prinsippene som studiene kartlegger vil oppsummeres i kapittel 9.

Strukturanalyse

Merleau-Pontys forståelse av gestikk er redegjort for i kapittel 2. Som nevnt der er koreologiens strukturanalytiske metode et hjelpemiddel jeg bruker i tillegg til fenomenologi fordi den gir mulighet til å undersøke systematikken i dansenes koreografi og bevegelsesmaterial. Koreologi er utviklet i et internasjonalt samarbeid mellom danseforskere (Reynolds, 1974, s. 115-130). Dansen deles inn i strukturelle nivåer, som med en lett tilgjengelig notasjonsform tydeliggjør oppbygning av dansen. Her følger en kort redegjørelse for grunnleggende begreper i denne metoden slik den praktiseres i folkedans. Jeg vil tilpasse denne metoden til tidligmodernistisk scenedans.²⁰⁵

Alle strukturelle enheter i dansen kan i følge strukturanalysen bli organisert i seks nivåer (Reynolds, 1974, s. 119). De strukturelle nivåene har fått symboler etter latinske begreper. De minste strukturelle enheter benevnes med små bokstaver, de større enheter med store bokstaver:

- T – (totus) – hele dansen
- P – (pars) -del
- S – (sectio) – seksjon
- F – (fragmentum) – frase
- m – (motivus) – motiv
- c – (cellula) – celle
- e – (elementus) – element

²⁰⁵ Artikkelen ”Foundation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance” (Reynolds, 1974, s. 115-130) formulerer en analysemetode som muliggjør å gjenkjenne dansens strukturelle enheter, definere dem, muliggjør sammenligning og leder til spesifisering av folkedansformer på tvers av landegrenser.

Elementet (e) og cellen (c), har jeg valgt ikke å vektlegge i analysene. I følge min vurdering må jeg til motivnivå (m) for å finne en gest. Noen steder er det flere elementer som sammenlagt skaper gester, og da kommenterer jeg dette.

Motivet (m) er i følge Reynolds (1974, s.129) den minste komposisjonelle enheten i dansen. Motivet er et uttrykk for artistisk kreativitet, er *fiksert i danserens bevissthet*, og blir sentralt i analytisk arbeid.

Frasen (F) viser et grunnleggende innhold av dansens ide og er ikke bare en sum av flere motiver (s. 130). Begrepet ”frase” blir ikke her brukt identisk med en musikalsk frase, men er først og fremst ment som bevegelsesfrase.

Seksjonen (S) består av to eller flere fraser (s. 131). Seksjonene bygges opp på liknende måte som frasen bygges opp av motiver.

Delen (P) er den høyeste strukturelle enhet i dansen og består av forskjellige og repeterete seksjoner eller fraser (s. 131f).

Dansen (T) er den høyeste komposisjonelle enheten. Den har sitt eget navn.

Jeg ser muligheter for at det er en sammenheng mellom struktur og gestiske nivåer i dansen. Forholdet mellom strukturelle nivåer og gestiske nivåer (se kapittel 2) er forskjellig for hver dans. Ved hjelp av enkle skjemaer kan jeg undersøke på hvilke nivåer de forskjellige gestene fungerer. Jeg bruker de elementene fra denne analysemetoden som jeg finner hensiktsmessige for mitt formål. Jeg vil ikke gjennomføre en fullstendig strukturanalytisk analyse, men bruke nivåtenkingen kombinert med strukturanalyse som et redskap til å finne svar på problemstillingen. På den måten nærmer jeg meg Greimas’ forståelse, slik den kommer til uttrykk i artikkelen ”Toward a Semiotics of the Natural World ”(Greimas, 1987). Jeg har imidlertid valgt etnikorologi fordi dette er en utprøvet metode, og den er ikke så sterkt rettet mot gestenes betydning som Greimas’ gestikkforståelse. Etnokorologien i samvirke med fenomenologi kommer tettere inn på danserens perspektiv.

Forhold mellom dans og musikk:

Den strukturanalytiske metoden for folkedans er også rettet mot strukturelle forhold mellom dans og musikk (Reynolds, 1974, s. 133-134). *Kongruens* og *diskongruens* er to begreper som beskriver dette forholdet. *Kongruens* vil si at dans og musikk korresponderer helt. Musikalske kadenser og halvkadenser korresponderer med bevegelsen. *Diskongruens* vil si at dansen har flere eller færre strukturelle elementer enn musikken. Komplett ikke-korrespondering mellom dans og musikk oppstår hvis musikk og danseenheter er forskjellig på alle nivåer.

Undertekst

I dette analysearbeidet er *undertekst* blitt et hjelpemiddel til å se hvordan kroppsuttrykk forholder seg til forskjellige medier samtidig. Begrepet ”undertekst” ble utviklet av den russiske teaterfornyer Konstantin Stanislavskij (Stanislavskij, 1988) og brukes vanligvis som skuespillerteknisk begrep, særlig innenfor psykologisk-realistisk spillestil. Rollens ikke-uttalte hensikter og intensjoner rommes i underteksten:

Det som skuespilleren egentlig mener eller tenker når han sier en replikk, og der betydningen framkommer gjennom situasjonens kontekst, skuespillerens tonefall eller hennes kroppsspråk, regnes som undertekst. Undertekstens innhold kan stå i direkte strid med betydningen av teksten: For eksempel er det mulig å si "jeg elsker deg" på en slik måte at den oppfattes som "jeg hater deg" (Kippersund; Teaterleksikon).

Mens det som sies eksplisitt er overtekst, kan underteksten være tilstede som en drivkraft og det element som styrer uttrykket hos skuespilleren. Intervjuer og kursdeltagelse viser meg at flere av disse dansene forholder seg til en fortelling eller bilder. I analysen blir undertekst et hjelpemiddel å studere hvordan en historie kan fortelles gjennom dans, samtidig med at bevegelsen forholder seg til musikalske elementer. Flere av dansesoloene fungerer som en overtekst, dvs. det vi umiddelbart oppfatter. Samtidig bruker danseren gestikk som forholder seg til fortellende elementer eller bilder. På bakgrunn av dette har jeg i flere av analyseskjemaene i kapittel 6 laget en rubrikk for undertekst.

Gestiske strukturer

Som nevnt i kapittel 2, åpner Merleau-Ponty for en lagdeling av gestikk. Han nevner fonetisk gestikk, ordbilder, emosjonell gestikken og erotisk gestikk. Merleau-Pontys gestikkbegrep handler om fri, ikke kodet gestikk som opptrer på forskjellige nivåer. Uttrykk for nivåtenkningen finner jeg også hos danseskaperne når jeg går inn i deres felt, og det er dette jeg utvikler i analysen.

For å kunne få en oversikt over hvordan gestene forholder seg til uttrykket som helhet, har jeg ordnet forskjellig typer gester i forhold til struktur:

FENOMEN	STRUKTUR		GESTIKK		
Beskrivelse av dansen	Bevegelsesfraser	Bevegelsesmotiv	Emosjonelle gester Lydgester Musikkgest-ter	Musikk eller tekstlig grunnlag	Undertekst Danserens intensjon

Skjemaet vil bli tilpasset de aktuelle dansene, slik at det mest karakteristiske i dansens struktur og gestikk blir ivare tatt. Følgende forkortelser brukes i analyseskjemaene: h.=høyre, v.= venstre, b.= ben, a.=arm, dr. = dreining. Høyre og venstre side er i disse dansene sett fra publikum.

Skjemaer som er tilpasset de aktuelle koreografier, brukes som et hjelpemiddel til å kartlegge både gestikk og struktur. De gir et verktøy jeg kan bruke til å kartlegge ”gestiske strukturer” i danseuttrykkene. I disse små verkene har jeg funnet det praktisk å vektlegge de nivåer som er mest framtrepende. Noen steder er det viktig å betone de større linjer slik de kommer til uttrykk i deler, sekvenser og fraser. Andre steder blir motiver det mest sentrale.

I følge informantene i kapittel 7, blir disse dansene oftest videreført som tradisjoner. Bevegelsene læres på den ene siden gjennom herming, på den andre siden gjennom bilder, fortellinger og tolkninger, kombinert med at danserne skaper sine egne bilder. Denne innsikten er tatt hensyn til i analysene. Jeg har også forholdt meg til skriftlige kilder. I noen tilfeller benyttes noter, tekster og nedtegnede formasjoner. Videomate-

rialet står i sentrum for undersøkelsen. Mitt viktigste analysemateriale er derfor blitt videoopptak av dansere som i vår egen samtid utøver Duncan, St. Denis og Steiners koreografier.

Det er laget ett skjema for hver del av den aktuelle dansen. Skjemaene er verktøy og brukes så langt de er et hjelpemiddel. Det er ikke et mål å fylle ut alle rubrikker. I det praktiske analysearbeidet er det i noen tilfeller vanskelig å gjennomføre notasjon av motiver og frasenavn med bokstaver, tilsvarende en koreologisk strukturanalyse. Dette gjelder spesielt for lydeurytmi, der alle motiver blir forskjellige. Det kan bli forvirrende å ramse opp en lang rekke bokstaver som ikke danner noe mønster. Eurytmiens struktur blir tydeligere når jeg noterer bokstavene for de *lydene* som gestene forholder seg til. Dette kunne ha vært notert med lydskrift, men jeg har valgt å skrive ned lydene som bokstaver, siden det er en kultur innenfor eurytmimiljøet. Forskjellig typer gestikk blir framtrædende i hver solo. Dette gjør at skjemaene også blir ulike. I analyse av *Incense*, har jeg for eksempel konsentrert meg om frasenivået. I noen av analyseskjemaene har jeg laget en rubrikk for undertekst. Denne er basert på informasjon fra dansemiljøet. I løpet av analysearbeidet er det dessuten blitt et poeng at gestikk basert på eurytmiske lydgester også er et hjelpemiddel til å fange opp gestikk i andre uttrykk. Dette ble særlig aktuelt i *Ave Maria* av Duncan. I analyseskjemaet for *Ave Maria* har jeg derfor føyd til en egen rubrikk for eurytmisk gestikk.

Case A: To danser koreografert av Isadora Duncan

Narcissus

Koreografi: Isadora Duncan

Musikk: Friedrich Chopin (op. 64 no.2)

Narcissus ble utviklet i 1903, forholdsvis tidlig i Duncans produksjon. Hun hadde oppholdt seg i Europa i tre år og begynte å bygge opp et repertoar av danser som hun viste i teatre og konsertsaler. Dansen er koreografert til "Vals" (op. 64 no.2) av Friedrich Chopin. Dette var en av Duncans solodanser. Quinlan (intervju med Pape & Schjønsby, 2001) forteller at Duncan ikke underviste elevene sine i de dansene som var hennes solorepertoar. De elevene som var nært knyttet til Duncan, lærte seg soloene ved å se dem bli gjort. Disse soloene er ofte blitt videreført med bevegelser som er knyttet til bilder og fortellinger. Den aktuelle fortellingen antydes ofte i dansens navn. *Narcissus* er tilsynelatende en svært enkel dans som utstråler en ungdommelig holdning. I følge Quinlan (intervju med Schjønsby, 2003) framstiller danseren her en ung pike som er på vei inn i voksenlivet.

Videoopptak:

Den utgaven av *Narcissus* jeg forholder meg til i analysen, finnes på videoen *Brief moments: Four Coreographies by Isadora Duncan* (Bowden, 1995).

Dans: Kathleen Quinlan; Piano: Roland Pöntinen.

Danserens intensjon- fortelling og bilder

Dansens bevegelser blir videreført både gjennom instruksjon av danseteknikk, gjennom bilder og fortelling. Det mest framtrædende bildet er det som antydes i dansens tittel. Dansen bygger på den greske myten om *Narcissus*. Hovedmomentene er følgende: Narcissus speiler seg i vannet, ser seg selv, og erkjenner seg selv.²⁰⁶ Dansen er ikke en mi-

²⁰⁶ En forkortet utgave av myten om *Narcissus*: Narcissus var beundret, for han var svært vakker. En dag gikk Narcissus nært inntil en kilde, der ansiktet hans ble speilet. Narcissus ble overmannet av trangten til å kysse sitt eget speilbilde og lente seg nærmere og nærmere vannkanten. Han mistet balansen og falt i vannet. Narcissus kunne ikke svømme, og han druknet. (Muntlig kilde). Ovids fortelling om Narcissus gir

me av myten om *Narcissus*. Her framstilles, i følge Quinlan (intervju med Schjønsby, 2003), en ung kvinne som finner nye sider av seg selv og erkjenner seg selv. Både her og i den greske myten om Narcissus er det å se seg selv i vannspeilet et vendepunkt i dansen. Hos Duncan tolkes dette som en selvinnsikt. Reprisen skal, som en følge av den nye innsikten, danses med en større selvillit. Denne bakgrunnshistorien er imidlertid ikke alltid med i videreføringen av dansen. Quinlan forteller at i tradisjonen etter Hortence²⁰⁷ forestiller du deg at du har et blad i hånden. Du ser på dette. Det vekker noe i deg. Et hendelsesforløp etableres. Quinlan mener at budskapet i *Narcissus* kan være det samme som i *Prelude* av Chopin: Hva er min hensikt? Det er å vokse. Quinlan påpeker at flere av Duncans danser har dette temaet. Handlingen i dansen skisseres av Quinlan på følgende måte:²⁰⁸

Du kommer inn med et blad i hånden
Du betrakter bladet. Du beveger deg urolig rundt i rommet
Du ser sjøen, går til sjøen, setter deg, lar blikket gli rundt, stikker hånden i vannet.
Du sovner. Det er sent.
Du ser i vannet, og ser ditt speilbilde;
Du blir redd, vet ikke hvor du skal gjøre av deg;
Du blir urolig -
Du løper rundt – flykter.
Du kommer tilbake.
Du har overvunnet redselen.
Du har vært ute i naturen.
Du fanger opp et blad i hånden og ser på dette.
Du dreier rundt din egen akse. Tanker går rundt i hodet.
Du erkjenner en sammenheng mellom bladet og det du har erfart. (Fritt etter Quinlan, Schjønsby, 2003).

Undertekst eller distansering:

Basert på Quinlans formidling kan jeg tolke det som at *Narcissus* kan danses med følgende undertekst:²⁰⁹ Jeg danser og priser livet. Jeg legger meg ned for å hvile. Jeg ser og erkjenner meg selv, blir rystet og aksepterer. Jeg tar denne erkjennelsen inn i meg selv, og fortsetter livets dans med ny innsikt. Quinlan velger å fortelle historien i andre

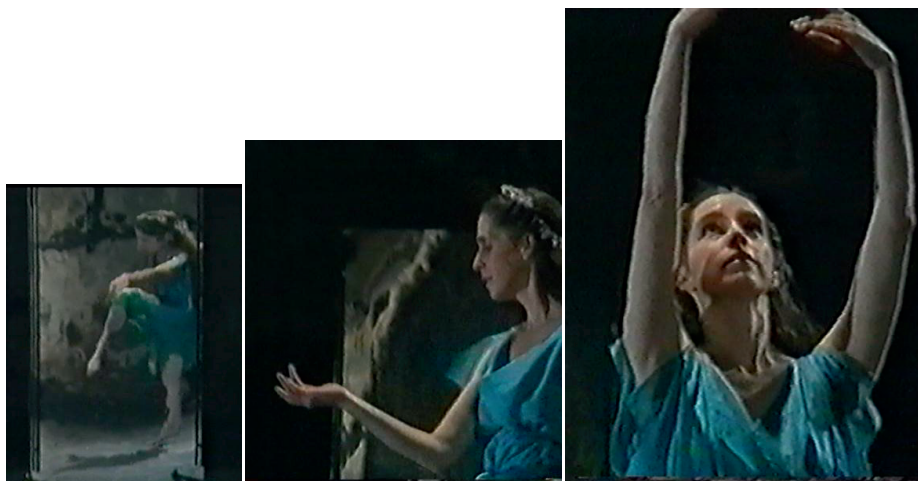
en annen dimensjon av myten:” The beautiful Narcissus scorned those who loved him. Cursed, he fell in love with his own reflection. He pined away, turning into a flower named for him (Gill, 2009).

²⁰⁷ Hortence Colores er en av duncandansens videreførmidlere.

²⁰⁸ Markering av deler og fraser er satt inn for å vise hvordan strukturen i handlingen forholder seg konkret til koreografien.

²⁰⁹ Jeg velger å omskrive underteksten til første person.

person, noe som skaper litt mer distanse til handlingen. I analysen velger jeg å bruke Quinlans tilnærming.



Figur 8. *Narcissus* danset av Kathleen Quinlan, Stockholm. Fra filmen *Brief Moments* (Bowden, A. 1995).

Dansens struktur

Etter min vurdering, har dansen tre deler. Første del av dansen er rolig, deretter kommer en rekke dreininger med et piruettlignende dansemønster. I midtpartiet legger danseren seg ned og ”hviler”. I siste del gjentas dansemønstre fra åpningen med en holdning som er preget av sikkerhet. Dansen kan også deles opp i fraser, og frasene gjentas identisk eller som variasjoner enten ved at de danses forkortet eller varieres på andre måter. En kartlegging av fraser og motiver i dansen kan beskrives som følger:

Del 1: A	(a, b, a, b, c, d)
	(a, b, a, b, c, d)
B	(e, e ₁ , f, f ₁)
Del 2: C	(g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t)
B	(e, e ₁ , f, f ₂)
Del 3: A	(a b a b c d)
	(a b a b c d)
B	(e, e ₁ , f, f ₁)

Frasene er korte. De består av 2-6 motiver. Frasene A og B har regelmessige gjentakelser av bevegelsesmotiver. Hvert motiv er symmetrisk oppbygget og gjentas i en bestemt

rekkefølge. Disse har en nær relasjon til musikken. C kan betraktes som et sett handlinger. Ingen bevegelsesmotiver er like. Denne frasen inneholder etterligning av konkrete handlinger Dansens motiver forholder seg til 2-3 takter i musikken. I A og B-frasene gjentas motivene symmetrisk. Motivbevegelsene er helhetlige. Føtter, kropp og armer er involvert i samme grunnbevegelse. I C-delen er det ingen gjentakelse og ingen symmetri. Denne delen består av forskjellige motiver som ikke repeteres. For å studere hvordan bevegelsesstrukturen i denne visningen forholder seg til gestikk, har jeg utviklet følgende oversikt:

Del 1

FENOMEN	S T R U K T U R			G E S T I K K	
	Fra-ser	Motiver	Kommentar	Musikalsk gestikk	Gestikk fra historie, bilde, språk
<p>Situasjon: En ung jente entrer scenen dansende. Trinnene ledsages av at armene svinges i bue oppover.</p> <p>Valsetrinnene markeres med kneløft, ett på hver side. Bølgebevegelse gjennom overkroppen. Løper en sirkel i rommet som avrundning.</p>	A	<p>a b a b c d a b a b c d₁</p> <p>Beskrivelse: a- v. arm opp h. arm opp b-v. ben løftes h. ben løftes a- gjentakelse b- gjentakelse c- rytmisk bevegelse i overkroppen 2x d- bølgende bevegelse gjennom overkroppen som går over i løp -</p>	<p>Valsetrinn utbroderes og forsterkes med armbevegelser og hopp med det ene ben løftet til siden (bakkanthopp)</p> <p>Valserytmen etableres og utgjør en puls for hele koreografien.</p>	<p>Molltoneart. Valsetrinn – grunnmønster. Motivenes gestikk: a forholder seg til en lang tone, b bygger på en rytmisk figur som appellerer til hopp. Armbevegelsene understreker utvalgte toner i melodistemmen, og føttene, hoppene, forholder seg til rytmen i musikken; c valserytmen tas inn i overkroppen; d forholder seg til et løp i musikkens overstemme.</p>	<p>Ubekymret tilstand.</p> <p>livsglede: Du kommer inn som en ung jente, dansende og lekende.</p>

FENOMEN	S T R U K T U R			G E S T I K K	
Beskrivelse	Fra-ser	Motiver	Kommentar	Musikalsk gestikk	Gestikk fra historie, bilde, språk
Reprise. Avsluttes med en åpnende bevegelse armene løftes og foldes ut.	A	a b a b c d₁ - ved reprise: Bølgende bevegelse i overkroppen går over i en åpnende gest.	A-frasen avsluttes med forskjellige bevegelser når den repeteres.	Bevegelsesfraser korresponderer med fraser i musikken: Ny musikkfrase bringer ny intensjon og bevegelsesmåte.	Åpenhet, forventning.
Blikket er rettet mot et blad hun holder i hånden. Dreininger. Dansemønstret går etter hvert over i løp; store former i rommet.	B	e e₁ f f₁	Bevegelsene og handlingene har en tydelig intensjon som kan begrunnes i bakgrunns-historien.	Denne frasens urolige bevegelse faller sammen med et mer livlig rytmemønster. Dreiningene korresponderer med raske toner, løp, i musikken. Frasene avsluttes med en høy tone som markeres i bevegelsesbildet.	Interesse: Du betrakter et blad du har i hånden Du beveger deg rundt Uro: Opprørt: Du beveger deg urolig rundt; du flykter

Bevegelsesfrasene skifter intensjon. De repeteres, men slutter forskjellig. Handlinger i dansen blir bevegelsesfraser som understøttes av musikken. Rytmemønstre i musikken understøtter det livlige i bevegelsesuttrykket, både når danseren dreier seg rundt, og når hun løper former i rommet. På denne måten bidrar musikken til å framheve handlingene i dansen.

Del 2

FENOMEN	S T R U K T U R			G E S T I K K	
Beskrivelse	Fraser	Motiver	Kommentar	Musikalsk gestikk	Gestikk fra fortelling, bilde
Mimetiske handlinger: Sette seg Se Legge seg ned Sove Reise seg Våkne Se i vannet Se sitt eget speilbilde Reise seg	C	g h i j k l m- n o p q r s Forklaring: g – ser ned h - setter seg i - hever armerne j -ser ut k - peker (strekker h. arm) l - legger seg m - fører h. arm over hodet n -ligger o - p - arm over hodet q - ser ned i vannet r -trekker seg tilbake s - snur seg t - trekker seg tilbake.	En rekke forskjellige motiver som ikke utvikles av samme materiale. Disse repeteres ikke. Denne delen består av mimetiske handlinger som er organisert etter musikken. HVORDAN? Det blir et vendepunkt i koreografien når danseren reiser seg. Dette begrunnes med at dansens jeg ser sitt eget speilbilde og uttrykker forskrekkelse.	Dur- toneart. Ny toneart gir nytt handlingsmønster. De mimetiske handlingene er organisert og strukturert etter musikken: Nytt musikkmotiv, ny intensjon.	Interesse: Du ser sjøen går til sjøen, setter deg, lar blikket gli rundt. Utpøvede: Du stikker hånden i vannet. Falle til ro: Du legger deg ned. Du sovner. Du våkner: Interesse Du ser i vannet, og ser ditt speilbilde: Forskrekkelse Angst
Danseren reiser seg og løper urolig rundt i rommet.	B(1)	f₁ f₁		Den livlige musikken korresponderer med uro og rastløs bevegelse.	Redsel: Du blir redd. Vet ikke hvor du skal gjøre av deg Uro: Du løper rundt - flykter Angst

I denne delen framstår handlingene i dansen som dramatisering. Handlingsforløpet forteller myten om Narcissus. Hver handling blir et bevegelsesmotiv som forholder seg til musikkens motiver. Her er det imidlertid ingen gjentakelser og repetisjoner av bevegelsesmønstre. Bevegelsesmotivene uttrykker dessuten emosjonell gestikk som interesse, forskrekkelse og angst. Handlingene i denne delen framstår mer realistiske enn i del 1, der bevegelsesfrasene har repetisjoner og symmetri.

Del 3

FENOMEN	STRUKTUR			GESTIKK	
Beskrivelse	Fraser	Motiver	Kommentar	Musikalsk gestikk	Gestikk fra fortelling, bilde
Den første del av dansen gjentas, men nå med sikrere holdning	A (2 ganger)	a b a b c d	Reprisen gjentar de samme bevegelsene, men med et mer beslutsomt uttrykk.	Gjentagelse av del 1	Beslutsomhet
	B	e e ₁ f f ₂			Erkjennelse

I siste del repeteres bevegelsesmønster for del 1. Her er vi tilbake til gjentakelser og symmetri i dansens bevegelsesmønster. Bevegelsene repeteres imidlertid med en annen holdning enn i del 1. Denne delen er preget av sikkerhet og avklaring. I del 1 var motivene bestemmende for uttrykket, men her er det gestene på del-nivå som er avgjørende.

Gestiske strukturer:

Denne dansen har ingen verbale signaler bortsett fra tittelen. Tittelen indikerer at det mytiske materialet er involvert. At danseren legger seg ned og ”ser sitt eget speilbilde i vannet”, etablerer det mytiske bildet for publikum. Den uro og rastløshet som preger midtdelen, er lagt inn som et koreografisk element. Gestikken er ellers fri og tilsynelatende spontan.

- A: Opplevelse av eksistens
Glad
- B: Interessert – (betrakter bladet i hånden)
Engasjert
- C: Søvnig
Sover
Våkner
Se sitt eget speilbilde – utforskende
- A: Forskrekkelser - uro - redsel
- B: Akseptering av tilstanden

Koreografien kan deles i tre deler, og dette tilsvarer musikkens deler. Midtpartiet C har mer konkrete handlinger enn i første del. Her er symmetri og repetisjon opphevet. Moti-

vene går inn i et handlingsmønster. Konkrete handlinger blir stilisert. Noen av handlingene inngår i duncanteknikkens repertoar av bevegelser. Den måten som danseren legger seg ned på gulvet her, kan vi også finne igjen i andre koreografier av Duncan.

Vendepunkter i stemningen er i overgangen fra C til A og fra A til B i repressen. Musikken angir hovedstrukturen for bevegelsesmønsteret. Det er imidlertid ikke alle partiene i musikken som framføres likt med bevegelse. Når løpene i musikken gjentas, er bevegelsesmønsteret helt annerledes. Dansen kan tidvis leses som om den er et uttrykk for musikken, men det er flere steder tilknytningen til musikken opphører. I midtpartiet legger danseren seg ned på gulvet. Her bygger ikke bevegelsene på musikken. Danseren gjennomfører det valsemønster som musikken antyder. I enkelte partier er dansemønsteret tydelig, i andre bare antydes det.

Valsetrinnene kan regnes som elementer i strukturen, og fungerer da som musikkisk gestikk. Det er dette elementet hele dansen springer ut fra. Valsetrinnene angir en grunnpuls i dansen som vi stadig blir påmint og vender tilbake til. Selv om bevegelsesmønsteret tidvis forlater dansetrinnene, er valsen så sterkt etablert at den er til stede i publikums bevissthet hele tiden. En av Duncans spesielle grep var å legge inn forsinkelser i valsen og det finner vi også i Quinlans framføring.

Tema i dansen er, i følge Quinlan (intervju med Schjønsby, 2003), ”det å være menneske”, det vil si å være ung, utvikle seg, vokse og akseptere dette. I så måte er handlingen svært lite komplisert. I mitt analysearbeid er det også dette jeg er blitt stående ved. Det nakne scenenærver dyrkes. Det er i det enkle og selvfølelige dansen taler. Den kan sammenlignes med et dikt som fanger opp en stemning og utdyper en generell side ved det å være menneske.

Samspill mellom kunstarter

Denne dansens uttrykksform spiller på flere kunstarter samtidig: både musikk, bevegelse, allusjoner og bilder, antyder eller peker mot en mytisk sammenheng som tittelen på dansen gir oss. Dette blir også understøttet av det visuelle bildet: lyse farger, transparent atmosfære, og et menneske som utstråler en kroppslig formidling. Musikken vi hører får tilført dimensjoner som er mer enn det den frambringer alene. Dansen bringer musikken i kontakt med flere sanseområder enn hørsel fordi musikken er involvert i bevegelsene. Bevegelsene inkluderer også bilder, handling, holdning og følelse. De er ikke abstrakte,

men bærer fram et innhold – de er gestiske. De er enkle, og de formidler nærvær. Dansen som helhetlig uttrykk, er åpen. Den tilbyr, men påstår ikke. På denne måten vil jeg betrakte dansen som realisering av en allkunsterintensjon i lite format, der nærvær blir tematisert og realisert med enkle og sparsomme effekter.

Oppsummering

Helhet: Danseren forholder seg til en myte – en kollektiv fortelling som har psykologisk gyldighet. Samtidig er danseren i rolle som ung jente.

Delnivå: Emosjonell gestikk: I. Lek – Uro; II. Søvnig- Forskrekkelser; III. Beslutning - Innsikt

Frasenivå: Kontrast mellom musikalsk gestikk og dramatiske handlinger

Motivnivå: Musikalske motiver omsatt i bevegelse; Gjentakelser i musikken speiles i bevegelsesuttrykket; Handlingselementer i C-delen som å legge seg ned sove, peke osv., fungerer som bevegelsesmotiver.

Elementer: Valsetrinn er gjennomgående i A og B-delene. Forsinkelsen i valsetrinnene peker også mot flertydighet. Flertydigheten kan også spille på spørsmål om hvorvidt det er musikk eller bilde og handling vi forholder oss til. Dette skaper en viss spenning.

I *Narcissus* ser vi et eksempel på at både fortelling og musikk griper inn i hverandre og strukturerer det fysiske uttrykket. Fortellingen blir en undertekst til det musikalske uttrykk – eller omvendt. Danseuttrykket spiller på flertydighet. Dette er et stiltrekk som ble mye brukt på begynnelsen av 1900-tallet. Her kommer flertydigheten til uttrykk blant annet ved at danseren veksler mellom å være i den musikalske gestikk og å være i fortellingen. Fortelling, musikk og kroppens bevegelse er i samspill.

Ave Maria

Koreografi: Isadora Duncan

Musikk: Franz Schubert

Franz Schuberts komposisjon er fra *Ellens Gesang III* og blir kalt ”Hymne an die Jungfrau - Ave Maria” D. 839. Duncans koreografi bygger på denne komposisjonen. Nahumck (1994, s. 362) tidfester Duncans dans *Ave Maria* til 1910, mens Loewenthal (1993, s. 197) forteller at den ble presentert for publikum først i 1914.²¹⁰ Duncan laget to versjoner av koreografien: en solo for seg selv og en gruppekoreografi arrangert for seks dansere (Nahumck, 1994, s. 362).²¹¹ De første elevene deltok i gruppekoreografien og var på denne måten med på å utvikle den. Ved å se Duncan og iaktta hennes framføring, lærte de også solodansene. Disse ble hermet og videreført. Anna og Irma Duncan rekonstruerte disse dansene for sine respektive ensembler, og de er blitt presentert i forskjellige versjoner av Riva Hoffmann, Hortense Kooluris og Julia Levien.

Duncantolker og ekspert i Labannotasjon, Nadia Nahumck, ser *Ave Maria* som en realisering av Duncans idéer og idealer slike de uttrykkes av henne selv i *The Art of the Dance*:

The true dance is an expression of serenity; it is controlled by the profound rhythm of inner emotion. Emotion does not reach the frenzy out of a spurt of action; it broods first, it sleeps like the life in the seed, and it unfolds with a gentle slowness (Duncan, 1928, s. 99).

Breschiani mener at barnet, som er sentralt i denne koreografien, uten å være fysisk tilstede, også kan forstås symbolsk, for eksempel som uttrykk for en idé, et frø, muligheter eller noe å verne om.²¹² I følge Breschiani, brukte Duncan ofte denne dansen i begynnelsen av danseforestillingene sine. Begge disse tolkningene er fruktbare å ha med i et grunnlag for analysene. De står da heller ikke i kontrast til hverandre, begge betoner utvikling og forvandling.

Ave Maria er knyttet til en latinsk tekst. I Schuberts komposisjon er dette en bønn til Maria. Teksten som følger Schuberts musikk er:

²¹⁰ Daly tidfester denne til 1914

²¹¹ Det finnes i følge Nahumck (1994, s. 362) rekonstruerte versjoner av Hortense Kooluris og Riva Hoffmann. Nahumcks Laban- notasjon av koreografien bygger på disse.

²¹² Jeanne Breschiani, juli 2006, kurs i duncandans, High Falls, New York

Ave Maria! Gratia plena. Maria, gratia plena. Maria, gratia plena.
Ave, Ave! Nominus, nominus tecum.
Benidictatu in molieribus, et benedictus,
et Benedictus Fructus Ventris, Ventris tui, Jesus.
Ave Maria
Ave Maria, Mater Dei
Ora pronobis peccatoribus
Nunc, et in hora mortis, in hora mortis no strae, in hora mortis no strae
Ave Maria
Ave Maria (sitert i Nahumck, 1994, s. 291 -294).

I Nahumcks analyse er teksten notert. Det er nærliggende å tenke at Duncan inkluderer sangteksten i sin tolkning, fordi den har vært noe av bakgrunns materialet både for å utvikle koreografien og for å videreføre dansen. Hun kommenterer imidlertid ikke teksten. Jeg har valgt å ikke involvere teksten i analysen, men å ha den som en bakgrunn.

Ave Maria danset i nyere tid

Den utgaven av Duncans *Ave Maria* jeg forholder meg til, finnes på videoen *Brief moments: Four Coreographies by Isadora Duncan* (Bowden, 1995).

Dans: Kathleen Quinlan

Piano: Roland Pöntinen, Violin: Mats Zetterquist

Musikken blir framført av violin med pianoakkompagnement. Hver fjerdedel har seks pulsslag. I denne framførelsen spilles melodistemmen instrumentalt. Bevegelsene forholder seg til musikkens linjer og motiver. Når musikken repeteres, blir bevegelsene mye mer energifylte og heftige. Innledningsvis blir musikken ledsaget av et meget tilbakeholdt uttrykk. I repetisjonen er bevegelsesuttrykket heftig og beveget, og det står i sterk kontrast til første gang musikken spilles.

I følge Quinlan (intervju med Schjønsby, 2003) er danseren i rolle som engel, og går mot slutten av dansen over i Marias/moderens rolle. Quinlan mener det vil være opp til den enkelte danser om det er linjer og former eller innlevelse i rollen som er det mest framtreende her. Quinlan forteller også at dansen er forankret i konkrete bilder som blir videreført som en slags yrkeshemmelighet. Dette gjør at danseren kan visualisere bildene og slik bidra til at bevegelsene blir mer konkrete. Som danser støtter hun seg

handlinger og bilder. Quinlan fikk følgende bilde med i sin innlæring av denne soloen: danseren framstiller en engel som kommuniserer med Gud. Hun forteller stikkordsmessig at da hun ble instruert i denne soloen, skulle hun tenke seg at hun rettet oppmerksomheten mot Maria, som er 14 år, gravid, men hun vet ikke hvem faren er. Engelen omsorg omfatter både den vordende mor og barn. Engelen går i motsatt retning, men har en intens konsentrasjon mot barnet. Quinlan beskriver også de handlinger som hun ble instruert i å gjøre i koreografien:

Løfte armene: intensjon mot Gud
Hviske
Bøye seg beskyttende over barnet
Ta barnet i favn
Ærbødighet (piety) - en gest med korslagte hender
Åpnende bevegelse, ” den store A” (Etter Quinlan, Schjønby, 2003).

Beskrivelse av dansen

Danseren kommer langsomt innover i rommet, kledd i fotsid hvit drakt. De første taktene er det nesten ikke bevegelse. Den melodiose rolige musikken korresponderer med dansen i en veksling mellom stille og heftig bevegelse. Del 2 har mye bevegelse i rommet. Danseren forholder seg først og fremst til melodistemmen og bruker mellomspillene som en overgang. Dansen, som helhet, signaliserer kontemplasjon, kirkerom og kommunikasjon. Dansen har mange gester som gir assosiasjoner til sakrale uttrykk, spesielt kirkemalerier fra middelalder og renessanse. Danseren forholder seg til to fokuseringspunkter: et på midten av scenen (barnet) og et oppe (guddommen). I det følgende vil jeg gå nærmere inn på dansens struktur.



Figur 9. *Ave Maria*, danset av Kathleen Quinlan. Fra filmen *Brief Moments* (Bowden, 1994).

Dansens struktur

Musikken blir spilt to ganger, mens dansens koreografi kan deles i tre deler. Hver av delene har en underdeling av bevegelsesfraser.

Del 1 har svært sparsomme bevegelser. Danseren har et fokuseringspunkt på midten av scenen og energien rettes mot dette. I de svært sparsomme fysiske uttrykk skjer det lite. Tilbakeholdt kroppsbevegelse, svært enkle, men effektfulle posisjonsforandringer, blikkforandringer og veksling av fokus.

Del 2. Den samme musikken repeteres, men nå har danseren et annet tempo og en helt annen bevegelsesmåte. Bevegelsesfrasene blir framtrедende. Her skaper danseren store former i rommet basert på løp i sirkler og diagonaler. Danseren veksler mellom vendinger med ryggen mot publikum, beveger seg sidelengs og frontalt. I tillegg blir også skifte av fokus svært tydelig her. Danseren veksler også mellom å ha fokus oppe, bak og mot midten på scenen²¹³. Bruk av blikk, armer og hender understreker fokus. Mange stillinger, håndbevegelser og kroppsholdninger etablerer en stil som gir assosiasjoner til kodet gestikk i altertavler og malerier fra middelalder og renessanse.

Del 3 er noe tilbakeholdt i den ytre bevegelse, men her blir kroppsuttrykket mer sentralt. Linjer og diagonaler i hele kroppen er viktige uttryksmiddel. Danseren løfter ben, går ned på kne og bruker overføring av tyngde som et redskap til å gjøre gestikken ekspressiv og tydelig.

²¹³ Fokuseringspunkt: Midten av scenen (barnet), og oppe og foran (guddommen).

I følgende analyseskjema har jeg valgt å inkludere en kolonne for eurytmiske lydgester. Dette er fordi jeg kan kjenne igjen en grunnholdning fra eurytmigester i Quinlans dans, som ble et hjelpemiddel for meg i analysearbeidet.

Del 1.

FENOMEN	STRUKTUR	GESTIKK		
		Gestikk/holdning	Eurytmigester	Musikalsk gestikk
Beskrivelse	Bevegelsesfraser og motiv			
Danseren beveger seg ikke i forspill, men begynner når violinstemmen kommer. Romform: linje diagonalt mot venstre, armene i ro.	A	Åpenhet, forventning Konsentrasjon	A	Dansen forholder seg mest til violin. Bevegelsen tar opp den langsomme flyten i musikken.
Steg Romform: Linje diagonalt mot høyre, armene nede - åpen holdning	A(1)	Åpenhet, forventning. Interesse	A	Stegene forholder seg til takten, forsinket noen steder.
Til høyre og bakover, med armene opp, fokus opp.	B	Kontakt mot himmelen	U	
Beveger seg mot "barnet", fokus mot barnet	C	Omsorg	O	
Står i ro Høyre arm føres fram og ut (fra v. mot h.) i bue	D	Vise hen på noe	I	Hånden følger melodilinjens som er framtrekkende i musikken.
Armene i kors. (følger melodien)	E	Ærbødighet	E	
Mer energi. Begge armer fram og opp Fokus fram og deretter opp	F	Henvendelse mot himmelen	U	
Skyve fram, ser mot h. side	G		Æ	
Åpnende bevegelse, begge armer opp	A		A	Melodilinjens og motiver markeres.
Brå svingende bevegelse med kroppen. Samler armene i en lukket gest	H		Se	Coda
Fokus opp Åpne armer	A	Mottaende holdning	A	
Hendene samles gradvis med håndflatene mot hverandre	I	Kontemplasjon	U	Mellomspill:

Kommentar til del 1: Svært rolig åpning. Meget sparsom bevegelse. Nesten stillestående. Adagiotempoet manifesteres i bevegelsen. Del 1 består av 12 bevegelsesfraser. Disse er preget av enkle, stiliserte gester der armer og hender er mest uttrykksfulle. Trinnene er ikke framtrekkende, men underlagt hovedgestene. Bevegelsesfrasene forholder seg forskjellig til de samme musikkfrasene.

Del 2

Beskrivelse	Bevegel- sesraser og motiv	Gestikk/holdning	Eurytmi- gester	Musikalsk gestikk
Reprise i musikken. Violinen spiller en oktav høyere Danseren går bakover i scenerommet med rygg mot publikum – står – hendene føres oppover med håndflatene mot hverandre (a, b)	A	Kontemplasjon	U	Løfter armene, dette samsvarer med de lyse tonene
Armene åpnes i vinkel.	B,	Mottaende	A	
Danser løper en sirkel som omslutter hele rommet. Armene vidt utspent	C	Omslutte	A	To fraser I musikken
Danser løper innover i scenerommet, ryggen mot publikum Diagonal gulvform fra høyre mot venstre (halvt frontalt, vendt mot høyre). Hendene åpnes gradvis Retningen endres. Hodet er tilbake-kastet	D	Aktivitet, energi	UA	
Danser snur seg	E		S	
Danser i siksak bakover i rommet med rygg mot publikum, armene opp. Åpne armer. Endrer retningen med hodet tilbake-kastet	F G	Søkende	S A opp	
Snur seg. Fokus mot barnet – åpne armer.	B		A	
Går sidelengs i rommet. Holder fingeren mot munnen. (Hysjer).	F	Hysjer	Ssss	

Musikken repeteres. I denne delen vektlegges store romformer og mye bevegelse: Danseren beveger seg i linjer og sirkler, forandrer retning, snur seg og veksler mellom å ha fokus midt på scenen og oppe. Danseren henvender seg mot to forskjellige fokuseringspunkter. Det ene er foran til høyre sett fra danseren, og markerer barnet i følge Quinlan. Det andre fokus er oppe, foran eller bak danseren – og markerer himmelen. Denne delen har lite symmetri og lite gjentakelser av motiver. Hver frase i musikken korresponderer med en gest.

Del 3

Beskrivelse	Struktur Fraser, motiv	Gestikk/holdning	Eurytmigester	Musikalsk gestikk
Bue med hender til v. til h. Løfter høyre ben, setter ned og betoner med armen. gjentas 3 ganger)	A, a(1), a (2), a	markering	R R D 3x	Nyt tema i musikken, ny bevægelsesmåte
		åpne seg	A	
Kne i gulvet? Sittende? -Lener tilbake/ tar imot Bøye fram – gi til jorden?	b c	Motta Gi	R D U	Bevegelsene følger linjene og motivene i musikken, men bevegelsene hentes ikke fra musikken
		Markere	R D	
Setter seg		Verne om (barnet)	S S E	
Avslutning: Danseren sitter -armene åpnes, lener bakover. -håndflatene føres sammen Lene seg forover	a b c		A U U U	Initiativ til bevegelse er knyttet opp mot fraserings i musikken
Armene i kors. Danseren blir sittende med profil mot tilskuere			Eb	

Denne delen av dansen forholder seg til tyngde og kroppens linjer. De store geometriske formene i rommet eksisterer ikke her. Alt foregår i kroppen. Den vertikale dimensjonen betones. Tyngde og gulvkontakt blir framtrepende. Intensjon uttrykker en kommunikasjon med guddommen.

Gestiske strukturer

Hvordan brukes gestikk i denne soloen? Tittelen *Ave Maria* vekker universelle og mytiske bilder: Moderen, den som verner om og utvikler. Dette skaper assosiasjoner til Jesu Mor – den hellige Maria. Tittelen peker mot helhetskonseptet i dansen.²¹⁴ Gjennom tittelen skapes forventninger som bygger opp under en rekke kollektive myter og bilder.

²¹⁴ Den store felleskulturelle posisjon Maria har i kristen kultur vekkes til live gjennom navnet *Ave Maria*. Tittelen på dansen er den samme som på Schuberts musikk.

Vi venter oss noe hellig og opphøyet, mor og barn i et universelt perspektiv. Fortelling- en om Jomfru Maria aktiviseres. Schuberts musikk er dessuten svært kjent.

Del 1 er rolig. Retninger og posisjoner i rommet etableres. Danseren skaper en relasjon til to fokuseringspunkt, senteret i rommet (barnet) og oppe (guddommen). Be- vevelsen er tilbakeholdt. Danserens intensjon og veksling mellom fokus er det mest bevegelige. Del 2 står i sterk kontrast til første delen av koreografien, selv om musikken er den samme som del 1 (reprise). Del 2 er svært beveget. Her brukes rommet, og ko- reografien består blant annet av store gulvformer, med løp og kraftige bevegelser. I del 3 blir de fysiske handlinger viktigere enn gestene. Tyngde og gulv brukes. De linjer som kroppen lager, betoningene og markeringene, fører oss inn i et mer moderne uttrykk. Om det er Quinlans bakgrunn som moderne danser som slår igjennom, eller om Dun- cans dans også fanget opp den sterkt kroppslige kvaliteten, kan være et tema for videre diskusjon. Her har dansen en sterkere kroppslig forankring. Gestikk blir fortsatt basis for uttrykket. Til slutt rundes det hele av med en samlende bevegelse beslektet med ut- trykket i første del.

Bevegelsesfrasene framtrer tydelig i denne dansen. Disse følger stort sett de mu- sikalske frasene, men er ofte disponert litt forskjellig fra disse. Dette skaper tvetydighet om hvorvidt bevegelsene forholder seg til musikk eller en handling. Som jeg nevnte innledningsvis i analysen, har det vært en hjelp for meg å se frasene i lys av eurytmiske lydgester. Dette tydeliggjør oppdeling av bevegelsesfrasene. Eurytmigester har helt sik- kert ikke vært med i Duncans intensjon, og heller ikke Quinlans, men jeg mener at det her synes å være en bro mellom de to danseretningene. Dette kan ha en sammenheng med at lydgestene står nærmere renessansens gester, som Duncan, i følge Breschiani (intervju med Schjønby, 2009) har brukt som forbilde, enn de emosjonelle gestene. Det- te kan også indikere at denne soloen forholder seg til en tekst. Gestene erfares som ta- lende. Dansen inneholder for øvrig lite symmetri og gjentakelser.

Samspill mellom musikk og bevegelse

Musikken blir framført av violin med pianoakkompagnement. Musikken spilles to ganger, mens koreografien har tre deler. Første gjennomspilling korresponderer med del I av koreografien. Reprisen korresponderer med del II og III. Musikken spilles i 4/4 takt. Hver 4-del har seks pulsslå, og danseren forholder seg til det helt langsomme i

første del. Pulsen i musikken etableres med de to første frasene i koreografien. Den er langsom og dvelende og uttrykket preges av tilbakeholdt energi. De første to frasene i musikken utgjør en bevegelsesfrase der danseren går seks trinn sidelengs. De neste to frasene er like tilbakeholdte. Når musikken spilles i reprise (del 2), gir samme musikk et danseuttrykk med mye bevegelse og store former i rommet, ved at underdelingene i takten tas ut som bevegelse. Melodien gjentas en oktav høyere, og her blir den tilbakeholdte energi satt fri, bevegelsene ikke lenger tilbakeholdt. I del 3 går danseren over til bevegelige poseringer, der linjer og tyngdeforskyvninger i kroppen vektlegges. Bevegelsesuttrykket blir strukturert etter musikkens fraser og motiver. Ny intensjon i danseuttrykket skifter med ny frase i musikken. Noen ganger er dette tildekket, slik at det blir en flertydighet.

Analysen av motiver og fraser i danseuttrykket viser at det er få regelmessige gjentakelser av bevegelsesfraser, noe som kan tyde på at de dramatiske elementer er mer bestemmende for utforming av dansens koreografi enn musikken. Mange av håndbevegelsene som danseren bruker, kan tilbakeføres til kirkelig kunst med kodete gester fra middelalder og renessanse. De historiske gestene blir, i følge min forståelse, her brukt som stilelementer, siden de ikke lenger har en kodet betydning. Som publikum i dag, kan vi gjenkjenne disse gestene fra historiske malerier.²¹⁵

Her har vi et eksempel på at Duncans dans kan gjenkjennes fra eldre tiders kunst. Går vi til kunsthistorien, er maleriene av *Bebudelsen* et motiv med en lang tradisjon, som kunstnere i forskjellige tidsperioder har gitt sin tolkning av. Her er nettopp de kodete gestene felles tegn som går igjen i alle tolkningene. Toneangivende malere opp gjennom kunsthistorien, har gitt sitt bidrag og sin utdypelse av dette motivet. Boken *Annunciation* (Phaidon, 2000) er en samling med ca. 100 avbildninger av kunstverk; fra 800 e. Kr. fram til 1990; som skildrer bebudelsen. De eldste bildene i denne samlingen er fra 450 e. Kr. Et av de nyeste malerier er Andy Warhol sitt bidrag som er utført etter ”pars pro toto”- prinsippet (det vil si en del av helheten.) Warhols *Annunciation* viser to hender som kommuniserer. Her er kommunikasjonen mellom Engel og Maria det ve-

²¹⁵ Om Duncan direkte hentet inspirasjon fra kunsthistoriens bebudelsesskildringer, har jeg verken skriftlige eller muntlige kilder til, men det er en likhet i framstillingen av *Ave Maria* som tyder på dette.

sentlige, vi ser kun deres hender satt inn i et landskap (Phaidon, 2000, s. 241-242).²¹⁶ Kommunikasjonen blir Warhols bidrag til utdyping av bebudelsen.

På bakgrunn av den informasjon jeg har fått om hvilke bilder Duncans *Ave Maria* videreføres med, og hvordan gestene utformes, er min tolkning at *Ave Maria* er Duncans bidrag til kunsthistoriens utforming av *Bebudelsen*. I følge min forståelse går Duncan inn i det samme feltet som kunstnere, både før og etter henne, har gjort. Hun skildrer en kommunikasjon mellom Maria og Engel. Men Duncan inkluderer også barnet i dette fellesskapet. *Ave Maria* berører, i følge min tolkning, den universelle kommunikasjonen mellom Engel og Maria, og veksler mellom å være i engelens og Marias stemme: en dialog mellom himmel og jord. Ser vi *Ave Maria* i dette perspektivet, blir denne soloen Duncans bidrag til kunstens utdyping av *Bebudelsen*. Dansens tredeling kan tolkes som at Maria utvikles fra den vevre og tandre Maria, inn i en mer jordisk inkarnert skikkelse, der kroppen taler. I følge denne tolkningen er det ikke hymnens tekst som er direkte utgangspunkt for soloen, den fungerer mer som en bakgrunn. Denne dansen kan også tolkes i et metaperspektiv, der vi ser dansens utvikling i forhold til sjel og kropp: Fra den mottaende åpne holdningen, via utfoldelse i rommet, og til erobring og gjennomarbeiding av kroppens uttrykk; med andre ord: en inkarneringsprosess. Breschianis tolkning, der det å verne om noe nytt som vokser fram, blir poengtert, erfares også adekvat. Alle disse tolkningsmulighetene understreker flertydigheten i Duncans verk.

Oppsummering

Sammenfattende kan vi si at bevegelsene i *Ave Maria* forholder seg både til musikk, bilder og dramatisering. Danserens veksling mellom det å være engel, vordende mor og mor, samt det at vi entrer en verden av fortidens gestikk, får meg til å gjenkjenne "Bebudelsen".

Helhet: Religiøst og mytisk tema som henspeiler på Jomfru Maria, en av de mest sentrale personer i kristen kultur og hennes relasjon til engel og barn.

²¹⁶ Andy Warhols maleri fra 1984 demonstrerer at dette motivet videreført gjennom gesten.

Delnivå:

Del 1: Hele musikken; langsom bevegelse, emosjonell gestikk, interesse og åpenhet.

Del 2: Reprise av halve verset i musikken, løp, mye bevegelse og bruk av rommet, relasjonell gestikk, kommunikasjon med himmel og jord, omsorg for barnet.

Del 3: Siste del av musikken, tilbedende, mottaende og aksepterende holdning, gestikken forenes med tyngde, tydelige linjer; sterkere kroppslig deltagelse blir et bilde på inkarnasjon og aksept.

Frasenivå: Musikalske setninger gir retningsskifter i rommet. Gestikken er basert på bevegelser og stillingersom kan gjenkjennes i tidligere tiders kirkekunst.

Motivnivå: Utbroderinger og overganger

Fraseringen i de stiliserte gestene er mest bestemmende for dansens uttrykk. Det er interessant at jeg kan notere disse frasene som eurytmiske lydgeste. Frasene fungerer som en gestisk kommunikasjon som kan være en dialog mellom Engel og Maria. Engelen viser mot guddom og barn, men tiltaler Maria. Mot slutten går danseren inn i rollen som Maria.

I denne soloen veves musikk, bevegelse og motiver fra malekunsten i hverandre i et samspill.

Case B: To danser koreografert av Ruth St. Denis

Incense

Koreografi: Ruth St. Denis

Musikk: Harway Worthington Loomis

Incense ble koreografert av Ruth St. Denis i 1906. Dette var tidlig i hennes karriere og det var første gang hun kalte seg St. Denis. Hun koreograferte *Radha*, *The Cobra* og *Incense* etter å ha besøkt en østindisk bosetting på Corney Island og studert deres danseuttrykk. Denne suiten ble vist som åpning på en matiné arrangert av amerikanske borgere som var opptatt av orienten og som så St. Denis' dans som et seriøst forsøk på å oversette asiatisk kultur til amerikanske forhold (St. Denis i Honsa, 2002). *Incense* ble framført av St. Denis første gang på The Hudson Theatre (Shelton, 1990, s. 56). Flere "danseoversettelser"²¹⁷ av asiatisk kultur som *Radha*, *The Cobra*, *Incense*, *The Nautch* og *The Yogi* ble også mottatt som en sensasjon på hennes europaturné året etter. *Incense* ble dessuten en av de repertoardanser som St. Denis brukte mest i sin karriere. Dansen har flere stiltrekk som knytter den til samtiden. Shelton kaller denne dansen for "Art Nouveau in dance" fordi den vektlegger linjer. Hun påpeker (1990, s. 57) dessuten at de strømmende armbevegelsene i dansens sentrale del, var en typisk *armdrill* fra delsystemet. I følge Shelton var dansen en dramatisering av det å tjene gudene. Shelton mener at dansen kan leses som at hennes tjenende ånd blir ett med røken som stiger opp fra husets røkelsesbrennere. St. Denis danset den i lang fotsid drakt og hennadekorerte hender.

Studier ved hjelp av intervjuer og analyse

Dans: Deborah Zahl

Piano v. Eric Repanscheck

²¹⁷ Begrepet "dance translations" ble brukt om flere av St. Denis asiatisk inspirerte danser. (<http://www.pitt.edu/~gillis/dance/ruth.html>).

Den reproduksjonen av dansen som jeg forholder meg til i analysen, finnes på videoen *Denishawn dances on* (Rowthorn & Vanaver, 2002). Zahl er medlem av Denishawn Repertoar Dances.²¹⁸

Intensjoner med dansen

I følge Word (intervju med Schjønby, 2009b) er denne dansen en dramatisering av en rituell handling. En prestinne kommer inn i et hellig rom, hun tenner røkelse, røken stiger opp fra røkelsesbeholderne og hun visualiserer røken som stiger opp. Deretter trekker hun seg tilbake. Word mener dansen kan være et hvilket som helst ritual, men siden det hører med til de dansene St. Denis koreograferte som en hinduistisk suite i 1906, har antagelig intensjonen vært å skape et hinduistisk ritual. Word forteller at hun bruker undertekst for å gi dansen aktualitet, og at hun bruker sine personlige bønner som undertekst. Jeg vil tro at dansen kan danses med forskjellige holdninger. Danserens undertekst kan, på bakgrunn av dansens navn og den handling som utføres i scenerommet, være: Jeg utfører en hellig handling. Jeg ofrer til gudene. Gudene tar imot mitt offer – røkelsen gir tilgang til det åndelige. Dansen kan også, i følge Word, danses med en mer personlig undertekst.



Figur 10. *Incense* danset av Vera Zahl fra filmen *Denishawn Dances on* (Rowthorn & Vanaver, 2002).

²¹⁸ Et annet opptak fra 1983 av Zahl som danser *Incense* finnes på videoen *The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002).

Struktur i dansen

Dansens struktur etableres gjennom de rituelle handlinger danseren utfører i rollen som prestinne. Dansens helhet er ensbetydende med gjennomføringen av ritualet. Den består i at danseren bærer inn en skål med røkelse, plasserer den på scenen og danser rundt den. Armene etterligner røykens virvlende bevegelse. Hun avslutter ritualet og trekker seg tilbake. Uttrykket og dansemåten er preget av langsomme, rytmiske steg som kombineres med myke, raske armbevegelser. Dansen kan deles i tre deler:

Del 1. Forberedelse og tenning av røkelse

Del 2. Gjennomføring – røkelsens forening med guddommen

Del 3. Avslutning

Del 1.

FENOMEN – HANDLING	STRUKTUR	GESTIKK		
		Under-tekst	Gestikk	Musikkgestikk
Beskrivelse av hva danseren gjør	Bevegelses-fraser	Under-tekst	Gestikk	Musikkgestikk
1 Stående bak i rommet med en skål i hendene	A	Jeg er forberedt	Forberedelse Konsentrasjon	Forspill
Går fram med skålen. Løfter den bøyer seg og setter den ned	B	Jeg ofrer til gudenes ære	Gi	
Hun løfter armene mens hun gradvis reiser seg. Bølgebevegelser med armene Bøyer seg ned mot røkelseskaret	C		Omsorg	Igangsetting korresponderer med tema
Løfter røkelsesskålen og beveger seg mot venstre alter mens hun gjentatte ganger svinger skålen fra side til side.	D		Behjelpe, oppmuntre	
Tenner røkelsen i alteret på v. side, beslutsomt. Følger røykens bevegelser med armene. (Retter så sin interesse mot høyre side.)	E		Omsorg for at offeret skal nå fram	Antennelsen markeres med betoning i musikken
Retter så sin interesse mot h. side. Beveger seg fra alter på v. side mens hun svinger røkelsesfatet sidelengs. Halvveis over mot det bakre rom med en løkke og fortsetter videre mot h.	F		Interesse Omsorg før at offeret skal nå fram	Svingende bevegelse får impulser av rytmen
Antenner røkelsen i h. alter Stående følger hun røyken fra h. side på scenen med sin v. arm. Røyk, musikkens rytme og den bølgende bevegelsen er i samspill.	G		Ledsager røyken - og forvandlingen	Ritardando, røyken antennes på et høydepunkt. Tema. Deretter følger bevegelsen rytmen i musikken

Første del av dansen viser forberedelse og tenning av røkelse. Uttrykket og danse måten er preget av langsomme, rytmiske trinn, kombinert med myke og raske armbevegelser. Handlingene som gjøres innenfor ritualets rammer er svært konkrete, men det er lagt inn utbroderende effekter i bevegelsene. Alt er farget i blått. Den blå belysningen tjener til å gi dansen et mystisk preg. Dette forsterkes gjennom at scenerommet fylles med røyk både fra røkelsesbrennere og fra scenemaskineriet. I det forslaget til undertekst som jeg har valgt å legge inn, er det ikke noe forskjell mellom intensjon og det eksplisitte uttrykk. Bevegelsene forholder seg imidlertid til musikken, men musikken blir likevel ikke framtrepende i uttrykket.

Del 2:

FENOMEN – HANDLING	STRUKTUR	G E S T I K K		
Beskrivelse av hva danseren gjør	Bevegelsesfraser	Under-tekst	Gestikk	Musikk gestikk
Går innover i rommet med ryggen mot publikum, vender seg med front mot publikum, kommer fram og settet røkelsesfatet ned.	H Gjentagelser i armen A b c d e f g h i			
Reiser seg langsomt, mens begge armer bølger i takt med musikken. Det kommer røyk fra begge alterene og armene og intensjonen er rettet mot disse. Hun står i midten og ”dirigerer” det som skjer på sidene.	I Gjentagelser i armdrillene A ₁ , b ₁ , c ₁ ,d ₁ ,e ₁ ,f ₁ , g ₁ , h ₁ , i ₁	Jeg ofrer til guddommen	Omsorg for offerhandlingen	Tema i musikken framhever dette som et viktig moment. Armbevegelser bølger med musikkrytmen
Bøyer seg og tar opp skålen. - Går rundt i rommet mens hun beveger skålen fra side til side	J K l m n			Rytme og linje i musikk understøtter
Går til alter på v. side av scenen. Beliver ilden. Følger røyken med h. arm.	K			Nye intensjoner i ritualet begynner med nye fraser i musikken
Går til alter på h. side av scenen. Snur, går mot alter på h. side, følger røyken med v. arm. Snur. Setter skålen ned.	L M			

Del 3

FENOMEN – HANDLING	STRUKTUR	G E S T I K K		
Beskrivelse av hva danseren gjør	Bevegelsesfraser	Under-tekst	Gestikk	Musikkgestikk
Hever armene over hodet – uten skål. Trekker seg tilbake i rommet mens hun følger røyken fra begge altrene. Begge armene bøyer i bevegelser som ”beliver” røyken	N	Guddommen imot offeret	Henvender seg til gudene Omsorg for gjennomføring av offeret. Forener seg med røyken	Tema i musikken understreker at dette er viktig. Armene bøyer med rytmen i musikken
Bøyer seg over røkelsesfatet. Tar opp røkelsesfatet og går rett fram mot publikum og rekker røkelseskarer fram med en givende gest.	O	Røkelsen forbindes med guddommen.	Inkluderer publikum /menighet	Nye fraser i musikken gir nye handlingselementer
Går mot alter på v. side av scenen. Løfter røkelsesfater over hodet (gest til guddommen)	P		Henvendelse til guddommen	
Musikken er avsluttet. Hun snur med ryggen til publikum, vandrer innover i det røkelsesfylte rommet mens ny røyk siver innover fra sidene og hele rommet røyklegges med blå røyk.	Q		Tilbaketreking	

Gestiske strukturer

Her er det vanskelig å identifisere konkrete gester. Rubrikken for handlinger blir mer framtrepende. Dette indikerer at det er handlingene som skaper dansen. Den gestikken som brukes her, kan derfor ikke karakteriseres som verken kodet eller spontan. Bevegelsene består tilsynelatende av helt konkrete gjøremål. Røkelseskar settes ned og tas opp. Danseren antenner røkelsen på to forskjellige altere og passer på at ritualet gjennomføres. Det hele kan beskrives som en svært enkel handling. Det er ingen konflikt, og heller ingen emosjoner. Går vi tettere inn på hva som skjer, er det noe annet enn det hverdagslige og praktiske. Hver av handlingene har en intensjon som peker ut over det praktiske, realistiske gjøremål og får en gestisk dimensjon. Danserens handlinger fungerer som gester. Handlingene blir gestiske fordi de har en symbolkarakter, og de peker ut over konkrete handlinger i hverdagslivet. Prøver vi å sette navn på gester, blir vokabularet svært enkelt. Jeg tolker disse som ”beslutsomhet til å gjennomføre offeret”, ”omsorg for at offerhandlingen skal lykkes”, ”inkludering av publikum” og ”henvendelse til guddommen”. Men gestene taler gjennom de praktiske handlinger og gir handlingene en

estetisk og ekspressiv dimensjon. Flere av disse bevegelsene kan også klassifiseres som musikalsk gestikk fordi de forholder seg både til musikken og til handlingen. Dansen er imidlertid ikke bygget opp rundt dansetrinn. Danserens føtter betones ikke, men innordner seg det helhetlige uttrykk.

I sin bok "Divine Dancer", påpeker Shelton (1990, s. 57) at St. Denis i denne soloen bruker armdriller fra delstarttreningen som hun rett og slett overfører i sin helhet. Disse armdrillene er beskrevet i Genevieve Stebbins' bøker. "The Serpentine Series". De bølgende bevegelsene, som i danseuttrykket gir assosiasjoner til røyk som stiger opp for å skape forbindelse med guddommen, er egentlig oppmykningsøvelser: Delsartes "successive movement". Her fungerer de imidlertid som en forsterkning av bildet. De understøttes av bevegelsens intensjon og blir dermed gestikk. Samtidig er disse armbevegelsene noe av det mest ekspressive i dansen. Disse bevegelsene skiller seg fra de andre delene av dansen fordi de sprenger det realistiske uttrykket. Armdrillene forholder seg tett til musikken og framhever denne. Word (intervju med Schjøsby, 2009), oppfatter armdrillene som det mest danseriske i denne koreografien. Mine studier av dansens struktur, viser at det er her bevegelsene artikuleres mest. Her utfolder bevegelsene seg på elementnivået. Det er også her vi finner mest symmetri i dansen. I armdrillene ser vi også en rekke gjentakelser på element og motivnivå.

Samspill mellom kunstarter

Musikken er lyrisk og romanisk. Den har en tydelig melodisk linje, og en bassgang som tilfører energi. Musikken går i 4/4 takt. Melodilinjens fraser kan deles opp i 4+4 takter. Bevegelsesfrasene i dansen følger nesten musikkens fraser, men ikke helt. Flere steder begynner en ny bevegelsesfrase rett før musikkfrasen er ferdig. Det oppstår spenning basert på tvetydighet, om hvor neste frase begynner. På denne måte viskes noe av det taktfaste bort. Danseuttrykket spiller på flertydighet, i forhold til sammenfall og ikke sammenfall med musikken. Ofte er intensjonen til en ny handling i gang en anelse før vi hører frasen begynne i musikken. Dette kan sammenlignes med den flertydighet vi også finner hos samtidens komponister og diktere. Stort sett ligger likevel de forskjellige handlinger tett opp til frasering i musikken. En del av de bølgende bevegelsene som danseren utfører med armene, kan på den ene side illudere at røyken stiger opp, og på den annen side visualisere mellomspill i bassgangen.

I *Incense* ser vi at teaterets virkemidler som kostyme, belysning, rom, kulisser er bevisst brukt for å gi en iscenesettelse som ligger nært opp til et ritual. Men dansen vil være mer enn et ritual. Med bevegelse og musikk, etterstreber danseren å utdype og artikulere den kommunikasjonen som er ment skal skje i et religiøst ritual, med guddommen og med ”menigheten”. Danserens kroppslige nærvær og intensjon tilfører musikk og sceniske effekter en ny dimensjon. Flere kunstarter virker sammen. Dansen som helhet uttrykker en idé. Denne idéen ligger i dansens tittel *Incense*. Sentralt i St. Denis’ utdypning av røkelse står kommunikasjon med guddommen. Slik kan dansens idé forstås som en gestus fra menneske(r) til guddom.

Oppsummering:

Helhet: Tittelen *Incense* peker mot religiøs handling og ritual. Dansen som helhet framstiller et ritual og blir på denne måten en tidlig *performance*. Den religiøse handlingen framføres som dans.

Delnivå: Ritualet har tre deler. Forberedelse, gjennomføring og avslutning.

Frasenivå: Musikalske fraser bestemmer handlingene. Bevegelsesfrasene bygger på musikalsk gestikk. Samtidig er de handlinger i ritualet. Jeg mener de er gestiske fordi de kommuniserer forskjellige holdninger. De er noe mer enn de praktiske handlingene de ser ut til å være. De er også blitt utformet, og gitt nye dimensjoner i dansen. For eksempel lager danseren ”mystiske” bevegelser før hun antenner røken, forener seg med røyken som stiger opp fra røkelsen og svinger røkelsesfatet på helt spesielle måter. Hun løfter røkelsesfatet mot guddommen i en gest og bærer røkelsen mot publikum med en inkluderende holdning.

Motiv og elementnivåene er her underlagt frasene. Som elementer kan vi finne noen bevegelser som utbroderer. Armdrillene blir elementer som gjentas på forskjellig måte. Rytmen i musikken er ikke framhevet spesielt.

Uttrykket realiseres ved at flere kunstarter virker sammen. Ritualet transformeres til dans gjennom at den estetiske dimensjonen vektlegges. Spesielt bidrar armbevegelserne i midtpartiet til å gjøre uttrykket til dans.

Schubert Walzes - Musikkvisualiseringer

Koreografi: Ruth St. Denis

Musikk: Franz Schubert

Musikkvisualiseringen *Schubert Walzes* ble koreografert i 1924. Den består av treforskjellige valser. St. Denis hadde begynt å koreografere musikkvisualiseringer fra 1917. I følge Shelton (1990) var hun antagelig inspirert av Dalcrozes rytmikk. Prinsippet for musikkvisualiseringene var, i følge St. Denis (videoopptak, Honsa, 2002), at bevegelsene skulle forholde seg til musikkens struktur.²¹⁹ Det skulle ikke være et utenom-musikalsk innhold. St. Denis koreograferte til sammen ca. 30 musikkvisualiseringer, både for grupper og solo. De mest kjente av musikkvisualiseringene er *Brahms Walz* og *Liebstraum* til musikk av Brahms og Lizzt. Disse ble stadig brukt i forestillinger. *Schubert Walzes* er også av de soloer St. Denis selv hadde i sitt repertoar. Musikkvisualiseringene ble koreografert mens Denishawn var på sin høyde, både som skole og ensemble. Med pianisten Louis Horst hadde ensemblet, i følge Shelton (1990, s. 148), fått sterkere bevissthet om den musikken de brukte. St. Denis begynte å bruke musikk av kjente klassiske komponister som Debussy, Schubert og Gluck. Hun hadde dessuten et samarbeid med Doris Humphrey, som hadde bred innsikt i musikk. Dansen ble en success, og en av hennes dirigenter sa at St. Denis ”rode the music” (s. 183).

Analyse av videoopptak

Danser: Robin Becker

Pianist: Eric Repanscheck

Den framføringen som jeg forholder meg til i analysen, finnes på videoen *Denishawn: The Birth of the Modern Dance* (Honsa, 2002), hvor St. Denis og Ted Shawn presenterer sitt arbeid. Dette er et utdrag av samlingen *Schubert Walzes* som St. Denis koreograferte i 1924. I dette opptaket blir dansen framført utendørs med greske søyler som kulisser. Dette kan tolkes som en intensjon om å forholde seg til de klassiske idealer. Danse-

²¹⁹ St. Denis definerer i dette videointervjuet musikkvisualiseringene som “the scientific translation into bodily action of the rhythmic, melodic, and harmonic structure of a musical composition, without intention to “interpret” or reveal any hidden meaning apprehended by the dancer”. Se også (Shelton, 1990, s.149-150).

ren er iført en enkel ferskenfarget drakt og danser barbent.²²⁰ Den lyse drakten og bare føtter bidrar til å skape en lett stemning. Danseren er skolert i ballett, og dette preger dansen. Bevegelsene gjenspeiler stemningen i musikken. Dansen som helhet virker glad, lekende og livsbejaende. Framføringen er danserisk og basert på vals. Det er musikken som er i fokus.

Intensjoner med dansen

Dansens navn forteller at det er Schuberts valser som blir framført. St. Denis presenterer i videoreportasjen *The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002), musikkvisualiseringene som musikkens struktur og tidligere som “the scientific translation into bodily action of the rhythmic, melodic, and harmonic structure of a musical composition, without intention to “interpret” or reveal any hidden meaning apprehended by the dancer” (Shelton, 1990, s. 49-50). Dansen har ikke en undertittel som signaliserer noe bilde eller mytisk innhold. Det virker heller ikke som om danseren har et spesielt budskap eller en undertekst hun ønsker å formidle.

Dansens struktur

Visningen som helhet er sammensatt av to forskjellige komposisjoner, og disse får noe ulike kroppsuttrykk. Den første valsen er bevegelig. Danseren bruker lange linjer og diagonaler, både i scenerommet og i kroppsbevegelsene. Den andre begynner med et samlet uttrykk som markerer valsen, som går over i buer og roterende bevegelser. Hun avslutter med en posisjon som kan signalisere at hun ser tilbake på det hun har danset. Av bevegelsesmåter finner vi for eksempel:

- Diagonaler i rommet
- Diagonaler i kroppen
- Dreining på tåball
- Hopp
- Kontrast mellom tyngde og letthet, dybde og høyde, bøyning og strekking

²²⁰ Det finnes en annen innspilling av *Schubert Walzes* med samme danser. Den er filmet på en scene og inneholder enda en vals, slik at helhetsuttrykket blir mer sammensatt. Denne utgaven virker noe tyngre – den har ikke samme strålende og lekende uttrykk selv om bevegelsene er de samme i tilsvarende partier.

- Armsving: Armene svinges nedover og opp igjen i en bue der både diagonalen og tyngde- letthet blir markert.



Figur 11. Musikkvisualiseringene *Schubert Walzes* danset av Robin Becker. Fra filmen Denishawn: *The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002).

Bevegelsesmønstrer har en god del symmetri i forhold til tid (speilvendte gjentakelser). Diagonaler og asymmetri preger kroppsbevegelsene. På bakgrunn av analyse er jeg kommet fram til at dansens struktur kan noteres som følger:

Del 1: A (a a b a l a l b l)

B (c d e f d)

Del 2: C (h h i i j j k l)

For å studere hvordan bevegelsesstrukturen i denne visningen forholder seg til gestikk har jeg utviklet følgende oversikt:

Del 1

FENOMEN	STRUKTUR			GESTIKK	
Beskrivelse	Fraser	Motiver	Elementer	Kommentar	Musikalsk gestikk
Danseren kommer inn i midten av scenerommet Diagonale linjer: Ett valsettrinn fram, ett tilbake, to valsettrinn fram Dette gjentas	A	a a b a1 a1 b1	valsettrinn	Dreining mot h dr. mot v dr. h, v, rygg mot front dr. mot v dr. mot v, løfte armene, sparke h. Ben opp bak dr. v. h.	Valsetrinnene brukes som en grunnrytme i bevegelsesmønsteret. Bevegelsesmønsteret speiler gjentakelsene i musikkens motiver
Bue i rommet, 2 sløyfer	B B, B(2)	c c d e f D		Spark til h. med v. ben Spark til v. med h. ben Diagonal linje i rommet. V. arm svinger ned og opp igjen. Ansikt mot høyre. Ansikt mot v. Diagonal form. Baklengs diagonalt. Hendene opp. Skyver opp 3 ganger. Frontalt.	Gjentakelsene i motivene speiles Fortsatt musikalske motiver som gjentas i speilbilde Håndbevegelsene tar opp rytmen i melodien Kadens: skulptur

Del 2

FENOMEN	STRUKTUR			GESTIKK	
Beskrivelse	Fraser	Motiver	Elementer	Kommentar	Musikalsk gestikk
En helt annen kroppsholdning. Rakrygget og med valsettrinn fram og tilbake langs den diagonale linjen fra v. mot h. del av scenen. Utvikling av bevegelsesmønster: Buede former og deretter til dreininger Hun lager sirkelnde fot bevegelser og ender med en piruett der hun sirkler rundt sin egen akse mens hun beveger seg framover i rommet.	C	h h i i j j k l		1 valsettrinn. fram 1 t bak 2 t. fram 1 t. fram 1 t. bak 2 t. fram 1 trinn. fram 1 t bak 2 t. fram Bue til v. med dreining Bue til v. med dreining Sirkel med v. fot. Sirkel med h. fot Dreininger rundt egen akse Avslutning i skulpturell posisjon	Prosesjonsaktig åpning Bevegelsesmåte forandres i hele C- frasen. Uttrykket mer er samlet. Utbroderinger, fortsatt basert på musikkens motiver. Overgang til buede former på frasenivå og sirkler på forskjellige måter på motivnivå. Markering av slutten

Dansens karakter bestemmes ut fra stemningen i musikken. Musikken framheves og utdypes av bevegelsesbildet. Det er ingen spesiell vekt på emosjonell gestikk. Dansen blir danset i en nøytral, lekende holdning. Det ekspressive ligger mest i sammenfall mellom bevegelse og musikk. Bevegelsen visualiserer og gir en tilleggsdimensjon ved å føre musikken inn i et kroppslig uttrykk. Dansen spiller på gjentakelse og er utbygget som lek med form. For eksempel benyttes ett enkelt bevegelsesprinsipp som utvikles mer og mer komplekst

Delnivå: Denne utgaven av dansen består av to forskjellige valser, og dette danner også delene i koreografien. *Del 1:* Bevegelsene er organisert etter musikkens fraser og motiver. (Nye fraser gir nye bevegelsesintensjoner) Bevegelsesmaterialet som brukes er variert. Her er lange linjer og diagonaler både i forhold til rommet og i kroppens bevegelser. Hele kroppen er engasjert. *Del 2:* Den andre valsen begynner med en kontrasterende rak kroppsholdning holdning og tydelige valsetrinn. Dette varieres etter hvert med mer bevegelse og dreininger, buer og sirkler både i rom og kroppsdel. I den første delen er diagonale linjer mest framtreddende, i andre del er buene og sirklene mest framtreddende.

Fraser: Hver del av dansen kan også deles opp i bevegelsesfraser som tilsvare fraser i musikken. Bevegelsesfrasene varieres ytterligere gjennom at en del av de mindre motiver blir visualisert med håndbevegelser.

Motiver: Det karakteristiske for denne dansen hentes ut fra musikkens motiver. Bevegelsesmotivene, som er former i scenerommet, bygger på musikkmotivene. Musikkmotivene har et klanglig-rytmisk material som gjentas, utvikles og forandres, og tilsvarende finner vi i bevegelsen. Motivformene er ofte symmetriske – det vil si at når danseren har utført et bevegelsesmotiv på høyre side, gjentas det samme på venstre side. Men det skjer også at symmetrien brytes, og gjentakelsen utføres på samme side. Utformingen spiller på en lek mellom symmetri/ kke symmetri. Det mest framtreddende i bevegelsesuttrykket er samsvar mellom bevegelse og musikkens struktur.

Elementer: Valserytmen som hele tiden er i musikken, er også med som et mønster i bevegelsene. Valserytmen i musikken gir en bevegelsespuls. I noen partier gjøres den tydelig, i andre partier kommer den mer i bakgrunnen, men den er der som en holdning dansen som helhet gjennomlyses av.

Samvirke mellom kunstarter

Her ser vi eksempel på et uttrykk der sammenfall mellom dans og musikk er i fokus. Dansemåten understreker det lekende i Schuberts musikk. Kroppsbevegelsene tydeliggjør musikkens struktur og transformerer tidsforløp i musikken til romlige former. Dans og musikk korresponderer. Dett innebærer en sterk grad av kongruens, sett i lys av korologien (Reynolds, 1974, s. 133-134). Dansen bidrar til å tydeliggjøre bevegelse som ligger latent i musikken. Musikkmotivene får en spesiell oppmerksomhet. Gjentakelsene i musikken genererer lekne og fantasifulle variasjoner med bevegelsesformer. I denne visningen er scenerommet utendørs og dansen foregår mellom greske søyler, dette forsterker en klassisk tilhørighet.

Oppsummering:

Denne visningen er basert på to forskjellige valser av Schubert. Disse er bundet sammen og har fått en helhetlig utforming. De har ikke noe navn som signaliserer en utenom-musikalsk helhetsgrep. I denne innspillingen, som er gjort utendørs i dagslys foran sceneelementer med greske søyler, er danseren kledd i hudfarget kort drakt. Her er atmosfæren i dans, kostymer og kulisser en helhet. Denne utgaven av koreografien har to deler som kan identifiseres som de to forskjellige valsene som Schubert har komponert. Den første delen bruker overveiende formprinsipper som er bygget på diagonale linjer med noen innlagte dreininger. Den andre delen bruker hovedsakelig rundere formprinsipper, men begynner med diagonal linje i rommet. Bevegelsesfrasene forholder seg til motiver i musikken. Når motiver gjentas, blir dette også markert i bevegelsesmønstret. I siste del blir tonehøyden (melodien) markert med håndbevegelser. Elementnivået ivaretar valsemønsteret i musikken.

Generelt kan vi si at formprinsippene i musikken speiles i danseuttrykket på de forskjellige nivåer, og dette uttrykkes gjennom utvikling av form basert på rette og bue-

de linjer (diagonaler og sirkler) på en allsidig og fantasifull måte. Sirkelprinsippet utfoldes på forskjellige måter: sirkelbevegelser med armer og ben, dreininger og piruetter.

Fra musikalsk struktur til emosjonell gestikk

At danseuttrykket tar mål av seg å visualisere musikalsk struktur, behøver ikke å resultere i et nøkternt og geometrisk uttrykk. En sterk kontrast til denne tolkningen av musikkvisualiseringen av *Schubert Walzes* finner vi i tolkninger av *Brahms Walz* og *Liebestraum*,²²¹ den musikkvisualiseringen som St. Denis danset aller mest. Som tidligere nevnt, betoner St. Denis selv, i sin omtale av musikkvisualiseringene på videoen *Denishawn, The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002) at musikkvisualiseringene var et uttrykk basert på musikkens struktur. Vi ser også et innslag hvor hun selv viser noen takter av dette verket. Hun har en oppreist, nøktern holdning, og danseuttrykket virker til å stå i pakt med hennes uttalte intensjoner. June Balish, som danser en rekonstruksjon av denne koreografien på videoen *Denishawn dances on* (Rowthorn & Vanaver, 2002), har en meget emosjonell tolkning. Danseren her er også skolert i ballett og har et danseuttrykk med tydelige linjer. I denne tolkningen er det, til forskjell fra *Schubert Walzes*, tydelig en følelsesladet undertekst. Denne bidrar til at dansemønsteret absorberer de emosjonelle gestene, og blir primært et uttrykk for emosjoner. Samtidig er dansens form strukturert etter musikkens prinsipper, men det emosjonelle trer helt i forgrunnen. På denne måten blir bevegelsesuttrykket en sammensmeltning av emosjonell og musikalsk gestikk. I denne framføringen dominerer den emosjonelle gestikken.

Av dansehistorikere blir denne musikkvisualiseringen tolket som ”a dance of unrequited love” (Shelton, 1990, s. 161). Den unge kjærlighet blir, i følge Shelton, uttrykt i *Brahms Walz*, mens *Liebestraum* tolkes lengsel etter kjærlighet. I disse to musikkvisualiseringene er det ikke bare musikkens struktur vi forholder oss til. Den sterke emosjonelle gestikken som Balish benytter, kan forstås som latent i musikken.

Som jeg har vært inne på i kapittel 7, blir Balish sin tolkning av *Brahms Walz* og *Liebestraum* en demonstrasjon av at svært emosjonelle bevegelsesuttrykk også kan bære fram musikkens struktur. Det som skjer her er imidlertid at det emosjonelle blir framtrædende, og strukturen trekker seg tilbake. Leken med form og klang, som er karakte-

²²¹ Brahms: Wals nr.15 op. 29 og Lizzt: Liebesträume, Notturmo. 3, Op 20

ristisk for "Schubert Walzes", er ikke framtredeende her. Det emosjonelle uttrykket blir det vesentlige.



Figur 12. *Brahms Walz* og *Liebstraum* med June Balish. Fra filmen *Denishawn Dances on* (Rowthorn & Vanaver, 2002).



Figur 13: Ruth St Denis danser *Schubert Walzes*. Fra filmen *Denishawn: The Birth of Modern Dance* (Honsa, 2002).

Case C: Eurytmi koreografert av Rudolf Steiner

Wegerin

Koreografi: Rudolf Steiner

Dikt: Albert Steffen

Lydeurytmisoloen *Wegerin* er fra 1923. Den er basert på diktet *Wegerin* av Albert Steffen (1884-1963).²²² I perioden 1922-25 laget Steiner koreografier (både soloer og gruppekoreografier) til 66 av Steffens dikt.

Wegerin

Ich irre ab nach rechts
und bin nicht gut
Ich irre ab nach links
und bin nicht wahr
der Löwe und der Stier, der Rächerpaar
reisst mich enzwei in richterlicher Wut.

Ich flüchte mich nach Oben mit der Aar (Adler)
und berge mich
in paradiseses Hut.
Wie schön es sich
bei Stern und Engel ruht.
Die Schuld der Erde
wird mir offenbahr.

Ein Drache regt sich unter meinem Fusse
und fällt herab
in Welt ein Strafgeschich.
Gift fliesst an seinen
schwarzgefärbter Druse.

Dem Ochs und Leu
Dem Adler in Genick gesetzt
zwing ich die Schlange
mir zur Buse
und wende dann
zu Christus meinem Blick.

²²² Dette diktet er gjengitt etter Trond Solstads resitasjon på videoopptaket jeg forholder meg til, men finnes i Albrecht Steffens diktsamling *Wegzierung* fra 1921.

Steiners koreografi er notert med form som viser hvor i rommet eurytmisten beveger seg. Denne består av en linje som, i forholdsvis harmoniske former, slynger seg fra bakre til fremre del av rommet. Det er også nedtegnet egne former til for- og etterklang som har med elementer fra grunnformen. Steiner foreslår oransje drakt og fiolett slør som retningsgivende for kostyme, men samtidig er dette også en notasjon for bevegelsesmåten. I følge eurytmtradisjonen, indikerer fargen bevegelsesenergi. Oransje drakt vil her si aktiv, energisk bevegelse. Fiolett slør signaliserer at energien dempes noe.²²³ Steiner har dessuten foreslått en belysning der det veksles mellom rødt og blått fargerom, deretter blått oppe og rødt og blått nede.

Strofe 1: fullt rødt

Strofe 2: fullt blått, hvitt nedenfra

Strofe 3: fullt blått, rød nedenfra

Strofe 4: fullt blått – de siste 3 ord får hvitt i tillegg

Videre har han også gitt noen forslag til lydenes utforming:

Lydgester foran ansiktet - ("bin nicht gut")

Hode ned - ("bin nicht wahr")

Smale bevegelser - ("reisst mich enzwei")

Rund, oppe

Kantet, nede ²²⁴

Analyse av Wegerin

Eurytmi: Maria Maximova

Resitasjon: Trond Solstad

Videopptaket ble gjort på en prøve til avslutningsprogram for utgangselevne ved Den norske eurytmihøyskole 6. mai 2006. Maria Maximova kommer fra Russland, og dette opptaket er gjort på slutten av hennes fireårige eurytmiutdanning i Skandinavia. Hun snakker ikke tysk, men har likevel valgt et tysk dikt. I avgangsåret skal elevene øve inn en lyd- eller toneeurytmisolo med koreografi av Steiner. Soloen er blitt videreført gjennom eurytmihøyskolens opplæring. Trond Solstad, som resiterer til eurytmien er lærer ved Eurytmihøgskolen i Oslo.

²²³ Steiner har notert orange drakt violett slør som kommentar til koreografien. Dette indikerer i følge eurytmtradisjonen en aktiv bevegelsesmåte og en noe neddempet følelse.

²²⁴ Disse forslagene er skrevet på koreografens form. (Maximova har kopiert denne formen etter Steiners koreografi-arkiv)

Koreografiene er notert som former. I eurytmiteknikken utføres disse formene hovedsaklig på gulvet, mens noe utføres bare med overkroppen. Maximova har lært seg hvordan utvikle Steiners notasjon til bevegelse. Til dette har hun fått hjelp av lærer som kjenner eurytmistradisjonen. Diktet og formen er de faste holdepunktene. Bevegelsesmåten føres videre i et elev-mester-forhold. Etter å ha lært seg formen, velger eurytmieleven lydgester på bakgrunn av følgende kriterier:

- At gestene bærer fram noe av den grunnleggende stemningen i diktet
- At gestene kan utformes på en måte som føyer seg inn i formen som er nedtegnet
- At viktige ord i setningen får en spesiell betoning
- At vokaler og konsonanter som brukes, velges fra en intensjon om å betone opplevelse (vokaler) og ytterverden (konsonanter)

Steiners anvisninger med hensyn til bevegelsesenergi og belysning er ment som idéer for videre utforming. Eurytmisten har stor frihet i hvordan forme uttrykket.

Intensjon

Trond Solstad, som resiterer diktet i denne visningen, tolker diktet som at diktets jeg mister føringen i livet og dras mellom de to apokalyptiske dyrene *Tyren* og *Løven*. Han flykter så opp i de store høyder, til *Ørnen*. Solstad forstår ørnen som et mytisk bilde for oversikt og tanke. Med ørnens hjelp klarer jeg-personen å få skikk på dragen. Dragen tolkes av Solstad som kaoset i jeg-personens liv.²²⁵ Det er stor sannsynlighet for at denne tolkningen har inngått i undervisningen, siden Maximova selv ikke snakker tysk og dermed har problemer med å forholde seg til en helt egen tolkning.

Et mål i eurytmien er å sette språket i sentrum for utforming av eurytmieuttrykket.

Danserens mål i denne soloen kan beskrives som:

- å formidle diktets idé
- å forsterke og utdype hørbare kvaliteter

²²⁵ Tolkning av diktets innhold (etter Trond Solstad på elevavslutningen våren 2006): Teksten gir konkrete bilder av et menneske som trekkes mot forskjellige muligheter, men først kan velge når det ser sin eksistens i et større perspektiv enn hverdagens bekymringer. Da aktiviseres via mytiske bilder.

- å inkarnere diktets bilder i samvirke med belysning og resitasjon
- å utdype dikterens budskap

Språkets setninger, fraser, bilder og lyd kvaliteter gir bevegelsesmateriale. Danserens forståelse og tolkning av hva som sies i teksten bidrar til å forme bevegelsene.

Kartlegging av form og struktur i dansen

Dansens struktur er bestemt av diktet. Den begynner med en fortakt uten tekst og avsluttes med en etterklang eller coda, også uten tekst. Det opprinnelige diktet har en oppdeling i 4 strofer. Jeg har valgt å organisere diktet slik det kommer til uttrykk i visningen.

Del 1

Frase A: Fortakt: Motiver fra bevegelsesmaterialet uten tekst; Rød belysning

Frase B: Strofe 1 i diktet, med gester; Rød belysning

Del 2

Frase C: Strofe 2 i diktet. Bevegelsene oppe; Blå belysning.

Frase D: Strofe 3 og halvparten av strofe 4 i diktet; Blå og rød belysning.

Del 3

Frase E: Slutten av strofe 4 i diktet. Bevegelse basert på resitasjon. Denne delen er kor. Hvit belysning kommer til i siste verselinje

Frase F: Ettetakt: Her brukes deler av bevegelsesmaterialet uten resitasjon;

Ingen av bevegelsesfrasene blir repetert. En del av bevegelsesmotivene blir gjentatt i forenklet utgave i seksjon A (fortakt) og C (ettetakt). Seksjon A og F blir utført uten resitasjon. De har forskjellig form, forskjellige belysning, men forholder seg til de samme lydgestene. Frase D er lang, mens frase C er kort i denne framføringen.

I følgende analyseskjema er Steiners konkrete anvisninger merket med *, og skrevet i kursiv. Bevegelsesmotivene og elementer er notert som lydgeste, da dette gjør analysen mer oversiktlig. Disse er også uthevet i notasjon av diktet. Selv om eurytmisten forholder seg til det som høres, har jeg i sedet for lydskrift valgt å bruke vanlige bokstaver i analyseskjemaet da dette er vanlig innenfor eurytmtradisjonen. Jeg antar dessuten at

Maximova har forholdt seg til en undertekst, og jeg noterer en undertekst basert på Solstads tolkning.

Del 1

FENOMEN		STRUKTUR		GESTIKK		
Beskrivelse	Seksjon frase	Element/motiv: lydgest	Kommentar	Dikt (tale)	Gestikk basert på historie, bilde, språk(-fritt tolket)	Undertekst etter
Fortakt uten tale	A	r o l e r o l e			Rød belysning	T.Solstad
Dansen trekkes mellom høyre og venstre side av scenerommet. Oppreist kroppsholdning. Armbevegelsene er mest i fokus.	B	ch r b gu i r b li wa l st p r z ei z ei ri u	Rød belysning; Blikket følger bevegelsesretningen; Fra v. mot h. side i rommet. Armbevegelser delvis symmetriske; ”bin nicht gut”-lydgester foran ansiktet.* Fra h. mot v. ikke symmetrisk. Symmetri på wahr. Steiner: ”bin nicht wahr”- bøyde hode*; Hovedsakelig konsonantisk; ”reisst mich enzwei” - smale armgester*. E-gestens forbevegelse (aggressive Fähigkeit) sammen med u.	Ich irre ab nach rechts und bin nicht gut Ich irre ab nach links und bin nicht wahr der Löwe und der Stier, der rechte Paar, reisst mich enzwei in richterlicher Wut.	Belysningen markerer frasene. Disse følger diktets to første strofer. Armbevegelsene bygger lydgester og utgjør motivene i bevegelsesuttrykket. Lydgestene blir utført i forhold til eurytmiformens retninger, men gir også antydning av bilder som språket etablerer. Bildene er ikke naturalistiske. Bevegelsene/gestene er like mye en respons på språklidene. Lydgesteren r får fram en uro og bevegelse som er tilstede i ”irre”. L i ”Löve” utføres som en omfattende bevegelse og kan assosieres til en stor slagen løvemanke – eller uttrykk for makt. R- og z-gestene visualiserer en viss dramatik. De gir mulighet for kraftig og inntrengende bevegelseskarakter. U i ”Wut” utføres her som sammentreking.	Jeg er forvirret Jeg trekkes i to retninger.

Del 1 markeres med rød belysning. Steiners belysningsforslag er ”fargebad”. Fargene skifter i forhold til uttrykket i den musikken eller språket som belyses. Dette diktet har tre grunnbelysninger. Belysningen er med på å strukturere bevegelsesuttrykket. I Steiners fargelære står rødt for aktivitet og energi. Den røde belysningen understøtter aktiviteten. Danseren trekkes i flere retninger. Dette får fram en uro i diktets jeg. På motivni-

vå velger danseren å betone konsonantene. Lydgestene føyes inn i hverandre og blir ordgester. Disse bidrar til å skape øyeblikksbilder som fanger opp metaforer i diktet.



Figur 14. *Wegerin*, eurytmisolo av Rudolf Steiner, danset av Maria Maximova. Etter video (Schjønby, 2006).

Del 2

FENOMEN		STRUKTUR			GESTIKK	
Beskrivelse	Seksjon	Element motiver	Kommentar	Dikt (tale)	Gester basert på språk, bilde og fortelling. (fritt tolket).	Under-tekst
I denne strofen går danseren gradvis over til et "fugleperspektiv", der hun ser ned og beskriver. Armbevegelsene gjøres høy oppe. Blikket er rettet ned. Fugleperspektiv	C	f ch o a b p i s ut sch st l ht sch r f a	Blå belysning* Runde armbeve- gelser op- pe* Overgang til nytt perspektiv Symmetriske bevegelser Blikk ned (fugleperspek- tiv) – ser ned og beskriver. Armbevege- lsene oppe (AU) som avslutning på strofen. Denne gesten er ikke til stede som lyd i teksten.	Ich flüchte mich nach Oben Mit der Aar (Adler), und berge mich in paradises Hut . Wie schön es sich bei Stern und Engel ruht . Die Schuld der Erde wird mir offenbahr .	F-gesten gir retning og o-gesten som utføres i øvre sone markerer at jeg-personen hever seg til en posisjon der han ser tilværelsen i et annet perspektiv. P - og s-gestene gir bevegelsen volum, beliver rommet og understreker slyden. T-gesten samler og markerer en slutføring av strofen i diktet. L-gesten i "engel" blir her utført som en omfattende bevegelse og kan assosieres til vingeaktig vesen. A – gesten i "offenbahr" markerer åpenhet og at diktets jeg tar imot. Au-gesten signaliserer - utståling, jeg-bevissthet.	Jeg betrakter verden under meg

I denne seksjonen får jeg-personen et nytt grep på tilværelsen, da hun velger å se situasjonen utenfra. Lydgestene brukes også her til å markere vesentlige bilder i dikte, samt å

markere hvordan jeg-personen posisjonerer seg.

Del 3- Seksjon D er lang, mens seksjon C er kort i denne framføringen.

FENOMEN		STRUKTUR		GESTIKK		
Beskrivelse	Seksjon	Element motiver	Kommentar	Dikt (tale)	Gester basert på språk, bilde og fortelling. (-fritt tolket)	Under-tekst
Et nytt perspektiv. Armbevegele- ne i nedre sone.	D	dra, e fu fl b sch b u e	Kantete lyd- gester, nede* Tendens til at blikket er utad- vendt. (Dette gjennomføres ikke helt) Kamp. Alle armbevegelser i nedre sone. Forbevegelse til E: „aggressive Fähigkeit“	Ein Drache regt sich unter meinem Fusse und fällt her ab der Welt ein Strafge- schick Gift fließt an seinen schwarzge- färbten Drüse	Lydgestene d, r, a føres sammen i en helhet der d - gesten presser ned mens r - gesten roterer. Begge utføres i nedre sfære og gir inntrykk av en kamp med noe som kom- mer nedenfra. Dette gir asso- siasjoner til mytiske bilder om mennesket i kamp med dra- gen. F -gesten rettes nedover sam- men med u -gesten og forster- ker den sammentrekkende kvaliteten. Gestene f, l og b gir et beve- gelsesbilde i stadig forandring og markerer livaktigheten i dragen. Samtidig trekker disse gestene oppmerksomheten mot det som høres. Sch- og b -gestene gir beve- gelsesmateriale og forsterker oppmerksomhet mot språket fordi bevegelsen understøtter det som høres.	Jeg må hol- de nede det som for- styr- re meg. Jeg Vil over vin- ne dra- gen”.
	D fort- set- ter	x l l t zwi i sch m i bu	Første del av denne dikt- strofen hører med til frase D selv om armbe- vegelsene utfø- res i øvre sone. Mye bevegelse	Dem Ochs und Leu ins Adler in Genick gesetzt zwing ich die Schlange mir zur Buse	X – gest gir en sammentrek- kende bevegelse og I -gest en utvidende og omfattende bevegelse. Disse markerer okse og løve som kontraster. S -beslektede lydgeste brukes til å svinge rundt seg som i kamp, en kan forestille seg middelalderidderen St. Georg i kamp med dragen. I -gest gir skikkelsen en opp- reist og seirende holdning. M - gestene- har det utjevnen- de; b – gest brukes som en markering av ”Buse” (bryst).	Jeg tilkal- ler hjelp fra kos- mos Kje- mper

Del 3 er lenger enn de andre. Mytiske bilder aktiviseres i diktet, og disse forsterkes med gester. Denne delen av soloen beskriver jeg-personens kamp med dragen. Her kan dragen tolkes som kaos, eller dimensjoner i mennesket som hindrer utvikling og utfoldelse.

Del 4.

FENOMEN		STRUKTUR			GESTIKK	
Beskr.	Sek.	El. Mo.	Kommentar	Dikt(tale)	Gester basert på språk, bilde og fortelling.	Utekst
	E	u a i m bli	Ny intensjon markers med retning nedenfra og opp. Rolige bevegelser.	und wende dann zu Christus meinem Blick.	Tre vokalgester, u-a-i etter hverandre i svært rolig tempo markerer en åpenhet og forklart holdning. M to ganger gir utjevne kvalitet. B og I bryter det vokalske og får fram språkets vitalitet. I gir retning.	Jeg søker styrke i Kristus
Ettertakt uten tale	F	o r e l o r e l				

En ny, avklart tilstand i jeg-personens erkjennelse betones. Markering av vokalgester og tydelige retninger, samt ekstra hvitt lys understreker dette.

Gestiske strukturer i Wegerin

Helhet – del: Danseuttrykket som helhet forholder seg til diktets innhold. *Wegerin* er bilde av et menneske som i en krise forsøker å finne sin tilhørighet og identitet. Hun prøver ut forskjellige sider av tilværelsen, og kommer gjennom en indre kamp til selv-innsikt og modning. Dansens helhetlige form skildrer hennes indre kamp i et mytisk-religiøst perspektiv.

Seksjoner: Hver av strofene beskriver mytiske bilder som diktes jeg forholder seg til. Eurytmisoloen kan deles i fire seksjoner. Eurytmien følger ikke helt den inndelingen i strofer som diktet har. Struktureringen i seksjoner skiller seg noe fra verseinndelingen. Hver seksjon danner et bilde. Visningen skaper visuelle bilder med dramatiske motiver. Disse er markert i belysningen, og kommer til uttrykk i gestikken gjennom at danseren skifter holdning. Seksjon C går fram til de to siste linjer.

A: (Innledning har en presentasjon av de motiver som er bærende i diktet.)

B: Forvirret

C: Hever seg, få oversikt

D: Kamp (visualisert i mytiske bilder)

E: Ny innsikt (De siste to verselinjer)

A(1): (Avslutning med gjentakelse av de samme motivene som i A)

Motiver: Lydgester og ordgester strukturerer bevegelsesmotivene. Danseren har valgt ut noen gester som tilsvarer lydene i diktet. Hun har valgt lyder som er framtrepende i resitasjonen, for å skape samklang mellom bevegelsene og resitasjon. Disse gestene brukes også til å antyde ordbilder. Diktet er rikt på ord som skaper bilder, og dette har Maximova tatt opp i utforming av lydgester. Flere av gestene er utformet slik at de skaper bilder som varer et øyeblikk, for å så gå over i et nytt bilde. Her kan for eksempel nevnes L-gestensom er knyttet til ”Löve” i teksten. Denne formes på en slik måte at en får glimt av en løvemanke. Et annet eksempel er lydgestene D, R og A i Drache, som brukes til å skape et glimt av ”kamp med dragen”-motivet. I følge min vurdering, er nettopp *motivnivået* det som først og fremst bestemmer bevegelses-uttrykket her.

Elementer: Trinnene brukes i dansene tilhører elementnivået ifølge min tolkning. Disse gir flyt og jevn strøm, men er tilbaketrukket i forhold til motivnivået.

Framføringen etterstreber å skape samklang mellom resitasjon, bevegelsesuttrykk og fargebruk i drakt og belysning. Slik sett er den et uttrykk som har allkunstverkidealer. Bevegelsen tilfører diktet også en viss tolkning av innhold, spesielt gjennom at det antyder bilder som er mulige i språket. Gestikken som blir brukt her, har to viktige funksjoner. Det ene er å vise, utdype, artikulere, forstørre og tolke de bildene som teksten antyder. Den andre funksjonen er å møte det som høres, være i lydbildet og vise, forstørre og utdype lyd-kvaliteter. Dette skjer i samklang med resitasjonen. Gestikken er hovedsakelig knyttet til lydmaterialiet. Emosjonell gestikk er ikke aktivisert, derfor blir også eurytmiuttrykket noe distansert. Gestikken virker ikke spontan og fri, og det etterstrebes heller ikke. Den er innøvet, og preget av et objektivitetsideal. Den er ikke natu-

realistisk, og heller ikke kodet gestikk. Den er ment å uttrykke lydenes ekspressivitet og hente fram språkets energi.

Eurytmisoloen virker ikke til å ha noen undertekst som er annerledes enn det ord og bilder sier. Det er ikke noe motstridende mellom tekst og bevegelse, snarere forsøker bevegelsen å forsterke de bilder vi oppfatter gjennom språket. Dansen skildrer en erkjennelsesprosess, og strofene i diktet viser inn i denne prosessen.

Samspill mellom kunstarter

I denne eurytmisoloen er uttrykket basert på samhörighet mellom resitasjon og bevegelse. Hvorvidt dette lykkes, er ikke garantert. Det er et mulighetens område. Også fargebruk i kostyme og belysning virker sammen med bevegelsesuttrykket. Belysningen skaper en annen gruppering av vers og strofer enn det som diktet har i utgangspunktet. Gjennom dette bidrar belysningen til å vektlegge og tolke bilder. Lysskiftene følger strofene i diktet og understreker, betoner og poengterer atmosfæren. Det korte bildet "kampen med dragen" blir, for eksempel, belyst med blått lys og rødt lys nedenfra (i Steiners anvisning). Dette bidrar til å forsterke kampelementene.

Strofe fire skiller seg ut ved jeg-personen i diktet får ny innsikt. Dette understrekes gjennom belysning. De tre siste ordene "Christus meinem Blick" får hvit belysning. Her bidrar belysningen til å understreke budskapet og markere en ny innsikt hos jeg-personen i diktet. Bildene antydes ved at ordene blir synliggjort gjennom bevegelser. Dette er basert på hvordan lydgestene settes sammen til ordgester. Bildene oppstår i små glimt, men varer lenge nok til å skape assosiasjoner. Uttrykket realiseres når bevegelse og tale føres sammen i en helhet der tonefall, lyder og intensjon blir synliggjort.

Ved en slik prøve på en skoleavslutning, konsentrerer elevene seg først og fremst om bevegelsene. De andre kunststartene som eurytmien skulle klinge sammen med, er representert med resitasjon og belysning. Vi merker imidlertid en intensjon om allkunstverk i Steiners sammenføring av bevegelse, språk, lysanvisninger og engasjement i den helhetlige utforming.

Noe som vekker meg

Koreografi: Margrethe Solstad

Dikt: Annbjørg Pauline Oldervik

Eurytmi: Margrethe Solstad

Resitasjon: Trond Solstad

Lydeurytmisoloen *Noe som vekker meg* er et uttrykk for hvordan eurytmitradisjonen videreføres. De fleste eurytmiforestillinger inneholder moderne diktning på det nasjonale språk eller musikk med nye koreografier. (I tillegg kan Steiners koreografier være representert). Denne soloen er koreografert av Margrethe Solstad, som viste den på Moskvske Deivisto, en internasjonal festival og konferanse for tidligmodernistisk dans i Moskva 2005, der jeg selv gjorde videooptak (Schjøsby, 2005b). Jeg hadde intervjuet Solstad i 1999 om begrunnelser for valg av formprinsipper i denne koreografien. Solstad beskriver da hvordan hun har benyttet noen av Steiners forslag for bevegelsesmåter som er knyttet opp mot grammatikalske former i språket. Utdrag fra dette intervjuet er gjengitt i kapittel 7 (Solstad, Schjøsby, 1999).

Denne lydeurytmi-soloen bygger på et dikt med samme tittel av den norske lyrikeren Annbjørg Pauline Oldervik. Diktet er her notert etter Trond Solstads resitasjon:

Noe som vekker meg langt på natt.
Ingen lyd
Intet rører seg.
Var det kan hende rommet der ute?
Vil det meg skjønnheten?
Vil det meg sin dype ro?
Lenge undres jeg til en viten demrer
Også rommet er undring
Også jeg et svar²²⁶

Eurytmisten har lang rødlig silkedrakt og slør i lilla, det vil si et klassisk eurytmikostyme. Farget belysning, understreker stemning og innhold i diktet.

²²⁶ Annbjørg Pauline Oldervik: Noe som vekker meg. Diktet er notert på bakgrunn av resitasjon ved Trond Solstad.

Utøverens intensjoner

Solstad (intervju med Schjønsby, 1999) verbaliserer ikke sin tolkning av diktet. Hun forklarer imidlertid hvordan hun har bygget opp eurytmikoreografien, og gjennom dette utkrystalliseres en tolkning som går tett inn på språket. Hun finner et eurytmisk uttrykk ved å analysere grammatikalske funksjoner og virkemidler. På denne måten analyserer hun også ordene på detaljnivå, og får en tilgang som er knyttet direkte til talen. Solstads hovedintensjon er å *omsette språket i bevegelse*. I dette ligger implisitt en holdning om at språket - det talte ord - har et rikt og variert bevegelsespotensiale som kan bli eksponert. I denne soloen har hun valgt å vektlegge den lyttende holdningen. Det å lytte er også et tema i diktet.

Struktur basert på studier av videoopptak

Kartlegging av form og struktur

Dette er en svært kort solo. Selve diktet består av åtte verselinjer. I tillegg er det en stum fortakt og en stum ettertakt. Både i for- og ettertakt blir det brukt et utvalg av de lydgestene som er aktivisert i diktet. Når jeg regner med for- og ettertakt, får koreografien ABA form. B-delen er da selve diktet. Praksisen med å ramme inn et dikt med for- og ettertakt, er en del av eurytmikonvensjonen.

De formene som Solstad (intervju med Schjønsby, 1999) beskriver og demonstrerer, tjener som en grunnstruktur i koreografien. Disse er utledet fra grammatikalske funksjoner i språket. De består av verb, følelsesuttrykk, spørsmål, sansning, å se og å høre, omfattende gest, tilstand og ”jeg-linje”. I tillegg til disse formprinsippene, har Solstad utformet diktet med blant annet vokal og konsonantgeste. Her følger hun også anvisninger fra Steiner som går ut på at synsinntrykk utformes med små bevegelser og større former i rommet, mens hørselsinntrykk utformes med små former og store armbevegelser (se intervju med Solstad, kapittel 7).

Element og motivnivået i soloen består i sterk grad av ordgeste og lydgeste. Solstad har valgt ut geste som hun mener er adekvate for diktet, og lydgestene er formet slik at de går over i hverandre. Lydgestene opptrer på element og motivnivå og er på samme måte som i eurytmisoloen *Weegerin* ikke basert på gjentakelser. I tillegg til lydgestene har også Solstad brukt bevegelser som hun kaller ”sjelegeste” – det vil si geste som fokuserer på intensjon i det som sies, holdninger og følelser. For eksempel

har hun flere steder en spørrende gest. Det er en glidende overgang mellom vokalene og denne type gester. Disse går også over i emosjonell gestikk. I dette diktet er det imidlertid ikke sterke emosjonelle uttrykk. De gestene som hun bruker i denne kategorien er, så langt jeg kan bedømme, mest holdninger som undring, spørsmål og lytting.

I analyseskjemaet er diktet skrevet med en utheving av de lydgestene jeg mener kommer tydelig fram. Her velger jeg derfor å bruke de bokstavene som samsvarer med lydgestene som benyttes i eurytmieuttrykket (i stedet for å bruke a, b, c osv.).

FENOMEN	STRUKTUR			GESTIKK	
	Deler Fraser	Former i rommet	Motiver Elementer	Dikt	Fortelling, bilde språk
Stum opptakt med noen beveger som blir brukt til teksten	A		l, u, a, l u		Lydgestene er talende. Forbereder diktet
Eurytmisten beveger seg i forhold til resitasjon av diktet Lydgestene legges inn i romformen. Overgangen mellom gestene er flytende. Få og uregelmessige gjentakelser.	B a b c	Linje (verb) Linje (verb) Spørsmåls- spiral Bue Spiss vinkel Bue med spiral Bue bak- over Jeg-linje	n v l p n a t ing n r se v r u skj vi si o r vi m r un je sva	Noe som vekker meg langt på natt . Ingen lyd Intet rører seg. Var det kan hende rommet der ute ? Vil det meg skjønnheten ? Vil det meg sin dype rø ? Lenge undres jeg til en viten dem rer Også rommet er undring Også jeg et svar .	Store lydgester for å markere lytting, små gester for syn. Eurytmisten har hele tiden en lyttende holdning til rommet omkring seg og er i kommunikasjon med dette. Hun er spørrende til øyeblikket.
Stum ettertakt med bevegelses-materialet som blir brukt til teksten.	A ₁		u, k, l, u		Etterklang De samme lydgestene i omvendt rekkefølge. Regelmessig gjentakelse

Denne eurytmisoloen har tre forskjellige deler A, B og A₁. Første del er en opptakt uten resitasjon, tredje del er en ettertakt uten resitasjon. Selve diktet erfares som én del, selv om dette også består av tre forskjellige bilder – eller strofer. Jeg har valgt å kalle disse fraser.



Figur 15. *Noe som vekker meg*. Koreografert og danset av Margrethe Solstad. Etter videoopptak (Schjønby, 2005b).

Gestiske strukturer

Eurytmisoloen oppfattes som en helhet. Selve diktet er ikke oppdelt i Solstads tokning. Den stumme innledningen fungerer som en forberedelse til teksten.

Formelementene strukturerer motivene i diktet. Når Solstad velger disse formelementene, mener jeg det er på bakgrunn av en tolkning av diktet. Jeg forstår det som at hun i disse strofene vil betone at en personlig opplevelse forvandles til en omfattende bevissthet. Gjennom å velge en jeg-linje helt til slutt, forsterker hun en dialog mellom rommet og det personlige som er begrunnet i diktets innhold. Jeg tolker Solstads valg av formprinsipper som uttrykk for en intensjon om å synliggjøre aktiviteten i diktets jeg. Solstad bygger denne koreografien på helt konkrete funksjoner i språket. Hun bruker bevegelser som betoner sanseintrykk og spørsmål i diktet.

Lydgestene framtreddende på motiv og elementnivået. De lydgestene som brukes her, fungerer ikke til å skape bilder slik vi kunne erfare i *Weegerin*. Her markerer lydene først og fremst måten danseren er til stede i rommet på. Hun griper de fleste lydgestene på en slik måte at de går over i hverandre. Lydene forholder seg tett til resitasjonen, og bevegelsene er i sterk grad orientert mot omkretsen. Disse kombineres med en lyttende holdning. I følge min tolkning vil hun synliggjøre hvordan diktets jeg forholder seg i et øyeblikk der hun er grepet av en opplevelse som gjør henne klar over egne grenser. Koreografien kan oppfattes som et ønske om å vise nærvær i øyeblikket. Bevegelsene retter oppmerksomheten mot språket.

Med Merleau-Pontys begrep *kroppssrom*, kan vi si at hun i store deler av diktet spiller utvidet kroppssrom. Dette står da i kontrast til de partiene der hun trekker sammen bevegelsene mot en introvert holdning. Min oppmerksomhet blir trukket mot språket. Jeg erfarer det som om nærvær i språkets lyder, ordenes klang og energi, er noe av det mest framtreddende her.

Dette er et åpent dikt. Jeg opplever også at Solstad gir en åpen tolkning. Hun påstår ingen sannheter – men blir i den spørrende holdningen som Oldervik har skrevet diktet. Ragnhild Fretheim som har vært kollega med Solstad, samt medlem av Oslo Eurythmiensemble, mener at denne soloen er ”romorientert” opptatt av at bevegelsen blir ett med rommet. Fretheim tolker denne soloen som at den er et uttrykk for at:” ... noe taler til mennesket, og mennesket skjønner egentlig at det er seg selv [som taler]” (Fretheim, Schjøsby, 2009f). I så måte kan dette diktet sammenliknes med Duncans danser. Også eurytmistene velger temaer som appellerer til å spørre om mening og se sammenhenger ut over det hverdagslige, realistiske virkelighet. Her er vi mer inne i modernismen, med hensyn til diktning. Jeg mener at symbolismens estetikk og ideologi blir videreført i dette verket, både gjennom å stille spørsmål om de store sammenhenger, betone øyeblikket og la uttrykket være flertydig.

Samspill mellom kunstarter

Jeg vurderer det som samsillet mellom tale og bevegelse blir det mest framtedende i denne soloen. Talen får tilført en energi gjennom bevegelsene. Bevegelsene styrer publikums oppmerksomhet mot ordene – og ordene lever på en måte sitt eget liv. Den verbale betydningen er ikke den mest framtedende. Fokus blir rettet mot rommet, det lytte-rommet som også er tematisert i diktet.

Lebenszauber

Koreografi: Rudolf Steiner, 1921

Musikk: Edward Grieg, *Erotik* fra *Lyriske stykker* hefte III, Opus 43 nr. 4.

Lebenszauber er en av Steiners første toneeurytmikoreografier. Den ble utviklet i 1921. Eurytmi var da blitt etablert som en av flere nyskapede bevegelseskunster i Europa. Mange lydeurytmikoreografier var utviklet, men toneeurytmi var noe nytt. Dette er den tredje toneeurytmikoreografien han laget. Ytre sett er dansen kort og enkel. Steiner har tegnet form og angitt tempo som for eksempel ”schnell”, ”langsam” og ”halbschnell”. Han har også markert hvor i formen mollpartiet begynner, og hvordan de forskjellige deler av musikken er relatert til formen. Steiner har muntlig uttalt at temaformen som er tegnet inn i begynnelsen, kan gjentas der temaet kommer pånytt (Steiner, 1989, s. XXV), men har ellers svært lite beskrivelser av hvordan uttrykket er tenkt. Utøver har derfor stor frihet til å velge bevegelser i utforming av *Lebenszauber*. Steiners toneeurytmisolo er blitt videreført delvis gjennom notasjon av Steiner (1989), og delvis gjennom at sceneeurytmister og lærere i eurytmiskoler har hatt den i sitt repertoar.

Analyse av videoopptak

Det videoopptaket som jeg forholder meg til, ble gjort på forestilling i Moskva i forbindelse med festivalen *Moskovskoe Deistvo* sommeren 2005 (Schjønsby, 2005a). I denne forestillingen blir dansen en del av et norsk program der flere komposisjoner av Grieg er med.

Eurytmist: Margrethe Solstad.

Pianist: Ukjent.

Steiners form er utgangspunkt for visningen. Eurytmistradisjonen gir en nøkkel til å kunne iscenesette Steiners koreografier. Solstad som både er sceneeurytmist og lærer i eurytmiskole, kjenner tradisjonen godt. Steiners notasjon er ofte markert med hvilken far-

ge han mener eurytmikostymet skal ha, og dette indikerer hva slags energi han mener bevegelsen kan uttrykke.²²⁷ *Lebenszauber* blir framført med rødlig, fotsid silkedrakt og slør. Belysningen forsterker det rødlige. Eurytmisten forholder seg fritt til hvilke elementer i musikken hun velger å vektlegge.

Intensjoner

I intervju med Ragnhild Fretheim (Schjønby, 2009f), som også har iscenesatt denne soloen, får jeg informasjon om koreografien, sett fra en utøvers synspunkt. Fretheim er opptatt av at dansen ikke skal fortelle en historie. Hun mener det viktigste målet er å få bevegelsene til å ”synge”. I Steiners toneurytmikonsept er det et poeng at musikken ikke forholder seg til et utenommusikalsk tema. Fretheim forteller at når hun danser denne koreografien, forholder hun seg ikke til en fortelling utenfor musikken, men går inn i de prosessene og den energien som musikken vekker til live:

Vi henter ikke bevegelsene ut fra tittelen. Vi henter dem ut fra musikken. Vi er inspirert av komposisjonen, og prøver å synliggjøre stykket på musikkens premisser og ikke på tittelens premisser. [...] Vi har ikke noen idé om hva vi vil gjøre annet enn det som springer ut av musikken og det vi oppfatter som musikkens indre idé (Fretheim intervjuet av Schjønby, 2009f).

Slik jeg tolker Fretheims beskrivelse, er det først og fremst energi, aktivitet og prosess hun etterstreber å sette ord på. At eurytmisten ikke vektlegger noen historie når hun skal formidle toneurytmi, er i pakt med Steiners idealer. Steiner understreker han at musikken, til forskjell fra andre kunstarter, ikke vil etterligne forestillinger og bilder. ”Aber der Ton ist ein Unmittelbarer Ausdruck des Willens selbst, ohne Einschlebung der Vorstellung” (Steiner, 1989, s. XIII). Steiner har imidlertid kalt koreografien for *Lebenszauber* - trylleri – er et mindre ladet begrep enn *Erotik*. *Lebenszauber* gir, i følge min forståelse, ingen spesiell føring i danseuttrykket, bortsett fra at det kan samsvare bevegelse i stadig forvandling.

Fretheim beskriver likevel soloen som en kamp mellom lys og mørke, og hun sammenligner komposisjonens coda med å komme opp på en fjellvidde og ha ”tilbake-

²²⁷ Varme farger er i denne forbindelse uttrykk for utadrettet energi. Kjølige farger signaliserer mer innadvendt uttrykk. Dette er en del av Steiners notasjonsmåte. Flere av tonesoloene ble bare notert som farger (Froböse i Steiner, 1989, s. XX). Steiner har imidlertid ikke skrevet fargeanvisninger på denne koreografien.

lagt kampen”. Denne ”kampen mellom lys og mørke” fungerer tydeligvis som en undertekst. Fretheim mener også at denne komposisjonen kan oppleves som en vev av lys og mørke, og bruker dette som nøkkel til bevegelsesuttrykket, både på detaljplan og i dansen som helhet. Intervjuet med Fretheim viser at selv om denne tonesoloen ikke er videreført med noen spesielle bilder eller tema, kan det oppstå bilder i utøveren som genereres av bevegelsene. Disse kan bli et redskap til å forme uttrykket. Når Fretheim karakteriserer denne komposisjonen som ”en kamp hvor det stadig stiger noe opp fra dypet vil opp i lyset...” begynner bevegelsen selv å lage en fortelling. I analysen har jeg valgt å bruke Fretheims tolkning av lys og mørke som en mulig undertekst, vel vitende om at Solstad, som viser soloen, kan forholde seg helt annerledes.

Dansens struktur

Dansen kan deles opp i tre hoveddeler pluss coda med underdelinger av bevegelsesfraser, bevegelsesmotiver og elementer.

Del 1: A (a, a₁, b)
 B (c, c₁, d, e)
 A₁ (a₁, a₁, b₁)
 B₁ (c₂, c₃, d₂, e₁)
Del 2: C (h, h₁, i, i₁, j, j₁, j₂, k)
Del 3: A₂ (a, a₁, b)
 Coda (l, m, n, o)

Gestiske strukturer

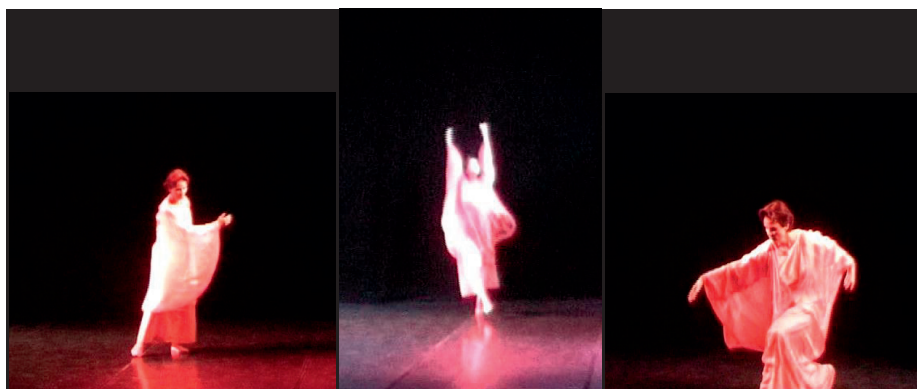
Komposisjonen har også en tredelt form pluss coda. Det begynner sart, har en sterkere midtdel. Musikken grupperes i fire-takts fraser. Dansens struktur følger stort sett musikkens struktur. I det følgende har jeg laget et skjema hvor jeg setter denne strukturen i forbindelse med gestikk basert på toneurytmiske grunnelementer. Jeg velger å kommentere noen av de framtrede gestene.

Del 1

FENOMEN	STRUKTUR		GESTIKK		
	Bev. frase	Bevegelsesmotiv	Kommentar	Noen utvalgte musikkgeste kommenteres	intensjon /opplevelse (Baserert på intervju med Fretheim)
Forflytning i rommet. Armbevegelser er flytende, ikke tydelig form. Veksler mellom å bruke begge armer parallelt og å begynne med den ene armen og videreføre bevegelsen med den andre.	A	a- i takt 1. a1- i takt 2 b - t. 3 og 4.	Temaform a – Diagonalt fram til v. Begge armer aktive, bevegelse med v. arm antyder basslinjen. a1. Diagonalt fram til v. Høyre arm starter bevegelsen, v. fortsetter, smalere bevegelse. b. Diagonalt fram til v., bøye og reise seg. Bevegelsesmotivet er en sammenfatning a og a1. Det begynner med danserens h.arm, fortsetter med begge armer. Bølgende armbevegelser, går ned, bøyer knær mot slutten, holder tilbake – og ”strømmer ut”.	Åpner med tonegest; Dur- og intervallgester skaper myke overganger; Motivgest som er dannet av intervallgestene; Kvartgest; Slutter i en vid gest for tonen F, og deretter en lukket gest for kvint; Musikkmotiver blir gester. Disse består av tone- og intervallgester.	Motivet begynner fra lys; Begynner sart;
Her poengteres bevegelse fra den ene til den andre siden – det oppstår en spenning mellom h. og v. Til slutt sammenfatning og ned – opp. Den siste akkorden kan oppfattes som et bevegelsesmotiv.	B	c Takt 5 c1 Takt 6 d Takt 7-8 e	c. Sidelengs mot h Begge armene er aktive. V. arm ned, h. arm opp, deretter begge armene symmetrisk i utadstrømmende bevegelse. c1. Sidelengs mot v. og så mot h. Bevegelse nede på v. side i overgangen, deretter danserens h.arm, v. arm og så begge sammen (nesten speilbilde av c). d. Diagonalt fram mot v. Begge armene symmetrisk- ut i vidden, bølgende beve-gelser, parallelle opp. e. Bøyer seg ned og reiser seg opp med arpeggio-akkord	Intervallgester; Tonehøyde i bass; Tonegest; Tonegest c utheves; Arpeggio-akkord; Akkordgest.	Motivet vandrer fra de høye sfærer; bearbeides; inn i dypet; - og er til slutt blitt bearbeidet i alle sjikt. hentes opp fra dybden; opp i lyset; nedenfra og opp;

Beskrivelse	Bev. frase	Bevegelsesmotiv	Kommentar	Musikkgeste kommenteres	intensjon /opplevelse (Basert på intervju med Fretheim)
Gjenagelse av A og B, litt mer tilbake-trukket	A ₁ takt 9-12	a ₂ fram til h a ₃ b ₁	a₂ fram til v. Temaform. Repetisjon av de 4 første takter. Mer tilbakeholdt bevegelse; a₃ utføres med danserens h.arm, og er noe forandret i forhold til retninger. Danser vender seg mot v. på den høye tonen.	Tonegest. Durgeste; Intervallgeste, Motivgest, Kvart; Tonen F; Kvint. .	Gjentagelsen stadfester det som ble uttrykt.
	B ₁ Takt 13-16	c ₁ c ₁ d ₁ e ₁	c₁ sidelengs h. c₁ sidelengs v. -h. d₁bue bak over h. mot v. og tilbake. (B ₁ er noe forandret forhold til retninger og symmetri)	Tone F Tonegest (høydepunkt) er nå mot h. side. Arpeggio	Fra dypet; løfter opp mot lyset.

Både komposisjonen og bevegelsesuttrykket begynner sart og gjennomsliktig. I begynnelsen er gestene både asymmetriske og symmetriske. Gjennom arpeggioene henter hun det dype og varme opp i lyset og sammenfatter. Ellers bruker en hånd i et motiv, gjerne et svar i den andre hånden – og så sammenfatter hun frasen med begge armer. Det er også veksling mellom tilbakeholdt og mye bevegelse.



Figur 16. Margrethe Solstad i *Lebenszauber* med koreografi av Steiner. Etter videoopptak (Schjønby, 2005a).

Del 2

FENOMEN		STRUKTUR		GESTIKK	
Beskr.	Frase	motiv	Kommentar	Musikk-gester	intensjon(Basert på intervju med Fretheim)
Begynner helt bak i rommet Hun bøyer seg – dybde, sterk dynamisk oppbygning;. Hun beveger seg mot venstre side av rommet; Økende tempo og intensitet.	C Takt 17-28	h	h. Fram mot h. Vekselvis h. og v. arm; Motiv i bassstemmen; Begynner med h. arm og fortsetter med v. (2 takter);	Moll – gestikk Armene nede med et bassmotiv.	Kam; Alt er ført ned på bunnen;
		h1	h1. bak mot v. side. Vekselvis h. og v. arm. Begynner med h. arm oppe og går ned, h arm overtar aktiviteten .Variasjon av h.	Bølger i formen blir til store utslag i intervallgestene.	Kampen opp mot lyset igjen. Fra dypet og oppover; Kamp mellom lys og mørke. Bevegelsen trekker seg sammen og arbeider seg oppover, gjenomtrenter motstand..
		i	i.- Begge armer. Ut i vid gest. Symmetriske tonegester (1 t) (Gjentagelse i musikken, men ikke i bevegelsen.) Skiftevis h. og v. arm. Rytmask med pukteringer	Kvartmotiv, kvart fra d til g (kvart er utledet fra de betonte tonene).	
		i ₁	i₁- veksler mellom retning h. og v. motiv i h. arm	Mer muskelspenning i gestene fordi dynamikken øker til forte.	
		j	j-Motivene er gjentagelser, bevegelsessekvenser, stadig i sekvensering i musikken . Armene understreker diagonale linjer gjennom kroppen. Nede fra v. og opp mot h. Begge armer opp.	Bevegelsene forholder seg til tiltagende dynamikk.	
		j ₁		Sekundgester;	Opplevelse av å gå opp mot en stor «fjell-vidde».
		j2		Intervallgest: oktav – tonegest f;	
		k	k-Bøyer ned, og helt opp igjen	Musikkens høydepunkt avspeiles i bevegelsene. Forløsning fra moll til dur.	

Midtdelen er i moll. Hovedsaken i denne delen er at bevegelsene bygger opp mot høydepunktet da temaet kommer igjen. På denne måten blir delnivået framtreddende, og bevegelsesmotivene innordner seg ”dramatikken” i oppbygningen mot høydepunktet. Den

begynner med at danseren skifter retning. Bevegelsene blir dypere, kraftigere, mer dramatiske og får større volum. Moll delen skiller seg også ut fordi bevegelsesuttrykket nå forholder seg til basstemmen, og dette gir dypere bevegelser. Dette vil si dypere bevegelser og sterkere vektlegging av akkorder enn de to andre delene. Bevegelsene følger fraseringen i musikken. Et motiv i musikken blir som regel et bevegelsesmotiv, men det er også bevegelse i pauser. Bevegelsene som gjentas har hele tiden små variasjoner fra utgangspunktet. Det kan også tolkes som at danseren noen steder, binder to forskjellige motiver (fraser) i musikken sammen til en bevegelsesfrase.

Del 3

FENOMEN	STRUKTUR		GESTIKK		
Beskr.	Frase	motiv	Kommentar	Musikk-gester	intensjon
Danseren er nå på v. side i rommet. Temaformen gjentas. Bevegelse framover i rommet. Slutten er forskjellig fra første gang.	A ₃ Takt 29-32	a ₃ a ₄ b ₃	a ₃ . Fram mot h.; begge armer symmetrisk. Tempo 1, tema kommer igjen med rytmisering i mellomstemmen. a ₄ Bakover mot v. Bue framover mot h; bevegelse i begge armer først deretter i v. arm. Mellomstemmen er rytmisk forskjellig fra første gang. Pause;	Kombinasjon av intervall- og tonegester; Stor arpeggio før coda, avslutter med sekundgest fallende bevegelse til fallende tonehøyde (nesten som en mollgest).	Alt tas tilbake. Begynner pånytt, som et frø. Kampen opp mot lyset igjen.
Her går danseren inn i siste del av formen som er en slags innviklende spiral; mot venstre, så bakover. Formen ender der den begynte.	Coda Takt 33-36	l m n	l. Det lille motivet, nå med ekko i bassen. Spørsmål og svar; Motiv n, siste takt: Overgang via tonegesten F (vid) og til intervallgest prim (samlende). Sluttes i prim for å få en smal bevegelse.	Arpeggio (diagonal); Tonegest F; Intervallgest prim.	Sammenfatning; Du skuer tilbake Balanse mellom lys og mørke Det siste dypet er som en erindring om noe som har vært Nå er det inderliggjort.

Begynnelsen repeteres. Når kodaen kommer, har temaet ”vandret fra de høye sfærer inn i dypet, og blitt bearbeidet i alle sjikt” (Fretheim intervjuet av Schjønsby, 2009f).

Solstad utvikler ofte et mønster for bevegelsesfraser som består av en gest i den ene armen, et svar i den andre armen, og så sammenfatter hun dette til et avsluttende motiv med begge armer. Motivene i dansen kan spores tilbake til de musikalske motivene. Motivgestene er sammensatt av toneeurytmiens intervallgester og noen tonegester. Ofte er det problematisk å identifisere de eksakte gestene, da disse veves sammen til bevegelse i stadig forandring. Intervallgestene bindes samme, flyter over i hverandre og skiller seg ikke ut som noen isolerte bevegelser. Solstad har valgt å gi intervallgestene en vesentlig plass i utformingen.²²⁸ Hvis hun bare hadde vektlagt tonegestene mer, hadde det blitt et stivere eller mer formet bevegelsesuttrykk. Intervallgestene skaper mykere overganger enn tonegestene, og bidrar til at bevegelsene virker inderlige og varme. I denne soloen blir arpeggioakkordene understreket. Disse gjentas stadig i bevegelsesmotiver. De blir utformet som en bevegelse nedenfra og opp, noen ganger diagonalt gjennom kroppen. Her kan de fungere som et bilde på at de henter det dype, varme opp i lyset og bli et uttrykk for å ”bringe mørket opp i lyset”, som Fretheim uttrykker det. Rytmen virker også inn på gestikken. De lange tonene trekkes ut, mens de korte trekkes sammen. Som et resultat av dette oppstår en kontrast mellom sammentrekning og utvidelse, et slags åndedrett, og dette virker inn på utformingen av gestene.²²⁹

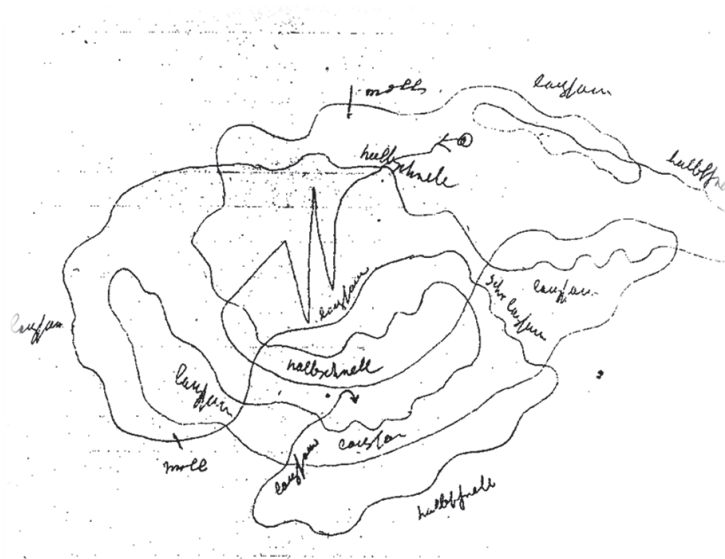
Bevegelsesmotivene er både asymmetriske og symmetriske i forhold til kroppen, men det er en viss symmetri i forhold til tid. Noen bevegelsesmotiver gjentas. De flyter i hverandre, og gjentakelsene er alltid litt forskjellig fra utgangspunktet. Dette beror også på at de føyes inn i en form og får forskjellige retninger. Noen steder repeteres motivet med en arm og ser forskjellig ut, som for eksempel i takt 2. Det er først og fremst bevegelsene gjennom kroppen og ut i armer og hender som får fokus, trinn og fotarbeid trer i bakgrunnen.

Jeg vurderer bevegelsesmotivene som de mest framtrede gestene i dansen. Det er disse som gir dansen karakter. Arpeggioakkordene blir egne gester, og disse kan

²²⁸Fretheim betoner i intervjuet (kapittel 7) at den egentlige sangen kommer til uttrykk gjennom intervallene

²²⁹I eurytmi bruker Steiner noen ganger benevnelsen tonevarighet (Tondauer) i stedet for rytme. I prinsippet for tonevarighet, er de korte toner framover, de lange bakover. Her kan de lange tonene bevegges i rommet og understreke det flytende.

tolkes som bevegelsesmotiver. Fretheim mener at begrunnelsen for å bruke intervallgestene i så sterk grad, er at det er disse som får bevegelsesuttrykket til å ”synges”. Jeg tolker det slik at det er nettopp den flytende kvaliteten som gir forskjellige typer spenning og flyt. At Solstad velger å gjøre motivgestene asymmetriske og flytende, gir en fri og ledig atmosfære, og samtidig framelsker hun det brusende i romantikkens musikk.



Figur 17. Form til *Lebenszauber* av Steiner (1989, s. 6).

Samspill mellom kunstartene

Solstad har selv valgt ut de intervallgestene hun mener er betydningsfulle for uttrykket i musikken. De gestene som er valgt, er begrunnet i musikken. Disse er ikke koder som har en spesiell betydning, så på denne måten er det fri, ikke kodet gestikk. Gestikken er likevel bundet til musikelementene. De bygger på eurytmiens intervallgester og forholder seg sterkt til tonehøyden. Det er en sterk grad av kongruens, det vil si samsvar mellom musikk og bevegelse (Reynolds, 1974, s. 133-134), men bevegelsen forandres og forsterkes selv om musikken repeteres. Det ekspressive i dette bevegelsesuttrykket ligger, etter min mening, i at det hele tiden er en utvikling og forandring både i musikk og i bevegelseskomposisjon. Vi får presentert et enkelt motiv i musikk og bevegelse, og

dette formes og omformes i stadig utvikling. Det flytende i bevegelsene samsvarer med det melodiske og sanglige. Musikken slutter to oktaver dypere enn den begynner. Dette samsvarer med at bevegelsesuttrykket får en retning fra lys til mørke.

Den enkle komposisjonen rommer så mye mer bevegelse enn en ville tenkt på forhånd. Dette blir visualisert ved hjelp av eurytmi. På denne måten tilføres noe som ligger latent i musikken, men som blir forsterket gjennom samspillet mellom bevegelse og musikk.

Oppsummering og konklusjon

I disse case-studiene har jeg studert hva slags type gestikk som blir brukt i noen utvalgte danseuttrykk i tradisjonene etter Duncan, St. Denis og Steiner. Jeg vil i det følgende lage en oppsummering av de hovedlinjene jeg er kommet fram til. På den ene siden vil jeg oppsummere hovedprinsipper for gestikk i hver av dansene, og deretter vil jeg se hvordan disse er en realisering av danseskapernes idealer og estetikk.

Case A viser både dans som vektlegger musikk, og dans som primært forholder seg til myter og bilder. Duncan bruker gestikk basert på musikk og mytisk fortelling simultant i *Narcissus*. I bevegelsesbildet antydes musikkens fraser, rytme og melodiske linjer, som musikalsk gestikk. Samtidig er danseren i en rolle som ung jente og skaper allusjoner til myten om Narcisus. Fortellingen formidles i små impresjonistiske glimt. Begynnelsen og slutten av dansen vektlegger musikalsk gestikk, mens midtdelen er mest mime. Dansen har også antydning til emosjonell gestikk.

I *Ave Maria* følger vi også prinsippet med to simultane lag av gestikk: Ett som forholder seg til musikken og ett som forholder seg til fortelling. Når musikken repeteres, i andre og tredje del, blir det brukt et helt forskjellig bevegelsesuttrykk. Mens første del er tilbakeholdt, har dansen et meget beveget og ekspressivt uttrykk når musikken repeteres. På denne måten blir Duncans *Ave Maria* gjennomkomponert, for å bruke et musikkuttrykk. I del 2 utvikles de enkle gestene til store former i rommet, og i del 3 er kroppen involvert i mye sterkere grad. Uttrykket beholder likevel en ramme med kodede gester. I følge Quinlan kan dansen forstås som en kommunikasjon. Den bruker da

også elementer fra de kommuniserende, dialogiske gestene i retorikktradisjonen. Ellers er bevegelsesuttrykket sterkt orientert mot ikonografi. Det hentydes til bilder fra kunsthistorien og vi kan gjenkjenne i bebudelsesmotivet. Her utfolder Duncans koreografi en sammensmeltning av kjente bilder, musikk og fortellende elementer. I *Ave Maria* finner vi musikalsk gestikk, dialogisk gestikk med historiske røtter, emosjonell gestikk og gestikk som skaper bilder. I tillegg kan bevegelsesintensjonen i denne soloen oppfattes som eurytmigester. At den samme musikken spilles to ganger, mens dansen har tre deler med helt forskjellig bevegelseskarakter, demonstrerer at den samme musikken kan generere forskjellige bevegelsesuttrykk. Del- og frasenivå blir mest framtrædende i dette bevegelsesuttrykket.

Case B inneholder både ”hellig dans” og musikkvisualisering. Den hellige dansen som er representert her, er imidlertid ikke et portrett av en guddom eller en mytisk person, slik vi ser det i soloen *Radha. Incense* viser et ritual som blir tilpasset musikk og dette framstilles som en hellig handling, ikke som et portrett. Siden gestene i *Incense* har ritualen som forbilde, blir gestene handlinger.²³⁰ Frasenivået er mest framtrædende. *Incense* virker enkel. Den består av konkrete handlinger som å tenne røkelse, løfte opp røkelseskålen, sette ned røkelseskålen, nære ilden osv. Disse handlingene er delvis avpasset til frasene i musikken, men overlapper fraseringen noen steder slik at det blir flertydighet om hva bevegelsene korresponderer med. Handlingene fungerer som gester fordi de uttrykker en mening. Når øvelsesmønstre fra delsteteteknikken monteres inn, får disse karakter av å være oppadstigende røyk. Øvelsene blir gestiske uttrykk, og kan tolkes som at danser, i rolle som prestinne, kommuniserer med guddommen. Ritualen som helhet, det vil si helhetsnivået, er i følge min bedømmelse mest framtrædende i denne soloen.

Case B demonstrerer at musikkvisualiseringene forholder seg til en annen type bevegelsesmateriale enn *Incense*. Her blir bevegelsene mer abstrakte eller geometriske. Musikkvisualiseringene *Schubert Walzes* har gestikk som bygger på musikkens struktur. Fraser i musikken blir visualisert med bevegelsesfraser. Gjentakelsene i musikken blir også gjentakelser i bevegelsesmønstrene og utbrodert med bevegelsesmotiver. Her finnes det også bevegelser på forskjellige nivåer. Motivnivået i musikkvisuali-

²³⁰ I denne soloen demonstreres ikke de asiatiske gestene som St. Denis tok inn i sitt vokabular.

seringen er framtreddende. Denne nøkterne og lekende musikkvisualiseringen står i kontrast til en annen musikkvisualisering: *Brahms Walz* og *Liebestraum* som blir tolket av June Balish. Her blir den emosjonelle gestikken forsterket. Denne blir mer framtreddende enn den musikalske strukturen som er utgangspunktet. I *Brahms Walz* og *Liebestraum* blir en sammensmeltning mellom musikkens strukturer og emosjonell gestikk vektlagt. Her er frasenivået mest framtreddende, og det er på frasenivå at den emosjonelle gestikken synes å utfolde seg.

Case C inneholder både bevegelse som er utledet av språk, og bevegelse som er utledet av musikk. Her er både språkgester og musikkgester representert, men ikke samtidig. De holdes separat. Case C demonstrerer også forskjellige nivåer av lydeurytmisk gestikk og tilsvarende forskjellige nivåer av toneurytmisk gestikk. Toneurytmigestene er flytende og strømmende, og de er vanskelig å identifisere. Lydeurytmigestene har tydeligere form. I lydeurytmisoloen *Wegerin*, med koreografi av Steiner, blir lydgestene bestemmende for helhetsuttrykket. Gestene leder oppmerksomheten mot språket. Dansen deler seg i seksjoner. Disse utgjør forskjellige situasjoner i jeg-personens liv og markeres gjennom belysning og bevegelsessoner. Videoopptaket viser at det først og fremst er motivnivået og lydgestene, som blir framtreddende. I den andre lydeurytmisoloen *Noe som vekker meg*, er lydgestene også framtreddende, men de er føyet mer inn i linjer og formasjoner i rommet, og de blir dermed ikke så lette å identifisere. Her er spesielle ord, bilder og grammatikalske funksjoner grunnleggende for uttrykket: Vi finner for eksempel at tilstander, aktivitet og passivitet, verb, å se og lytte gir forskjellig bruk av rommet. Frase og motivnivå blir vektlagt her.

I toneurytmisoloen *Lebenszauber* vektlegges intervallgestene ut fra en intensjon om å visualisere det sanglige i musikken. Også musikkens dynamikk og oppbygningen mot høydepunkt former uttrykket, og dette gjør seg gjeldende på delnivå. Intervallgestene blir bevegelsesmotiver. Disse blir framtreddende i det helhetlige uttrykket. Det blir mye bevegelse til stillfærende musikk uten at dette oppfattes som utenommusikalsk. Siden komposisjonen heter *Erotik*, kunne en tenke seg at uttrykket ville være mer preget av emosjonell eller erotisk gestikk, men her er gestene begrunnet i musikkelementene.

Av generelle likhetspunkter i disse dansemåtene vil jeg trekke fram følgende: Bekledning består av lange drakter – verken trikot eller tutu - men drakter i silke eller lett stoffer som følger kroppens bevegelser. Bruk av drakt og slør ekspanderer bevel-

sen og antyder at bevegelsen fortsetter i rommet. Det er bevegelsen som framheves, strømmende bevegelse og flyt brukes mer enn posisjoner. Danserne bruker aktiv overkropp med bevegelsesansats i brystregionen. Hender og armer er sentrale i uttrykket. Kroppens bevegelser springer ut av psykisk intensjon, og danserne vil formidle et budskap. For alle tre blir visualisering av konsertmusikk en vei til å utvikle dans.

Noen felles prinsipper danseuttrykkene forholder seg til når det gjelder bruk av gestikk, utkrystalliserer seg som:

- Alle tre bruker emosjonell gestikk – i sterk eller svak grad.
- Alle tre bruker hovedsakelig frie former for gestikk.
- Alle tre eksperimenterer med gestikk.

I følge mine studier er forskjellen mellom danseretningene først og fremst knyttet til *hvordan* danserne bruker gestikk, og hvilken type gestikk de forankrer bevegelsesuttrykket i. Analysene viser at dansetradisjonene etter Duncan, St. Denis og Steiner bruker forskjellige typer gestikk. Til sammen har de et stort bevegelsesmateriale og gjennom sin aktivitet har de utforsket et stort spekter av bevegelse. De gestikktypene som jeg har vist til i disse konkrete danseuttrykkene, kan oppsummeres som:

- Fri/åpen gestikk
- Kodet gestikk (ikke mye)
- Emosjonell gestikk
- Gestikk basert på musikk
- Gestikk basert på tale
- Gestikk basert på relasjoner mellom mennesker
- Gestikk som formidler handling
- Gestikk som formidler bilder

Forankring i gestiske nivåer

Alle soloene er helhetlige komposisjoner, men det er som regel ett nivå der gestikken blir mest framtrædende. Analysene viser at dansene får sitt hoveduttrykk fra forskjellige nivåer:

- Helhet:** Dramatisert ritual: *Incense*
- Del:** Forskjellige aspekter ved person eller tema: *Ave Maria, Narcissus*
- Fraser:** Emosjonell gestikk: *Narcissus, Ave Maria*
 Små konkrete handlinger: *Narcissus*
 Bevegelsesfraser motivert av musikalske fraser: *Schubert Walzes, Lebenszauber*.
- Motiv:** Bevegelsesmotiver motivert av musikalske motiver: *Schubert Walzes Lebenszauber*
Kodede gester: Ave Maria
Grammatikalske former: Noe som vekker meg.
Intervallgester: Lebenszauber
Lydgester basert på vokaler og konsonanter: Noe som vekker meg, Wegerin
- Elementer:** Intervallgester og lydgester (brukes i overganger, eller som deler av motiv); Trinn i dansen kan fungere som elementer.

Veksling mellom musikalsk og billedskapende bevegelser: *Narcissus*

Renessansens vokabular av kodet og fri gestikk: *Ave Maria*

Analysene viser også at tidligmodernistisk dans visualiserer tale og musikk både ved hjelp av frie og kodede gester. Hovedvekten ligger absolutt på den frie gestikken. Selv om for eksempel eurytmigestene er knyttet til lydene, fungerer de mer som ekspressive uttrykk enn som koder. Noen av gestene forholder seg til lyd, andre er relatert til handling, bilde eller følelse. Mye av den kunstneriske utfordring ligger i å kombinere disse dimensjonene. Gestene antyder bilder, gjerne som små glimt i overganger og i bevegelser.²³¹

²³¹ Jeg mener at det er i dette feltet gestikken, gestene, har mulighet til å være eksistensielle størrelser som er mer enn bevegelser, og som kan gi kunstopplevelse.

I følge analysene, er det en forskjell mellom den gestikken som springer ut fra musikk, den gestikken som er knyttet til tale og den som forholder seg til handling. Den ord- og handlingsbaserte gestikken organiseres i ulike motiver og fraser, mens den musikkbaserte gestikken er rik på gjentakelser og symmetri, både på motiv- og frasenivå. (Dette vil jeg komme tilbake til i neste kapittel.)

Musikalisering av kunstene

Analysene bekrefter at vi kan gjenkjenne trekk som er karakteristiske for symbolismen: Fragmenter av bilder og situasjoner blir musikalisert gjennom gjentakelse og rytmisering. Bilder får stor plass. Den flertydigheten som dyrkes i bevegelsesuttrykket, antyder sammenhenger og spørsmål. Den skaper et spenningsforhold til det vi hører. Duncan omformer bilder og mytiske fortellerelementer til bevegelser i samklang med musikk. St. Denis strukturerer et ritual i forhold til musikk og skaper danseuttrykk basert på musikkstrukturer. Steiner skaper toneurytmi der danseren i prinsippet skal synge med bevegelse. Han skaper et skille mellom den gestikken som utvikles fra tale, og den gestikken som utvikles fra musikk. Likevel innebærer den talebaserte gestikken, lydeurymien, i seg selv en musikalisering fordi den er rettet mot tonefall og språkets musikalitet, og det som ellers kan *høres* i talen.

Samspill mellom kunstarter

Samspillet mellom kunstene ivaretas i disse små verkene av gestikken. Gestikkens funksjon går ut på å synliggjøre intensjoner, emosjoner og bilder, men også å transformere hørselsinntrykk til visuell bevegelse. Ved at bevegelsesuttrykket skjer i samklang med musikk eller språk, kan gestene bli ett med det som høres, smelte sammen med klang eller lyd i rommet og forsterke den auditive opplevelse hos mottakeren. Gestikken kan også tilføre fortellende elementer eller forsterke det ekspressive og emosjonelle uttrykket i tale og musikk. Den kan dessuten vise kommunikasjon og forhold mellom mennesker, slik vi ser antydnet i *Ave Maria*. Gestikk tiltaler en kroppslig respons hos publikum, vekker sanseaktivitet, knytter sammen kunstuttrykk og skaper bilder og asso-

siasjoner i publikums bevissthet, for eksempel assosiasjoner til mytiske sammenhenger.²³²

Språk og musikk – forskjellig gestikk

Analysene viser en strukturforskjell på den gestikken som er utviklet av språk, bilder og handlingselementer og den gestikken som er utviklet fra musikk. Den musikalske gestikken har regelmessige gjentakelser og mønstre som er preget av symmetri. Den gestikken som er utledet av tale, handling og bilder, innordner seg ikke i samme mønster. Her er det forskjellige gester, og det er vanskelig å finne mønstre som gjentas. Den emosjonelle gestikken inngår allianser med både tale, bilde og musikk.

Duncan forsøker å kombinere disse to tendensene simultant. Hun ender opp med å bruke symmetri og gjentakelser der hun betoner det musikalske, og ikke symmetri der hun betoner handling og bilde. På denne måten fordeler dansene seg i dramatiske og musikalske deler. St. Denis vil rendyrke det musikalske i musikkvisualiseringene. Her bygger dansen på symmetri og gjentakelser. I *Incense* er ritualets handlinger tilpasset musikkens fraser, og således styrer musikken dansen inn en viss grad av repetisjon og symmetri. Steiners lydeurytmi dyrker gestikk som er utviklet fra språk. Her er ikke motivnivået basert på repetisjoner og symmetri, mens toneurytmien viser symmetri først og fremst på frasenivå. På motivnivået gir gjentakelser med andre tonegester og intervallgester enn utgangspunktet, noe forskjell i bevegelsesbildet (for eksempel når tema kommer i en ny toneart).

Undersøkelsene indikerer at det er en lovmessighet i at musikk genererer symmetri og repetisjoner, mens tale, bilde og handling genererer mer uregelmessige og varierte former. Disse undersøkelsene er basert på tonal musikk. Et spørsmål for meg blir da: Hvordan vil for eksempel a-tonal musikk komme til uttrykk i disse bevegelsesmåter. Dette må være et åpent spørsmål.

²³² At gestikk viser forhold mellom mennesker blir ikke demonstrert så tydelig i disse analysene siden jeg har valgt ut et analysematerial som består av soloer. I Duncans *Ave Maria* ser vi imidlertid dialog mellom Maria og Engelen.

Konklusjon:

I disse dansene finnes bevegelse, kroppsspråk og gester på forskjellige nivåer. Ved hjelp av Merleau-Pontys teori om gestikk og danseforskningens strukturanalyse, har jeg funnet gester både på helhet-, del-, frase- og motavnivå. Alle dansene forholder seg til disse nivåene. Undersøkelsen viser at dansetradisjonene vektlegger forskjellig type gestikk. Gestikken de utvikler, er knyttet til hvordan de forholder seg til musikk, språk, fortelling og bilder.

Studiene viser en strukturforskjell på gestikk som er musikalsk fundert, og gestikk som er fundert i språk, drama eller bilde. Den musikkbaserte gestikken er rik på gjentakelser og repetisjoner, både på motiv- og frasenivå. Den har sterk grad av symmetri i forhold til tidsaspektet. Den musikalske gestikken er flytbasert. Den taleorienterte og fortellende gestikken har et sterkere forhold til rommet og har tydeligere form. Det viser seg at der det språklige og dramatiske blir mest bestemmende for uttrykket, forsvinner den type symmetri og gjentakelser som korologiens notasjonsmåte er egnet til å fange opp. Når språk- og dramaelementer aktiviseres og får overtaket, forsvinner også gjentakelsene.²³³ Når bevegelsen forholder seg delvis til musikk, delvis til språk eller bilde – og stundom simultant til begge deler, betones flertydigheten i uttrykket.²³⁴

Analysene viser at gestikken har en stor plass, og at den er grunnleggende i danseteknikkene. Gjennom gestikken kommer danserens tolkning, intensjon og innlevelse til uttrykk.

²³³ Et eksempel på kontrast mellom musikalsk gestikk og mime (bilde) finnes i *Narcissus*. I midtdelen av denne soloen, når uttrykket forholder seg til mimede handlinger, forlates repetisjoner og symmetri.

²³⁴ Når Duncans danser forholder seg til musikk og drama samtidig, blir dette tydelig i gestikken. I enkelte partier vektlegges bilder og fortellende elementer, i andre deler overtar det musikalske.

Kapittel 9: RESULTATER

Gestikk på forskjellige nivåer

I dette kapitlet oppsummerer jeg både de forskjellige typer gester jeg har kartlagt i dansene og den kunnskap om gestikk jeg har utviklet gjennom hele analysearbeidet. Her vil jeg ikke skille strengt mellom de tre tradisjonene, men heller føre dem sammen til et landskap som utgjør et arbeidsmateriale i tidligmodernistisk dans. Her blir det et poeng at det bevegelsestilfang som de tre dansetradisjonene utviklet og aktiviserte i form av gestikk, framstår som et samlet materiale.

I følgende oppsummering har jeg sortert gester etter hvilke nivåer de vanligvis opptrer på. Slik jeg ser det, kan gester brukes på forskjellige nivåer. For eksempel kan et uttrykk for raseri enten prege en hel dans, en del av dansen eller en frase. Jeg har valgt å beskrive de emosjonelle gestene på frasenivå fordi disse ofte opptrer på frasenivå i de dansene jeg har analysert. For eksempel kan vokalgestene brukes på forskjellige nivåer. Et helt dikt kan være preget av en bestemt vokalstemning, eller en bevegelsesfrase kan være preget av en vokalstemning.²³⁵ Vokalgester og konsonantgester opptrer imidlertid mest på motivnivå og er da knyttet til lyd i tale. Derfor har jeg her valgt å beskrive vokal- og konsonantgestene på motivnivået.

Gestikkbegrepets sterke og svake sider

Å bruke gestikk som et kjernebegrep har både sterke og svake sider. Styrken er at jeg kan fange opp samspillet av intensjon, følelse og bevissthet i bevegelsen. En gest kan være en eksakt størrelse, tilsvarende en verbal formulering som i mange tilfeller forteller mer enn den verbale formuleringen. En svakhet er at den er prisgitt den subjektive erkjennelse både hos danser og tilskuer. Et problem med gester og gestikk generelt er å

²³⁵ Et eksempel på dette er Duncans solo *Ave Maria*, der de forskjellige bevegelsesfrasene er svært lik vokalgester (se kapittel 8).

gripe og fastholde den. Gestikk kan vanskelig skrives ned på tilsvarende måte som språk. Den har alltid noe ved seg som ikke kan fastholdes, enten dette beror på en undertekst, en skjult intensjon eller at rett og slett forholdene og omgivelsene spiller med i det gestiske uttrykk.

I og med at vi ikke har utviklet noe system som kan måle og vurdere gestikk, er det en kan oppfatte overlatt til et skjønn. Forskjellige områder flyter i hverandre. Noen signaler og tegn kan tydes, men må settes sammen og tolkes. Den umiddelbare gestikken er overlatt til en helhetsvurdering – eller en sansning, i følge Merleau-Ponty.

Jeg mener at differensiering mellom fri og kodet (monologisk og dialogisk) gestikk gir en måte å håndtere dette mangslungne området på De tre vinklingene i avhandlingen har dessuten bidratt til å belyse gestikken fra forskjellige perspektiv.

Generelle trekk

Transformasjon av elementer fra forskjellige kunstuttrykk til bevegelse

At kunstuttrykk fra en annen kunstart enn dans transformeres til bevegelse og gestikk, oppfatter jeg som et kjernepunkt i dansens tidlige modernisme. Duncan kombinerer flere elementer i sin gestikk: musikk, bilder og handlingselementer. Hun er også opptatt av at alle kunstarter har forankring i kroppen, og har en felles kilde. St. Denis realiserer sine visjoner om religion og kultur som danseuttrykk. Steiners hovedidé er at kroppen forvalter en åndelig innsikt, og at denne er til stede i bevegelser som transformerer lyd til visuelt romlig uttrykk.

Fri gestikk

Alle tre dansekunstnere er opptatt av at gestikken skal være ekspressiv. De bruker gestikk som ikke er kodet til å formidle spesielle betydninger. Duncan vil, ved hjelp av en fri gestikk, skape mangetydighet i forhold til om bevegelsen forholder seg til språk eller musikk. Hun vil antyde sammenhenger og vekke bilder som publikum kjenner igjen, og som taler til deres følelser. Duncan etterstreber dessuten at dansen skal virke fri og improvisert. Dette følges også opp i tradisjonen etter henne.

Også St. Denis bruker hovedsaklig en fri gestikk og gjør konkrete handlinger gestiske ved å knytte dem til mytiske fortellinger. Hun tar inn kodede gester fra etnisk

dans som stilelementer. De kodede gestene bruker hun for å markere dansens kulturelle tilhørighet og, sannsynligvis, fordi de både er estetiske og eksotiske. Steiner er heller ikke opptatt av de kodede gestene, men utvikler et eget tilfang av gestikk. Disse gestene er også ment å være ekspressive, ikke kodede. Hver gest har ikke en mening som publikum må kjenne til. Gestene er imidlertid systematisert, og følger et sett av regler som forholder seg til grammatikken i språket (Steiner, 1968) eller musikkens strukturelle bestanddeler (Steiner, 1984). Disse brukes også for å utvikle nye koreografier, noe vi får et eksempel på i koreografien *Noe som vekker meg*. På denne måten dyrker ikke eurytmien samme type frihet som Duncans dans. Danseren kan imidlertid velge ut og kombinere fra et stort tilfang av gester, og det oppstår en frihet innenfor eurytmiens rammer.

Fortellende gestikk

Flere av dansene gir oss glimt inn i fortellinger og myter. Dette skjer gjennom bilder eller enkle handlinger. Danserne lever seg inn i situasjoner fra fortellinger myter og bruker bevegelse til å gi glimt fra situasjoner i fortellingene som er allment kjent. Dette gjøres ut fra en holdning av at det mytiske stoffet formidler en innsikt om mennesket. Eller, som Breschiani (2000) argumenterer for, har en relasjon til psykiske forhold. Dansen forteller om mennesket – det allment menneskelige – og om menneskets reaksjon på verden. De fortellende elementene er knyttet til gestikk, og formidler en følt erfaring eller et eksistensielt nærvær i små glimt, i et bilde eller en situasjon. Eurytmi har også en annen dimensjon. Selv om eurytmien forholder seg tett til språk, er det ikke først og fremst språkets bokstavelige mening, men lydenes klangfarger, holdninger og bilder som skapes i ord og setninger. Disse eurytmiseres i samklang med det talte ord.

Naturlig bevegelse og naturalisme basert på vestlig forståelse

Slik jeg ser det, har alle de tre danseskapere en viss form for naturalisme. De forholder seg ikke til den samfunnsrelaterte naturalismen vi kjenner fra teater og litteratur som krever naturtro gjengivelse av virkeligheten uten forskjønnelse,²³⁶ men en naturalisme

²³⁶ Ikke den naturalismen som eksisterte på slutten av 1800-tallet, der kunsten vektlegger å utforske hvordan mennesket styres av arv og miljø og individene har ikke har avgjørende påvirkningskraft.

der naturen blir brukt som et positivt forbilde. Duncan ønsket å frigjøre dansen fra det som hemmer naturlig utfoldelse, med andre ord, frigjøre seg fra regler og koder. Dette betød, i praksis, å frigjøre seg fra etablerte former og konvensjoner. Hun mente at bevegelsen skulle være naturlig, og dette går igjen i hele hennes dansekonsept. Vann, vind og naturelementenes bevegelse ble forbilder for dansens bevegelse. Hun leste Darwin og Haeckel, og lot deres teorier inspirere til dans. St. Denis hadde også det naturlige som ideal. På samme måte som Duncan, danset hun barbert. Dansekostymene viser kroppens linjer. Steiners naturalisme går ut på at han bygger på egne iakttagelser av natur, inspirert av Goethes metamorfoselære. Hans naturalisme etterstreber å gjennomskue organismens lovmessigheter og utvikle bevegelse som er i pakt med disse. Dette vil si at han søker en biologisk forankring av gestikken, i stedet for forankring i konvensjoner.

Det blir tydelig at koreografene foretrekker gester som relaterer til vestlig kultur. Selv om St. Denis bruker enkelte gester med etnisk asiatisk tilhørighet, er det hennes grunnkolering i delsteteteknikk og noe ballett som danner basis for bevegelsesuttrykket. Både Duncan og Steiner tydeliggjør sin forankring i vestlig kultur gjennom å referere til gresk antikk som utgangspunkt for sine danser. Selv om det på denne tiden begynner å vokse fram en afroamerikansk dansekultur, er ikke denne representert i deres repertoar.

Musikk og tale, forskjellig gestikk?

Steiner mener at språk og musikk framkaller forskjellig gestikk. Han bruker derfor ikke musikk og tekst simultant, som grunnlag for det samme bevegelsesuttrykket. Duncan og St. Denis uttaler seg ikke så eksplisitt på dette området, men de er opptatt av problemtillingen. I *Narcissus*, for eksempel, lar Duncan midtdelen av dansen forholde seg til mimebevegelser som forteller en handling, mens den musikalske gestikken er mer framtrædende i første og siste del av dansen. St. Denis skaper portretter av mytiske personer eller guder, mens strukturering av bevegelsesfrasene i disse soloene bestemmes av musikken. Nærlesning av soloene viser at der bevegelsene forholder seg tette til mu-

sikk, blir bevegelsesbildet preget av symmetri, gjentakelser og repetisjoner. Der hvor bevegelsene forholder seg sterkere til en handling eller språk, er det mindre gjentakelser og mindre symmetri. Dette indikerer at musikk appellerer til bevegelser som bygger på gjentakelser og symmetri, mens språk appellerer til bevegelsesmønstre som har mindre repetisjoner og symmetri.

Musikalsk gestikk

I musikkvisualiseringene er musikken bestemmende for bevegelsene. Her utvikler St. Denis en musikalsk gestikk med utgangspunkt i musikkens struktur. Bevegelsesmaterialet er, i vesentlig grad, hentet fra Delsartesystemet, ballett og sosial dans. I toneurytmi utvikler Steiner musikalsk gestikk basert på intervaller, toner, dur og moll. Intervallgestene er på den ene siden utviklet fra studier av bevegelser som oppstår i og rundt strupehodet ved sang, og på den andre siden fra studier av kroppsbygningen. Gestene for dur og moll står nærmere emosjonell gestikk som er knyttet opp mot kontrasten mellom å være utadvendt og innadvendt.

Erotisk gestikk

I følge intervju med Cynthia Word (Kapittel 7) er St. Denis' tidlige danser *Incense* og *Radha* preget av sensualitet og erotisk gestikk. Hun påpeker hermed en type gestikk som jeg ikke har vært så opptatt av å kartlegge. Jeg bedømmer det slik at erotisk gestikk ikke er noe spesielt sterkt vektlagt i de danseuttrykkene jeg forholder meg til i analysene, og heller ikke i den ideologi danseskaperne tilkjenner. Jeg mener imidlertid at erotisk gestikk kan brukes på alle nivåer i en dans, enten i hele dansen, eller i deler og fraser. Videre mener jeg at det er utøveren som velger å betone erotisk gestikk. Jeg velger å forstå erotisk gestikk som et gestisk nivå som kan påvirke alle gestiske nivåer i dansen der det benyttes, bevisst eller ubevisst.

Helhetsnivå.

Drama- og teaterelementer for å skape helhet

St. Denis vil uttrykke store visjoner og inkarnere guddommer i helhetskonsept. Hun bruker elementer fra drama og teater til å personifisere idéer og portrettere guddommer og skape et miljø av scenografi og belysning. *Incense* og *Radha* kan beskrives som en type *performance*²³⁷ – et fysisk teater uten konflikt. Vi finner også teaterelementer hos Duncan i *Narcissus* og *Ave Maria*. Her brukes teatrale grep som å danse en rolle, formidle kjente situasjoner og antyde handlingselementer. Kontrastfylte uttrykk bindes sammen ved å belyse ett tema fra forskjellige sider.²³⁸ De soloformene som er analysert her, inneholder imidlertid svært få realistiske handlingselementer.

Intervjuer med eurytmister viser et engasjement i å utdype og synliggjøre de visjonene som dikter eller komponist arbeider ut fra. Steiner bruker teatrets virkemidler gjennom belysning og kostymering i eurytmien. Belysningsplaner som ble laget til koreografiene, bidrar til å forme uttrykket som helhet.²³⁹

Jeg vurderer intensjonen om allkunstverk som et helhetsgrep alle tre dansekunstnerne forholder seg til. Steiner vil gjennomføre allkunstverk i bevegelse, arkitektur, lyd og farger og således la flere kunstarter virke sammen i helhetlige uttrykk. Hos Duncan og Denis er ikke denne ideen så uttalt, men flere av deres utsagn og gjennomføring av danseprosjekter, indikerer at de har allkunstverk som ideal.²⁴⁰

²³⁷ Jeg forstår her *performance* som teater uten konflikt. Det kan inneholde musikk, teaterelementer, dans og bilder eller kan presentere virkelige hendelser som kunst.

²³⁸ I St. Denis i sine *performance*-lignende danser, blir danseren i samme rolle, mens Duncans koreografi veksler mellom forskjellige roller for å belyse et tema. Gestikken blir da variert, uforutsigbar og spennende. I *Ave Maria* brukes denne teknikken antydningvis.

²³⁹ Steiner benyttet dessuten eurytmi i teaterforestillinger, for eksempel Goethes *Faust* og de 4 mysteriedramaer som han selv skrev og regisserte.

²⁴⁰ Ruth St. Denis hadde blant annet et samarbeid med teaterregissøren Max Reinhardt, som inspirerte henne til å sette opp en storslagen forestilling som ble kalt *Egyptia* (Terry, 1969).

Del- og frasenivå

Emosjonell gestikk

I følge min lesning av Duncans sitater forholder Duncan seg først og fremst til emosjonell gestikk. Musikken blir en igangsetter. Hun finner følelsene i musikken, og transformerer disse til bevegelse. Intervjuene med Quinlan og Breschiani forteller at den musikalske gestikken kombineres med bilder eller små fortellinger der danseren antydningvis, går inn i roller. Analysene viser også at gestikken for det meste forholder seg til fraser i musikken. Disse blir bevegelsesfraser i danseuttrykket. Duncan bruker ofte fraser i musikken til å understøtte og forsterke en emosjonell gestikk, eller omvendt: Emosjonell gestikk brukes for å utdype musikalske fraser. Hun kan også legge inn avdelinger med konkrete handlinger eller rendyrke danseelementer som for eksempel valse-trinn. Dette varierer fra dans til dans.

I de teatrale dansene, hvor St. Denis personifiserer guddommer og mytiske personer, bruker hun musikalske fraser for å strukturere dansene. Disse knyttes til emosjonell gestikk eller symbolske handlinger. Selv om intensjonen i St. Denis' musikkvisualiseringer var å visualisere musikkens struktur, ser vi ofte at dansene blir tolket med emosjonell gestikk som forholder seg til frasing i musikken.

I lydeurytmi brukes de emosjonelle gestene etter utøverens skjønn, både i detaljer og i større omfang. Et helt dikt kan for eksempel være preget av en spørrende holdning, og da veves denne gesten inn i det helhetlige uttrykket. Lydeurytmisoloen *Noe som vekker meg* er et eksempel på dette. Hele diktet blir gjennomført med en søkende, spørrende holdning. Steiner kaller de emosjonelle gestene blant annet for "Seelengeste" og "Gemütszustände" (Steiner, 1968, s. 104-115). I følge Steiner er vokalgestene også sjelelige uttrykk. Disse kan brukes på frasenivå for å markere holdninger: For eksempel A- åpenhet, Å- omsorg og sympati, E- å lukke seg, I- selvhevdelse, O- lengsel osv. (Se beskrivelser av lydgester i appendiks). Vokalgestene brukes vanligvis på motivnivå når de benyttes i lydeurytmi, men her kan jeg gjenkjenne disse holdningene på frasenivå, på bakgrunn av samspillet mellom intensjon og bevegelse.

Jeg finner det interessant å kunne analysere bevegelsesfrasene i *Ave Maria* med vokalgester fra eurytmien.²⁴¹ Dette er mulig fordi vokalgestene i prinsippet nærmer seg emosjonell gestikk gjennom at de er ”uttrykk for sjelen” (Steiner, 1968, s. 59-73).²⁴² Siden jeg er trent i eurytmi, blir eurytmi også et redskap jeg kan bruke i analyse, og i ”*Ave Maria*” gjenkjenner jeg bevegelsesmåter og holdninger jeg mener nærmer seg lyd-gester i eurytmi.

Gester utviklet fra dur og moll.

Gestikk for dur er i eurytmi utadvendte bevegelser og i moll innadvendte. Disse kan opptre på alle nivåer. De kan, for eksempel, opptre på motivnivå i forhold til en akkord, være knyttet til en frase, en del eller en hel komposisjon. I toneeurytmisoloen *Leben-zauber*, som er analysert i kapittel 8, blir dur- og moll-gester brukt både på motiv-, frase- og delnivå. På delnivået kommer mollkarakteren i bevegelsene til uttrykk gjennom kroppsholdning og bevegelsesretning i rommet. På motivnivå blir dur og moll antydning som holdninger og intensjoner, i kombinasjon med for eksempel intervallgester og tonehøyde. I kadenser blir dur- og mollgestene ofte tydeliggjort.

Treningssekvenser som gestikk

Vi har også sett at St. Denis kan bruke treningssekvenser fra dans (armdriller fra delsystemet), og gir disse en gestisk dimensjon. Dette sier noe om gestikkens muligheter til å anta stadig nye former og bli bærer av en intensjon. At disse armdrillene fungerer som et bilde på røyken som stiger opp fra offerhandlingen, ser jeg som et uttrykk for at bevegelser genererer mening fra den sammenhengen de står inne i. Som Tambour (1988) påpeker, er kroppens språk og uttrykk avhengig av den sammenheng den opptrer i. Dette feltet er vi hele tiden i berøring med når vi forholder oss til fri gestikk. Intensjonen i bevegelsen oppfattes i forhold til den sammenheng bevegelsen er en del av. Bevegelser er ikke løsrevet fra omgivelsene. St. Denis skal også selv ha uttrykt om armdrillene i *Incense*, at

²⁴¹ Vokalgestene har, i følge Kranz, mange felles trekk med de emosjonelle gestene, men er mer formet enn de rent emosjonelle uttrykk (Kranz i intervju med Schjønby, 2009a).

²⁴² Etter min vurdering, er renessansegestene mest til stede som utforskning av en kulturhistorisk arv, da gestene er tradisjon i *Bebudelsen* som motiv i vestlig kulturhistorie. Dette kan vi finne i malerier fra middelalder og fram til vår egen tid (Phaidon, 2000).

The rising smoke of the incense was to me a symbol of devotion, of prayer and meditation, of the surrender of the self and the ecstasy of release, and I attempted to say with my rippling arms and my whole body what I felt in my heart” (St. Denis, sitert av kihm, 2009).

Haga (2008) framhever i sin avhandling, at forskjellig type bevegelse kan erfares som adekvat i forhold til det lyduttrykket de står i forhold til.²⁴³ Dette blir det et poeng også her. Vi kan både erfare at treningsøvelser blir gestikk, og vi kan, i flere tilfeller, finne at den samme fysiske bevegelse uttrykker forskjellig mening.

Motivnivå

Historiske og etniske gester

I sine etnisk inspirerte danser tar St. Denis opp gester fra den kulturen hun forholder seg til. Her kan for eksempel nevnes mudras fra indisk dans. I følge min forståelse er dette for å skape en stil. I de rekonstruerte dansene som jeg har analysert, brukes imidlertid ikke disse gestene. Her bruker hun hilsegesten ”Shalam” som eksempel på en kodet gest. Duncan bruker kodede gester som vi kan gjenkjenne i billedkunst fra middelalder og renessanse i *Ave Maria*. Etter min forståelse, bruker både Duncan og St. Denis disse gestene til å markere stil, etnisk og ideologisk tilhørighet, mens uttrykket som helhet er forankret i en fri gestikk.

Bevegelser som refererer til konkrete handlinger.

”Incense” har en rekke konkrete handlinger, for eksempel å tenne røkelse, sette skålen med røkelse ned på gulvet, ta den opp igjen og heve den over hodet mot guddommen. Disse bevegelsene er konkrete og realistiske. Noen av disse finner vi på frasenivå og noen på motivnivå. En serie mimebevegelser og konkrete handlinger finner vi i midtde-len av *Narcissus*. Karakteristisk for disse er at de ikke er repetisjoner, og heller ikke bygger de på noe symmetrisk prinsipp.

²⁴³ Haga (2008) har, i sin avhandling *Correspondences between Music and Body Movement*, gjort en rekke undersøkelser i forhold til musikalsk gestikk. Hans konklusjon er at forskjellige typer bevegelser kan uttrykke samme musikk.

Gester som er utviklet fra språklyder

Lydeurytmien bruker gestikk som er utviklet fra språklydene. Her er det en prinsipiell forskjell på vokal- og konsonantgeste. Vokalgestene er tettere knyttet til opplevelse og emosjonelle kvaliteter. De fysiske bevegelsene for vokaler har klare linjer. Konsonantgestene har mer billedkarakter, og bevegelsene etterligner lyden.²⁴⁴

Bevegelser som forholder seg til motiver i musikken

St. Denis' musikkvisualisering bruker musikalske motiver. Disse er knyttet til musikken og gjentas samtidig, og etter samme prinsipp, som musikken. Disse er ofte symmetrisk oppbygget. Som regel bygges de ut fra en grunnbevegelse som repeteres og utvikles til mer bevegelse. Dette kan for eksempel være sirkelprinsippet: sirkler med ben, buer med en arm, og dreininger av kroppen. Mange av disse bevegelsene kan vi gjenkjenne i ballett. I denne sammenhengen blir de gester som uttrykker motiver i musikken.

Gester som er utviklet fra musikkintervaller

Toneurytmi bruker gester som forholder seg til intervaller. Dette er fortrinnsvis armbevegelser som skal uttrykke spenningsforhold mellom to toner. Mens prim er helt samlet, øker bevegelsen i omfang for hvert trinn: sekund: vridning utover, bevegelse fra kraveben til overarm; ters: fra kraveben til underarm; kvart: fra kraveben til håndrot osv. Intensjonen hos danseren når stadig lenger ut mot periferien av kroppsrommet ettersom intervallene øker.

Gester for toner

Toneurytmien forholder seg også til gester for toner. Disse bygger på geometriske prinsipper. Hver tone forholder seg til en vinkel. Disse blir utført som vinkler mellom armene. For eksempel har tonen C parallelle armer, tonene F og G har 180 grader. Tonegestene står i kontrast til intervallgestene og bidrar til å skape struktur. Disse fungerer som et bevegelsesmateriale og kan brukes der spesielle toner får en framtrædende plass i musikken.

²⁴⁴ Steiner forklarer selv at han utvikler gester fra bevegelser og luftformer som oppstår i og rundt strupehodet i taleprosessen. En beskrivelse av noen utvalgte lydgeste basert på eurytmi-praksis finnes som vedlegg.

Forskjell på gestikk med røtter i språk og musikk

Vi kan se at Duncan, St. Denis og Steiner i sine dansekoreografier, bruker gestikk basert på musikk, forskjellig fra gestikk basert på handling og språk. Den gestikken som bygger på musikk, virker mer repeterende, har klarere former og mer symmetrisk oppbygning. Duncan markerer ikke et skille mellom musikkbaserte soloer og de som har handlingselementer, men i praksis er det tydelig hvor musikken er mest bestemmende for dansens utforming, og hvor de dramatiske elementene i dansene er mest framtreddende. Der musikalsk gestikk er framtreddende, blir gjentakelser og symmetri viktig hos Duncan og St. Denis.²⁴⁵ Prinsippet med å utføre de samme bevegelsene, vekselvis mellom høyre og venstre side, er ikke innarbeidet som en konvensjon i eurytmien. Gjentakelser av motiver i toneeurytmisoloen *Lebenzauber* blir utført som en variasjon, men ikke først på høyre og deretter tilsvarende på venstre side, slik som i St. Denis' musikkvisualiseringer *Schubert Walzes* og *Narcissus*. Alle de tre tradisjonene har imidlertid til felles at de bruker mye gjentakelser der bevegelsesuttrykket forholder seg til musikk, og mindre gjentakelser av bevegelse der uttrykket forholder seg til tale, bilde eller handling.

Kroppens bevegelse som nøkkel til samspill mellom kunstarter.

Studiene og analysene har vist meg at bevegelse i disse tidligmodernistiske danseuttrykkene består av flere *forskjellig* typer gestikk og at denne utvikles fra musikk, språk, bilde og fortelling. Alle disse danseuttrykkene foregår i et samvirke med musikk eller språk. Danseren er ikke alene som kunstner. Danseuttrykket er et samvirke mellom kunstarter og et samspill mellom flere kunstnere. De små danseverkene som jeg har analysert, har dessuten et intermedialt samvirke mellom kunststartene slik det defineres av Rygg (2000, s. 47). Det tilføres dimensjoner i det helhetlige kunstuttrykket som gjør kunstverket til noe annet enn det hver enkelt kunststart kan uttrykke hver for seg.

De kroppsbevegelser som er båret av intensjon, framhever de medvirkende kunststartene ved å

²⁴⁵ Se analyse av *Narcissus* og *Schubert Walzes* i kapittel 8.

- Synliggjøre bevegelser og former som ligger latent i musikk eller språk
- Understreke og forsterke tale
- Synliggjøre det musikalske forløp
- Synliggjøre bilder og handlingselementer
- Tilføre en ytre handling
- Formidle et fortellende innhold
- Vise et følelses- og stemningsinnhold, uttrykke følelser – forsterke følelser
- Uttrykke underliggende intensjoner og tolkninger
- Vise forhold mellom mennesker²⁴⁶

Gestikken gjør også noe med publikum. Gestikken i danseuttrykkene bidrar til å

- Skape bilder og assosiasjoner i publikums bevissthet
- Knytte sammen kunstuttrykk gjennom bevegelse
- Vekke en kroppslig respons hos publikum (Merleau-Ponty, 1994, s. 152)
- Vekke publikums sanseaktivitet
- Vekke assosiasjoner til mytiske sammenhenger

Gestikk bidrar således til å binde flere kunstarter sammen. Det er likhet mellom allkunstverk og gester. På tilsvarende måte som allkunstverk vil dyrke samspill mellom flere kunstarter, betoner og forsterker gestene samspill mellom forskjellige sanseområder. I og med at gestene er synestetiske, kan det samme motiv og intensjon komme til uttrykk i forskjellige medier, og ytre seg som tonefall, bevegelse, farge og klang. Dette innebærer at gestene gir mulighet til samvirke mellom forskjellige media. Kroppen blir et senter for kunstuttrykkene, og kan skape allianser. Bevegelse kan slik sett bli nøkkel til indre enhet mellom de forskjellige kunstarter.

Jeg mener at Duncan, St. Denis og Steiner på hver sin måte har engasjert seg i allkunstverkets estetikk, og at disse trendene hadde en innflytelse på deres utvikling av gestikk. Duncan så, gjennom sine studier av tidligere tiders kulturuttrykk, kroppen som senter for alle kunstarter. St. Denis konkretiserte sine visjoner av religiøse bilder og

²⁴⁶ At gestikk viser forhold mellom mennesker, blir ikke demonstrert så tydelig i disse analysene siden jeg har valgt ut et material som består av soloer. I Duncans *Ave Maria* ser vi imidlertid kommunikasjon mellom solist og to imaginære roller, barnet og engelen.

eksotisk mystikk i kroppsuttrykk der forskjellige kunstuttrykk smeltes sammen i dansen. Det er også i dette feltet Steiner setter inn eurytmi som en nøkkel til samvirke mellom språk/musikk, bevegelse og arkitektur (se kapittel 6) når han etterstreber å forme arkitekturen slik at man kan føle hvordan "... die Bewegung des Wortes längs den Formen der Kapitäle und Architrave naturgemäss dahinlief" (Steiner, sitert i Szeemann, 1983, s. 226).

Kroppens bevegelse er egnet til å binde kunstarter som utfolder seg visuelt og romlig, sammen med kunstarter som utfolder seg auditivt, i tidsdimensjonen. Det synestetiske prinsippet, at samme intensjoner kan komme til uttrykk i forskjellige sanseområder, blir forsterket opp til å gjelde flere kunstarter. På denne måten blir gestikken de små byggesteiner i allkunstverk. Allkunstverket kan realiseres med kroppen som arena.

Jeg mener det er en tydelig forbindelse mellom allkunstverk og gestikk. Der allkunstverk kommuniserer samspill mellom kunstarter, kommuniserer gester samspill av sanseuttrykk. Begge kategorier er uttrykk for helhet.²⁴⁷ I følge Rygg (2000) er det et intermedialt kunstuttrykk når ingen av kunstmediene kan tas bort, uten at uttrykket som helhet forandres. På denne bakgrunn kan disse tidligmodernistiske danseuttrykkene kalles intermediale. Kroppens og bevegelsens oppgave blir å være nøkkel til helhetsuttrykket. Gestene transformerer det som høres til visuelle uttrykk. Kunststartene føyes sammen. Gestene tiltaler flere forskjellige sanser simultant. I disse danseuttrykkene er det nettopp gestikk som bidrar til å tilføre dimensjoner i kunstuttrykket og som er mer enn det hver enkelt kunstart kan alene.

Danseuttrykkene kan kalles allkunstverk da de er basert på en indre enhet mellom kunststartene. Allkunstverket er ikke garantert, men oppstår og forgår. Helheten skapes i øyeblikket.

²⁴⁷ Når dansekunstnerne uttaler seg om områder som jeg tolker som gestikk, bygger dette på intensjon om helhet. For eksempel er det en helhet av forskjellige uttrykk Duncan forteller om i kapittel 6, når hun erfarer sammensmeltingen av musikk og sorg som en "linje" i dansen. Når St. Denis mener hun kan uttrykke en hel kultur i et danseuttrykk ved hjelp av bevegelse, musikk, kostyme og lys, betrakter jeg dette som en tilsvarende helhet. Når Steiner utvikler en bevegelse basert på lydopplevelsen av vokalen A, som en åpnende og mottaende bevegelse, er den utviklet fra en helhet av lyd, bevissthet, følelse, intensjon og den fysiske bevegelse. Alle disse elementene virker sammen i gesten.

Videreføring av gestikk

Feltarbeidet har vist meg at gestikk er bevart gjennom flere generasjoner, som en viktig del av den grunnleggende danseteknikken i duncandans og eurytmi. Videreføring av St. Denis' danser er ikke blitt *skole* på samme måten som de to andre danseformene. Duncans og Steiners dansetradisjoner er mer utforsket gjennom forskjellige tilnæringer. De er også vernet om og debattert i sterkere grad enn det som er tilfelle med St. Denis' soloer. I dag finnes det utdannelsesmuligheter i både duncandans og eurytmi. I St. Denis' danser er fokus lagt på hvordan hun har danset dansene selv. Det er imidlertid lagt mye arbeid i å rekonstruere dansene.²⁴⁸ St. Denis' soloer videreføres på den måten at dansere kan kjøpe beskrivelser og rettigheter til å vise dem.²⁴⁹

Duncan og St. Denis har hatt stor innflytelse på dansens historie og utvikling. Duncan opprettet skoler i Tyskland, Frankrike og Russland, og flere danseretninger har gjennom 100 år forholdt seg til henne som forbilde. Det finnes flere kurs og deltidsstudier for duncandans i dag. Fra Denishawn skole og dansekompani ble det utviklet en rekke nye retninger og nye danseteknikker, men St. Denis' teknikk er ikke videreført som en spesiell metode. Eurytmi er absolutt den danseretning av disse tre som er minst kjent i dansehistorien, men kanskje den som er mest utbredt som en egen metode i dag.

Fordi Duncan og Steiner har vært skoledannende, har mange mennesker engasjert seg i dansene, tatt opp det de finner som viktig, farget det med sitt engasjement og utdypet, men også forandret, det opprinnelige dansematerialet. Dette har en verdi for etterkommere. Gestikk er blitt videreutviklet og ”destillert”. Selv om danseretningene ikke er båret opp av disse markante personligheter, utvikles bevegelsesmåten i et fellesskap, der den stadig utprøves, diskuteres og realiseres på forskjellig måte. Dette elementet er ikke så sterkt til stede i arven etter St. Denis. Selv om Denishawn utdannet en rekke toneangivende dansere, som var hennes elever, er ikke St. Denis' gestikk og danseteknikk blitt videreutviklet tilsvarende. St. Denis' dansemåte blir først og fremst knyttet til henne som person.

²⁴⁸ Her har Jane Sherman som var elev i Denishawn, bidratt med stor iver og innsikt

²⁴⁹ St. Denis sine soloer kan en kjøpe rettigheter til og vise offentlig.

Avslutning

I dette forskningsarbeidet har jeg løftet fram tre dansetradisjoner med historisk forankring i begynnelsen av 1900-tallet. Jeg har undersøkt disse parallelt, ut i fra samme kriterier. Tidligere forskning på disse dansetradisjonene har vært knyttet til hver av dansepi-onerene. Danseskapernes arbeidsmåter og begrunnelser for disse har vært stort sett vært undersøkt i forhold til deres biografier og deres karismatiske personlighet (Breschiani, 2000; Daly 2002; Hammergren, 1998). Duncans arbeid har også vært studert i et poli-tisk perspektiv (Franko, 1995). Jeg har dessuten undersøkt eurytmi i forhold til to kjen-te dansemåter med røtter i samme tidsepoke. Dette har ikke vært gjort før innenfor danseforskning.²⁵⁰

Studiene i denne avhandlingen har vært rettet mot bevegelse og uttrykk. Min tilnærming både til ideologi, til tradisjon og analyse, har gått ut på å nærme meg feltet fra danserens synspunkt – ikke fra kritikere eller publikums synspunkt. Jeg kartlegger det bevegelsesmaterialet som danserne forholder seg til og hva slags forutsetninger som ligger til grunn for danseuttrykkene. Jeg velger å se på tre samtidige danseskapere og sammenligne de dansetradisjonene de har skapt ut fra temaet gestikk. Noe lignende er blitt gjort i nyere danseforskning, men da i forhold til andre temaer som, for eksempel, danseres tilknytning til Nietzsches ideologi (LaMothe, 2006), modernistiske danseres forhold til religion (Roseman, 2004) eller sammenligning av koreomusikologiske rela-sjoner i flere danseverk (Fiskvik, 2006). Ingen har imidlertid valgt å sette gestikk på dagsordenen innenfor danseforskning av tidligmodernistisk dans, og ingen har inkludert Steiners eurytmi i en temastudie.²⁵¹

Fokus har vært rettet mot bevegelsesmaterialet i de tre dansetradisjonene. Jeg har, i så stor grad det er mulig, forsøkt å forholde meg til disse med samme type spørs-mål. På denne måten har det vært mulig å inkludere eurytmi som en del av dansens his-torie. På tilsvarende måte som innsikt i duncandans har vært med på å tydeliggjøre kon-

²⁵⁰ Tidligere akademisk forskning på eurytmi på doktorgradsnivå (Parr, 1992) er gjort innenfor musikk- og teatervitenskap, ikke danseforskning.

²⁵¹ På begynnelsen av 1900-tallet var det en holdning blant bevegelsesengasjerte kunstnere at de ville definere seg bort fra dans, for å markere at de søkte noe nytt.

turer i eurytmi og St. Denis' dans, har også min bakgrunn i eurytmi hjulpet meg til innsikt i gestikk i de to andre tradisjonene.

Min innfallsvinkel skiller seg fra annen forskning på tidligmodernistisk dans, fordi jeg stiller spørsmål om hvordan bevegelsene er blitt utviklet. Jeg intervjuer dansere som viderefører dansemåtene for å forstå hvordan deres intensjoner og forståelse bidrar til å skape danseuttrykket. Min begrunnelse for dette er at intensjoner og idealer som ligger til grunn for gestene, har preget seg inn i bevegelsene og blitt en del av danseteknikken. Dette er aktuelt for forskjellige nivåer i dansene, enten det er musikalske motiver, fraser, handlingselementer, lydgester, setningsgeste eller det helhetlige danseuttrykket. Jeg startet avhandlingsarbeidet med ønske om å finne et språk som kan formidle bevegelsen ved hjelp av en mer direkte terminologi, knyttet til kroppen. Jeg forstår, som en konsekvens av forskningsarbeidet, at bruk av bilder alltid vil være en fruktbar vei inn i tidligmodernistisk dans (slik det blir demonstrert i kapittel 7 og 8). Bilder og metaforer skjerper danserens intensjon og appellerer til innlevelse, følelse og bevissthet i bevegelsen.

Mens Ruyter (1979) studerer hvordan videreføring av Delsartes idéer manifesterer seg i danseuttrykkene, har jeg gjennom å definere mitt forskningsområde som gestikk satt dansetradisjonene inn i en historisk sammenheng, men samtidig forsøkt finne en vei til danseteknikkene som blir brukt i form av "gestiske strukturer".

Jeg studerer samspillet mellom bevegelse, språk og musikk ved å inkludere danseskaperens intensjoner. På denne måten får jeg en annen vinkling enn Fiskvik (2006) som undersøker flere tolkninger av samme verk. Fiskvik inkluderer ikke danserens egen forståelse, men nærmer seg verkene fra en mer objektiv posisjon. Min avhandling inkluderer danserens intensjon og kartlegger et bredt spekter av gestikk. Fordi jeg inkluderer strukturanalyse av konkrete danser, får arbeidet også en annen vinkling enn øvrig forskning på tidligmodernistisk dans. Jeg studerer enkeltbevegelser og deler opp uttrykkene i forskjellige nivåer i noen utvalgte koreografier. På denne måten blir disse dansetradisjonene en kilde til innsikt i et stort bevegelsesmateriale. Undersøkelsen av hvordan de tre dansetradisjonene bruker gestikk, gjør også disse studiene til en del av gestikkforskningen. Gestikk er et felt det har vært forsket på fra forskjellige andre fag de siste årene. Haga (2008) som studerer bevegelse som kan utledes av musikk, aktiviserer også gestikkbegrepet i forhold til dans. Haga er mest opptatt av fenomenet musikalsk gestikk.

Sammenlignet med Hagas avhandling om gestikk i musikken der dans er en del av forskningsmaterialet, er denne avhandlingen mer rettet mot konkrete dansetradisjoner.

Ved å studere eurytmi har jeg lagt til rette for å utforske språket som kilde til bevegelse. Olsson (1993), en av de danseforskere som studerer forskjellige måter dans kan fortelle handling på, kartlegger handling i utvalgte danseverk. Dramatiske handlinger og handlingselementer er grunnleggende i teaterdansen generelt. Forskning på dans etter 1900 som undersøker en direkte språklig dimensjon i danseuttrykk, har jeg ikke funnet. Steiner synes å være alene om å ville danse talespråket. St. Denis skrev ofte dikt i tilknytning til sine danser (Shelton, 1981, s. 209 ff), men hun danset dem med musikkakkompagnement. Ved å sette fokus på det talte ord som bevegelsespotensiale, aktiviserer Steiner et gestisk materiale. Dette er studert i praksis innenfor eurytmimiljøet, men ikke i danseforskningen.

Studier av gestikk gir mulighet til å se samspill mellom bevegelse og musikk, bilde eller språk. Allkunstverk i tidligmodernistisk dans kan forstås i lys av intermedialitet (Rygg, 2000, s. 47). Å føre sammen forskjellige kunstarter innebærer å føre sammen flere sanseområder, ut fra et synestesiprinsipp. Dette er en praksis som er til stede hos alle tre dansekunstnerne. Steiner vil skape allkunstverk gjennom å føre sammen bevegelse, arkitektur, lyd og farger og således bruke flere kunstarter. Duncans og St. Denis intensjoner går i retning av å realisere allkunstverket med kroppen som arena. Her er ikke ideen om allkunstverk så tydelig uttalt og teoretisk begrunnet som hos Steiner, men flere av deres utsagn og gjennomføring av danseprosjekter indikerer at de har allkunstverk som ideal.²⁵² Kroppens bevegelse er egnet til å binde kunstarter som utfolder seg visuelt og romlig, sammen med kunstarter som utfolder seg auditivt, i tidsdimensjonen.²⁵³ Mens allkunstverket føyer sammen forskjellige kunstarter, føyer gestikk sammen forskjellige sanseområder. Gestikk blir, i følge min vurdering, ”byggesteiner” i et allkunstverk ved at gestene opptrer som helheter på forskjellige nivåer.

²⁵² Ruth St. Denis hadde blant annet et samarbeid med teaterregissøren Max Reinhardt, som inspirerte henne til å sette opp en storslagen forestilling som ble kalt *Egyptia* (Terry, 1969).

²⁵³ Det synestetiske prinsippet, at samme intensjoner kan komme til uttrykk i forskjellige sanseområder, blir forsterket opp til å gjelde flere kunstarter. På denne måten blir gestikken de små byggesteiner i allkunstverk.

Et overordnet grep i denne avhandlingen er at jeg har aktivisert gestikkbegrepet. Jeg har studert hvordan forskjellige elementer fra historisk gestikk videreføres i noen sentrale danseuttrykk. Jeg har kartlagt forskjellige måter å bruke gestikk på i dansens modernisme og systematisert disse i et samlet materiale. Dette har heller ikke vært gjort i så omfattende grad tidligere.

Vurdering av metode:

Strukturanalyse, kroppsfenomenologi og casestudier

Å bruke undersøkelse av gestikk som tilgang til de danseformer jeg studerer, opplever jeg som fruktbart. Siden begrepet gestikk kan henseile på både tale, musikk og bevegelse, må det forklares og tydeliggjøres. Jeg har valgt å belyse gestikk fra forskjellige perspektiv: Først som historisk uttrykk, som estetisk ideologi og deretter som estetisk praksis. Dette har så gitt et bredt grunnlag for studiene. Å integrere strukturanalyse med Merleau-Pontys kroppsfenomenologi kan i utgangspunktet se merkelig ut. Dansevitenskapens etnokorologi har riktignok røtter i strukturalismen (Buckland i Kaepler & Dunin, 2007, s. 188) slik den ble utviklet av Saussure og Levi-Strauss, en tradisjon der gester vil bli forstått som arbitrære tegn og kulturelle konstruksjoner. Fenomenologiske teorier har gitt nye dimensjoner til strukturanalysens formforståelse. Denne sammenføringen av forskningstradisjoner møter vi også i Greimas' kartlegging av forskjellige typer gestikk. Greimas (1987) er imidlertid mer fokusert på gestenes betydning, mens mitt ønske har vært å ha et innenfra-perspektiv som belyser danserens metodikk og uttrykk. Å kunne støtte meg på etnokorologien som er en etablert metode innenfor danseforskning har vært fruktbart. Videre har både strukturanalysen og Merleau-Pontys teorier innebygd en forståelse av nivåer. Både strukturene og gestikkens formidling av emosjoner og intensjoner utfolder seg i nivåer (Merleau-Ponty, 1994, s. 156).²⁵⁴ Gjennom analysene mine har jeg påvist hvordan dansenes form ofte faller sammen med den menings- og intensjonsformidling som finner sted gjennom gestikken.

I dette forskningsprosjektet får jeg en dobbeltrolle, da jeg både skal forvalte danserens perspektiv og samtidig være forsker. Dette innebærer for det første at jeg må mø-

²⁵⁴ Se kapittel 2 om nivåer av gestikk.

te dansetradisjonene med et åpent sinn, kjenne dem på kroppen, prøve ut bevegelsene og stille meg aksepterende inn i de holdninger som har vært med på å holde dansetradisjonene oppe. Deretter må jeg skape avstand, systematisere og se materialet i teoretiske rammer. Jeg har måttet lære bevegelsenes grunnprinsipper med en innlevende holdning. Det er ut fra denne kjennskap jeg fører sammen disse tradisjonene. Disse dansemåtene benytter ikke en teknikk som spiller på distanse eller parodi,²⁵⁵ men på en emosjonell og fysisk nærhet til danseskapernes visjoner og bilder. Danseteknikkens utfordringer ligger mer på det psykiske enn på det fysiske plan. Danseskapernes egne teorier konkretiseres inn i et metaforisk språk som i sterk grad går ut på å begrunne og forklare bevegelsens emosjonelle og gestiske tilknytning. De informantene jeg har intervjuet viser en aksepterende framfor en problematiserende holdning i forhold til det bevegelsesmaterialet de arbeider med. Her har det vært en stor utfordring i å både være deltagende og samtidig analyserende.

Siden min målsetting var å undersøke bevegelsens uttrykk sett fra danserens side, gjorde jeg i utgangspunktet et valg om å undersøke gester i pakt med en forståelse der det subjektive vektlegges. Dette mente jeg var en tilnærming i pakt med danseskapernes idealer. Det jeg selv savner i avhandlingen er å se de gestiske uttrykkene i et samfunnsperspektiv, slik vi for eksempel kan se hos forskere som Franko, Hammergren og Klein. Dans er uttrykk for politiske og sosiale forhold for samfunnet, men denne dimensjonen blir tonet ned her. Teaterskaperen Bertolt Brechts teorier om gestikk ville kunne ha poengtert helt andre dimensjoner i det gestiske uttrykket. I en Brecht-tradisjon ville det ikke dreie seg om *sjelens bevegelse*, men om gestikk som politisk uttrykk.

Når det gjelder casestudiene, kan det være en kritikk at de personer jeg intervjuet og de danser jeg valgte å analysere ikke representerer bredden i det materiale som finnes. Denne begrensningen ligger imidlertid i casestudier som metode. Denne er redegjort for i begynnelsen av kapittel 8. En annen svakhet ved mine studier kan også være at spørsmålene jeg har stilt har virket styrende. Siden intervjuene er kvalitative, har disse spørsmålene fungert som en igangsetter av samtalene. Informantene har i stor grad hatt muligheter til å påvirke utvikling av intervjuene. Tatt i betraktning av at de er men-

²⁵⁵ I eurytmiens humoresker kan imidlertid gestene brukes parodisk og med distanse, men dette er ikke tilfelle i de koreografiene jeg har analysert.

nesker som står sentralt i videreføringen av tradisjonene, har de et reflektert forhold til hva de mener er verd å poengtere.

Personlighetens betydning for det gestiske uttrykk

I denne avhandlingen har jeg vært mest opptatt av å kartlegge gestikk som blir brukt i de tidligmodernistiske dansemåtene. Jeg har konsekvent unngått å vurdere og rette fokus mot den personlige og individuelle fargning som de forskjellige dansere gir. Utseende, kroppsbygning og alder er grunnleggende faktorer for dansens uttrykk. Det individuelle grep farger danseuttrykket i øyeblikket. Dette borger for utstråling, bevissthet, scenisk nærvær og scenisk ”magi”. Selv har jeg ikke sett Duncan, men det er helt tydelig at hun kunne formidle noe publikum opplevde som magisk. De sterkeste opplevelser jeg selv har hatt med å se duncandans er av ungdom i 18-20-årsalderen som har kjent denne dansemåten fra de var 5-6 år. Når det gjelder eurytmi, har jeg sett sterke sceniske uttrykk, men et kort glimt jeg husker som helt spesielt, er Linda Nuunhofer, da hun som 72-åring demonstrerte konsonantgesten S i en undervisningstime.²⁵⁶

Det å skape opplevelser hvor tiden ”står stille” for publikum er knyttet opp mot en personlig evne. Det er ingen tvil om at de dansegründere jeg har hatt som utgangspunkt har vært personligheter med scenisk utstråling og sterk karisma. Evnen til å formidle det mystiske og eksotiske har for eksempel vært en personlig evne hos St. Denis. Hva det personlige og individuelle har å bety for danseuttrykket, og dermed for gestikken, opplever jeg som et eget tema – for omfattende til å drøfte innenfor rammene av denne avhandlingen.

Konflikt mellom bevaring og utvikling

Både eurytmi og duncandans dyrkes i dag innenfor miljøer som har videreført disse dansemåtene gjennom et elev-mester forhold. Dansene og danseteknikkene læres ved hjelp av bilder, gjennom lytting og ved at de intensjonene som dansene blir utviklet fra blir videreført. Slik blir både koreografier og dansemåter bevart i pakt med de idéer de sprang ut fra. Et omfattende arbeid er gjort for å bevare uttrykkene og kultivere dem

²⁵⁶ Undervisningstime (1986) i East Grinstead, England.

innenfor de dansetradisjonene de hører til. I min tilnærming har jeg forsøkt å hente fram noen representanter som jeg mener har nærhet til de opprinnelige kildene i sin videreføring av dansetradisjonene. Flere dansere og koreografer som har forankring i disse tradisjonene forsøker å transformere tradisjonene inn i uttrykk som de mener er mer i pakt med vår egen tid. Her er det også eksperimentering og debatt. Jeg har valgt å ikke gå inn i denne diskusjonen i dette arbeidet.

Jeg er opptatt av at dansemåtene skal kunne videreføres. Visst er de knyttet til pionerens personlighet, men de har også et eget liv. Dansemåtene kan læres, videreutvikles, og ubrukt potensial kan realiseres. Også andre dansemiljøer, annen scenisk eller pedagogisk virksomhet kan dra nytte av den innsikten tidligmodernistisk dans har utviklet.

Natur og bevegelse

Visjoner om bevegelser som er i pakt med naturen og det naturlige står sentralt hos Duncan, St. Denis og Steiner. I dag, sett med vår samtids øyne, oppfattes disse bevegelsene ikke nødvendigvis som naturlige eller naturnære. Flere vil oppfatte en del av disse gestene og bevegelsesmåtene for kunstige, historiske og i sterk grad preget av vestlig kultur. Dagens mennesker vil ha andre gester i sitt naturlige repertoar. Vi ser at det som er naturlig væremåte stadig er i forandring. Å la seg inspirere av natur i forskjellige ytringer er imidlertid noe annet enn naturlig bevegelsesmåte. Danseskaperne selv argumenterer for at det finnes en essens. De mener at de gestene de bruker forvalter en opprinnelig måte å være menneske på som er beslektet med naturen i og omkring oss og at gestene sågar har forankring i et urspråk. I hele dette naturprosjektet ligger for det første at de søkte et opprinnelig uttrykk som ikke var belemret med kulturelle konvensjoner. Gjennom dette fant de en rekke nye måter å nærme seg det gestiske på. Noen spørsmål som reiser seg ut av dette materialet er:

- Er gestene fysiologisk og biologisk forankret, eller er de konstruksjoner som springer ut av danseskapernes samtid?
- I hvilken grad må en som danser dele danseskapernes livssyn og virkelighetsoppfatning?

Som forsker har jeg valgt å ikke ta stilling til hvorvidt gestene jeg skrive om er naturgitte eller konstruerte. Jeg mener at dette er et spørsmål som trenger mer forskning. En slik forskning trenger ikke bare være på dansevitenskaplige premisser, men kunne for eksempel inkludere biologi og fysiologi.

I disse studiene har jeg valgt å arbeide ut fra danserens perspektiv med en positiv og åpen holdning til dansetradisjonene og den formidling av disse jeg har møtt. Jeg har betraktet disse dansene som fenomener jeg må undersøke og erfare gjennom sanser og bevegelsesmessig deltagelse. Jeg har arbeidet i en veksling mellom å øve uttrykkene, kartlegge gester og finne karakteristiske trekk for det gestiske materialet i de forskjellige tradisjonene basert på den forståelsesmåten dansene er videreført med. Jeg har vært aksepterende til danseskapernes holdninger i pakt med en postmodernistisk holdning der forskjellige *sannheter* kan stå ved siden av hverandre. Dette mener jeg også er en holdning som dansemåtene kan videreføres med.

Dansemåtene har berørt og engasjert meg. De har utvidet min forståelse av bevegelse. Noen sider ved den formidlingen av dans jeg har møtt har tiltalt meg, andre sider har virket fremmede og spesielle. Representanter for danseretningene vektlegger tradisjonene noe forskjellig. Deres formidling farges av deres bakgrunn og øvrige interesser. Tradisjonene forandres og utvikles innenfor visse rammer der det gestiske materialet videreføres som en vesentlig del av danseteknikkene. Tidligmodernistisk dans framstår som en liten flik av det store området vi kaller dans. Min konklusjon er at den har noe å gi til vår tids danse miljøer. I dag er det et sterkt fokus på kroppen i alle uttrykk. Når vi i dag beskriver kroppslige uttrykk inkluderes tenkning om psykologisk intensjon og sjel i forståelsesmåten, men ofte blir dette tonet ned fordi den fysiske bevegelsen blir tillagt mest vekt. Tidligmodernismens danseskapere vektla sjelens bevegelse spesielt. Jeg mener det gestiske materiale som de opparbeidet kan ha noe å gi til dansere i vår egen tid. Jeg ser for meg at det kan skrives lærebøker i gestikk innenfor dans og teaterfag, og at gestikk inkluderes i undervisning av musikk, dans og drama.

Epilog:

Jeg mener at *gestikk* bør få større plass i dansevitenskapens terminologi, da *bevegelse* er for lite spesifikt. Fysisk bevegelse har mange uttrykksformer: Jeg ønsker meg mer forskning på det feltet som er knyttet opp mot samspillet mellom utøverens psykologiske intensjon, bevegelsens fysiske uttrykk og kommunikasjon. Jeg mener at det ville være fruktbart å undersøke flere danseverk, og danseverk fra andre perioder, for å se om de tendenser jeg har redegjort for i denne avhandlingen bekreftes. Det ville dessuten være et neste trinn å gå mer i dybden på hvilke språk- og musikkelementer som egner seg å transformere til gestikk.

Et annet forskningsområde er å gå inn på disse dansetradisjonene, med en mer detaljert nærlesing av samspillet mellom musikk og bevegelse. Fiskvik (2006) beskriver i sin avhandling, forskjellige relasjoner mellom musikk og bevegelse, for eksempel ”med musikken” og ”mot musikken”. Hvordan disse dansetradisjonene blir brukt i forhold til nyere musikk, er et tema som kan utdypes videre. Flere eurytmiensembler iscenesetter for eksempel musikkkomposisjoner av Schönberg, Webern, Berg, Pärt, Stockhausen, der de ikke bygger på tonal musikk. Hvordan forholder det gestiske seg til musikk som er mindre tonal- og mindre romantisk? Hva slags gester benyttes i mer moderne verk? Kan disse dansemåtene realisere mer modernistiske uttrykk?

Et tredje forskningsområde ville være å undersøke dansenes samfunnsmessige forankring, både i forhold til danseskaperne i sin egen samtid og i forhold til hva disse dansene forteller i dag.

Duncans tradisjon har, i følge mine studier, en appell til umiddelbarhet, innlevelse og følelsesengasjement i dansen. Den er krevende, men har likevel lite kunstferdige teknikker. Den dyrker et fritt uttrykk, den har sine regler, men forholder seg ikke til noe strengt system. Jeg synes det har vært flotte opplevelser å se unge dansere som utfolder duncandans. Det er tydelig at duncandans tiltaler livsglede. Min deltagelse i kurs med duncandans har også tydeliggjort en fruktbar innfallsvinkel til å forstå og levendegjøre mytisk materiale. De viser at duncandans kan brukes til å forene danseelementer med kunsthistorie, gjennom gestikk og studier av kunst.

St. Denis' dansemåte influerte i sin tid mange amerikanske dansere til å skape dans på nye måter. Dansemåten til St. Denis var tuftet på en toleranse overfor alle former for dans. Den bygget på en aksepterende og ikke ekskluderende holdning. Dette manifesterer seg i at flere av elevene fra Denishawn utvikler egne dansemåter og danner nye skoler. St. Denis' dansesoloer viser sammensmeltning av vestlig dans med asiatiske kulturer. Hennes interesse for danseuttrykkenes ideologiske røtter, har noe å lære oss, selv om etniske kulturer fra ikke-vestlige land nå er mye mer tilgjengelig. Musikkvisualiseringene er også et område jeg mener har ubrukt potensiale.

Siden eurytmi ikke har vært analysert innenfor danseforskningens rammer tidligere, oppstår mange spørsmål rundt eurytmi. Jeg er blitt spørrende til hvilken forbindelse Steiner kan ha hatt til Delsartes teorier og bevegelseslære. Jeg mener dessuten at det er fruktbart å se eurytmi i lys av andre teorier enn Steiners egen, fordi dette kan aktivisere og synliggjøre nye sider ved eurytmiens potensial. Spesielt interessant ville det være å studere den kroppslige forankring av språklydenes gester. Jeg ville også vært interessert i å undersøke andre historiske tradisjoner som bruker vokaler og konsonanter som utgangspunkt for bevegelse.

Med dansevitenskap som utgangspunkt, har det vært mulig å føre sammen studier av kroppsuttrykk og estetisk formspråk, danserens innsikt og tradisjonsformidling. En annen - stor- utfordring ville det være å nærme seg spørsmål om gestenes forankring i kroppen i en tverrfaglig allianse mellom dansevitenskap, fysiologi og anatomi.

Sammendrag

Denne avhandlingen handler om bevegelse og uttrykk. Målsetting for avhandlingen er å vinne ny kunnskap om relasjoner mellom språk, musikk og kroppens bevegelse i tidligmodernistisk scenedans. Jeg har valgt å studere dans som er utviklet i perioden 1900-1925 av Isadora Duncan, Ruth. St. Denis og Rudolf Steiner. Steiners danseuttrykk kalles eurytmi. Jeg har også valgt å se dansen mest mulig fra danserens ståsted.

Tidligmodernistisk dans forholder seg til musikk, fortellende elementer, tale og bilder som transformeres til bevegelse. For å framheve en indre sammenheng mellom de ulike kunstartene og utvikle kunnskap om kroppen som erkjennelses- og formidlingsfelt, har jeg valgt å bruke gestikk som innfallsvinkel. Gestikk, slik den defineres av Maurice Merleau-Ponty, kan innebære sammenføring av sanseområder (synestesi) og realisering av helhet. En gest kan uttrykkes både gjennom språk og musikk og som bevegelse eller kroppsholdning. Den tidligmodernistiske dansen benytter gestikk i sterk grad, den er presenterende (i motsetning til representerende) og vektlegger samspill mellom kunstarter. Casestudier og strukturanalyser av rekonstruerte danser bidrar til å kartlegge forskjellige prinsipper for bruk av gestikk.

Duncan, St. Denis og Steiner er opptatt av bevegelsens uttrykksregister, og de bruker gresk antikk kunst som forbilde for bevegelse. Det er ikke den antikke retorikkens kodete gester de vil ta opp i sitt bevegelsesrepertoar, men en fri gestikk som står nærmere en naturlig uttrykksmåte enn samtidens kulturelle konvensjoner. Selv om disse danseskunstnerne har mye felles, arbeider de ut fra forskjellige prinsipper. Samlet sett utvikler de et omfattende spekter av bevegelsesmateriale og bevegelsesmuligheter. De nekter å forstå kroppen som et lukket, avgrenset system og er på denne måten foregangsfigurer for en ny kroppsforståelse som blir realisert i vår egen tid. De mener at kroppen uttrykker følelser og sinnstilstander, den uttrykker musikk og språk, den kommuniserer og når langt ut over sine fysiske grenser. Kroppens bevegelser har muligheter til å uttrykke vesentlige sider ved livet: Alle tre har dessuten idealer om kroppen som bærer av det spirituelle. De mener at kroppen står inne i en helhetlig sammenheng, der også det åndelige inkluderes.

Avhandlingen slår fast at gestikk er en viktig del av danseteknikken i alle tre dansemåtene. Disse danseretningene oppstår i en overgangstid der scenekunsten går

bort fra å bruke gester med fastlagt betydning, og det utvikles en mer åpen gestikk. Denne type gestikk gir danseren frihet og improvisasjonsmuligheter, utfordrer det sceniske nærvær og den eksistensielle dimensjon i kunstverket. For å utvikle en talende gestikk, tilstedeværelse og et personlig engasjement i danseuttrykket, brukes ofte indre bilder i innøving av dans. Gestene øves inn som en del av danseteknikken. Gestikk kan på den ene side være svært eksakt, og på den annen side kan den være fri og mangetydig. Uttrykkene nærmer seg drama, men har likevel sterk vekt på danseelementer.

Gestikk blir videreført i et elev-mester-forhold. Av studiene framgår også at å undervise og videreformidle gestikk krever pedagogiske grep som engasjerer elevene, og som kan gi dem en individuell forankring i bevegelsene. Målet er at dansen blir et uttrykk som gir nye dimensjoner til musikk og språk. Gestikken blir en nøkkel til å føre sammen kunstartene i det konkrete danseuttrykk.

English summary

This thesis deals with movement and expression. The objective of the thesis is to acquire new knowledge about the relationship between speech, music and body movement in early modernistic performing dance. I have chosen to study dance created in the period 1900-1925 by Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Rudolf Steiner. Steiner's system of expressive dance is called eurythmy. I have also chosen to look at the dances from the dancer's perspective.

Early modernistic dance relates to music, myths, speech and pictures which are transformed into movement. In order to emphasize an inner connection between the different arts, and to advance knowledge about the body as a sphere for cognition and communication, I have chosen to use gesture as my viewpoint. Gesture, as defined by Maurice Merleau-Ponty, may involve different areas of perception (synesthesia) in order to form a whole expression. A gesture can be expressed through language and music, as well as through movement and body posture. Early modern dance is *presenting* (in contrast to *representing*) and stress interaction between the arts. Case studies and structure analyses of reconstructed dances help to chart different principles employed for the use of gestures.

Duncan, St. Denis and Steiner are all interested in the range of emotions that can be expressed through body movement. Therefore they use Greek ancient art as their model for movement. It is not the coded gestures of ancient rhetoric they wish to include in their movement repertoire, but gestures, closer to a more natural expression than was culturally conventional at that time. Though these dance creators have a lot in common, their work is based on different principles, but together they develop a wide range of movement material and movement possibilities. They refuse to accept the human body as a closed, limited system, and are, in this way pioneers, advocating a new understanding of the body's possibilities, which are realized today. They are of the opinion that the body expresses feelings and emotions, and it expresses music and language. The body communicates, and reaches far beyond its own physical limits. The body can – through movement – express essential aspects of human life: All three have, in addition, ideals of the body as bearer of the spiritual. They believe that the body is a complete context, where the spiritual is also present.

The thesis ascertains that gesture is an important part of the dance technique in all three dance methods. These trends within the art of dance, originated in a transition period where theatrical art leave off using traditional gestures, but develop a free movement. This gives the performer the freedom and possibility to improvise, thus challenging the scenic surroundings and the existential dimension of the actual work of art. In order to create an expressive gesture, the dancer must form mental pictures. Through physical training, the gestures are rehearsed as part of the dance technique. The gestures are formed by creating intensions, developing an inner conscious dimension, and a personal involvement in what is expressed in the dance. Gestures may, on the one

hand, be very explicit, and on the other, free and open to interpretation. The gestures may resemble drama, but are all the same, very much based on elements from the art of dance.

Gestures are transferred in a pupil-teacher context. My studies show that to teach and pass on gestures entails a good pedagogical method that involves the pupils, and gives them a deeply individual commitment to the gestures. Pictures and stories are often used as a way of “fixing” the gestures. The objective is making the dance express something that gives a new dimension to music and language. Gesture is the key by which the different art forms are brought together in an expression conveyed through the art of dance.

Appendix:

Noen av hovedspørsmålene som ble stilt i intervjuene:

Hvordan brukes gestikk i denne dansetradisjonen?

Hvordan er forholdet mellom språk og bevegelse i disse danseuttrykkene?

Hvordan er forholdet mellom musikk og bevegelse i disse danseuttrykkene?

Hvordan har du utviklet denne koreografien til scenisk uttrykk?

I tillegg til disse spørsmålene, fulgte jeg opp informantenes innspill i forhold til det de var opptatt av og mente var viktig.

Oversikter

To oversikter har jeg lovet i forordet: En over intervjuer, filmer, videoopptak etc., og en om tradisjonsformidlingen av dansene.

Videoopptak fra feltarbeid:

Demonstrasjon og presentasjon av eurytmiske grunnelementer (Schjøsby, 1999) med Margrethe Solstad (eurytmi) og Trond Solstad (resitasjon). Materiale fra denne presentasjonen er brukt i kapittel 7.

Eurytmiforestilling I av Oslo Eurytmiensemble, tatt opp i Moskva (Schjøsby, 2005a) med bl.a *Lebenszauber*, til musikk av Edward Grieg, koreografi og eurytmi ved Margrethe Solstad. Pianist ukjent. Denne soloen blir analysert i kapittel 8.

Eurytmiforestilling II av Oslo Eurytmiensemble, filmet i Moskva (Schjøsby, 2005b) med blant annet *Noe som Vekker meg* til dikt av Oldervik, eurytmi: Margrethe Solstad, resitasjon Trond Solstad. Denne soloen blir analysert i kapittel 8.

Elevavslutning ved Norges eurytmihøgskole, generalprøve (Schjøsby, 2006), med blant annet diktet: *Wegerin* av Albert Steffen. Eurytmi: Maria Maximova, resitasjon: Trond Solstad. Denne soloen blir analysert i kapittel 8.

Intervju og danseundervisning i duncandans med Kathleen Quinlan og og hennes gruppe Lilla balletten (Pape & Schjøsby 2001). Materiale fra dette intervjuet er brukt i kapittel 7.

Publiserte videoer som er brukt i analysen:

Brief Moments (Bowden, 1995) Dans: Kathleen Quinlan, Pianist: Pöntinen

Denne videoen har fire soloer koreografert av Duncan. Kathleen Quinlan danser blant annet *Ave Maria* og *Narcissus*. Disse soloene blir analysert i kapittel 8.

Denisshawn Dances On (Rowthorn & Vanaver, 2004) med *Incense*, danset av Vera Zahl, og Musikkvisualiseringen *Schubert Walzes*, danset av Robin Becker. Disse blir analysert i kapittel 8. Soloene *Brahms Walz* og *Liebestraum* med musikk av henholdsvis Johannes Brahms og Franz Lizzt, blir omtalt i kapittel 7 og analysert i kapittel 8.

The Birth of Modern Dance (Honsa, 2002) *Incense* danset av Vera Zahl og Musikkvisualiseringen *Schubert Walzes* danset av Robin Becker, samt noen takter av Ruth St. Denis framføring av musikkvisualiseringen *Brahms Walz*.

Intervjuer for kapittel 7

Intervjuer med følgende personer finnes på CD, DVD eller Video:

- Kathleen Quinlan (Schjønsby, 2003) [Video].
- Jeanne Breschiani (Schjønsby, 2009a) [DVD].
- Cythia Word (Schjønsby, 2009b). Telefonintervju [CD].
- Jane Sherman (Schjønsby, 2009d) [DVD].
- Margrethe Solstad (Schjønsby, 1999) Dette intervjuet er inkludert i eurytmidemonstrasjonen [Video].
- Göran Kranz (Schjønsby, 2009 e) [CD].
- Ragnhild Fretheim (Schjønsby, 2009f) [DVD].

Intervju med Livia Vanaver (Schjønsby, 2009c) Skriftlig.

Intervjuer og videoer jeg har gjort som feltarbeid oppbevares i personlig arkiv.

Informantenes bakgrunn og forankring i dansetradisjoner:

Kathleen Quinlan (Schjøsby 2001, 2003) er utdannet danser fra USA. Hun var solist i moderne dans i Anna Sokolows Layers Project i USA i 10 år, og utdannet seg samtidig i duncandans. Hennes lærere i duncandans var Maria Therese Duncan og Anna Duncan, fra 2. generasjons duncandansere, og Hortence Coolures og Julia Levien fra 3. generasjon. Quinlan er bosatt i Stockholm, og leder Lilla balletten som er en barne- og ungdomsgruppe for duncandans.

Jeanne Breschiani (Schjøsby, 2009a) er kunsthistoriker og danser. Hennes lærere i duncandans var Maria Therese Duncan fra 2. generasjons duncandansere, og Hortence Coolures og Julia Levien fra tredje generasjon. Breschiani var medlem av et ensemble, som på begynnelsen av 1970-tallet, arbeidet med duncandansere i New York. Hun har opprettet en utdanning for duncandansere, og gir en rekke kurs. Breschiani er leder av Isadora Duncan International Institute (IDII).²⁵⁷

Cythia Word (Schjøsby, 2009b). Word er utdannet moderne danser og koreograf, og har lært duncandans gjennom Jeanne Breschiani. Hun har studert to danser av St. Denis med hjelp av Mino Nicolas, som var elev av Ted Shawn, og på denne måten kjenner Denishawn sitt repertoar. Nicolas forvalter rettigheter til koreografier etter St. Denis. Word er leder av Word Dance Theater i Washington,²⁵⁸ og hun opptrer med tidligmodernistisk dans ved siden av samtidsdans.

Livia Vanaver (Schjøsby, 2009c) er danser, og virksom med blant annet folkedans, duncandans og Denishawns repertoardanser. Hun har lært St. Denis' danser gjennom Jane Sherman, som var aktiv i Denishawn kompani og skole. Med Shermans hjelp har hun laget filmen *Denishawn Dances on*, med rekonstruksjoner av Denishawns danse-repertoar. Vanaver er ellers kjent for dansegruppen Vanaver Caravan.²⁵⁹

Jane Sherman (1909-2010) (Schjøsby, 2009d) har vært den siste gjenlevende av Denishawns dansere, og har selv vært med i den tidligmodernistiske dansen som danser i Denishawn. Hun begynte der da hun var 13 år. Som den yngste av danserne, reiste hun

²⁵⁷ <http://www.isadoraDuncan.net/history.html>.

²⁵⁸ <http://worddance.org/>

²⁵⁹ <http://www.vanavercaravan.org/>

på turne med Denishawn i Asia i 1926-1927. Senere var hun danser i Ziegfeld Follies, og underviste i Martha Grahams dansekompani, The Vanaver Caravan, Jacobs Pillow og andre grupper. Hun har skrevet flere bøker om Denishawn: *The Drama of Denishawn Dance* (1979) og *Denishawn: The Enduring Influence* (1986), (Hufford, 2010).

Margrethe Solstad (Schjøsby, 1999) ble først utdannet musikk lærer i Bergen, og deretter erurytmist ved Goetheanum i Dornach, Sveits. Hun hadde Lea van der Pals som hovedlærer. Hun arbeidet i Goetheanumensemblet som sceneurytmist i åtte år. Hun har også arbeidet med flere av de tidlige eurytmistene. Her kan nevnes Daffy Niederhäuser og den amerikanske eurytmisten Elisabeth Day. Solstad var leder for Den Norske Eurytmihøyskole fra 1987 og fram til 2007, og har deretter vært leder for Sektion für Redende und Musizierende Künste ved Goetheanum.

Göran Kranz (Schjøsby, 2009 e) ble utdannet eurytmist ved Rudolf Steinerseminariet i Järna, Sverige. Hovedlærere var Gertrud Klingborg i lydeurytmi og Renate Zeiher i toneurytmi. Kranz har i flere år vært leder av Eurytmilärarytmbildningen ved Rudolf Steinerhögskolan. Han har vært en aktiv eurytmikoreograf, og ledet sceneiske prosjekter med vekt på eurytmi i samspill med språkforming²⁶⁰ og musikk.

Ragnhild Fretheim har eurytmiutdannelse fra eurytmiskolen i Wien 1980-84, samt utdanning i terapeutisk eurytmi fra England 1987-89. Hun hadde Trude Thetter (som hadde grunnlagt skolen i 1932) og Margrit Lüthi (utdannet av Elena Zuccoli) som toneurytmilærere. I lydeurytmi hadde hun Sigrid Kudlik som lærer. Hun har vært ansatt ved Eurytmihøyskolen i Oslo fra 1990-2005 og fra 2009-.

Maria Maximova er fra Moskva. Hun er en generasjon yngre enn de andre informantene. Hennes lærere har vært Solstad og Fretheim. Hun ble uteksaminert ved Norges Eurytmihøyskole i 2006, og har etter dette undervist i eurytmi. Hun er nå ansatt ved Steiner-skolen i Tromsø.

²⁶⁰ Språkforming har en egen utdanning som arbeider med tale: deklamasjon, resitasjon og drama.

Deltagelse i kurs og workshops som direkte og indirekte har hatt innflytelse på avhandlingsarbeidet:

Tidligmodernistisk dans

Moskovske Deivisto 2005, var et stort arrangement i Moskva. Det inkluderte en festival med en rekke forestillinger fra kunstnere som viderefører tidligmodernistisk dans, kurs med praktisk innføring i de forskjellige tradisjoner, samt to dagers konferanse der de forskjellige tradisjonene ble sett i et dansevitenskaplig perspektiv. Festivalen viste danseforestillinger med fridans presentert av etterfølgere av Isadora Duncan, Emile Jaques-Dalcroze, Rudolf Steiner, Rudolf Laban og russiske grunnleggere av fridans, samt samtidsdans som kontaktimprovisasjon og buto-dans.²⁶¹

Duncandans:

Sommerkurs ved The Isadora Duncan Dance Foundation, ledet av Cherlyn Smith og Lory Bellilove, New York, 10 dager i 2005, to dager i juli 2008. Certification program 1.²⁶² (Periodeundervisning, sammenlagt syv intensivuker) Isadora Duncan International Institute, NY. 2006-2009, ved Jeanne Breschiani.²⁶³ Isadora Duncan and the Art of Reconstruction, 4 dagers konferanse og kurs. Harkness Dancecenter NY. Januar 2009, v. Jeanne Breschiani.

Ruth St. Denis' dans.

Jeg har ikke hatt praktisk innføring i St. Denis' danser, men har nærmet meg feltet gjennom litteratur, film, samtaler og gjennom å øve beslektede danseformer. Her kan nevnes:

Studier av filmmateriale, bilder og notater ved NYPL, Lincoln Center, New York.

8. Internationale Rhythmikwerkstatt DALCROZE, 2007. fire dagers konferanse og kurs med praktisk innføring i Dalcrozes rytmikk ved Festspielhaus Hellerau, Dresden.²⁶⁴ Jeg

²⁶¹ <http://www.heptachor.ru/Festivals> Tilgjengelig 23.15.2010.

²⁶² http://www.isadoraduncan.org/about_foundation.html, 23.05. 2010

²⁶³ Informasjon om kurset er tilgjengelig på <http://www.isadoraduncan.net/programs.html>, (23.05.2010).

²⁶⁴ http://www.rhythmikwerkstatt-hellerau.de/de/index.php?content=projekte_&sub=werkstatt_08 Tilgjengelig 23.05.

deltok på dette kurset for å undersøke fenomener som ligger nær opp til musikkvisualisering.

Eurytmi

Jeg har, fra tidligere, utdanning i Eurytmi samt terapeutisk eurytmi. (Rudolf Steinerseminaret i Järna (1972-76), Sverige og Academie voor Eurythmie (1977-78), Den Haag. Diplom i Terapeutisk eurytmi, fra London School of Eurythmie(1988).

I løpet av avhandlingsperioden har følgende eurytmikurs og konferanser vært av betydning for arbeidet.

Eurytmiennial i Järna, Sverige 2000. Tema: Eurytmi og modernisme.

Tone-eurytmi: Dorothea Miir. Eurytmihøyskolen i Oslo.

”Der Mensch Musik”. 4 dagers konferanse med praktisk kurs i Järna, Sverige, 2006

Beskrivelse av noen lydgester fra eurytmi

Her presenterer jeg noen vokalgester og konsonantgeste fra eurytmi, beskrevet med utgangspunkt i fysisk bevegelse og psykisk intensjon. Beskrivelsen er gjort på bakgrunn av norsk uttale, og tilsvarer undervisningsmåten på et innføringskurs i eurytmi, der en øver lydgeste. Her er de beskrevet som store geste, men de kan utføres på forskjellig måte, bitte små, eller bare antydes som en holdning. (Oversikten bygger på en presentasjon i min hovedoppgave i teatervitenskap).

Vokaler

- A-** Armene åpnes i en vinkel, overkroppen noe tilbakebøyd.
Opplevelse: For eksempel beundring, eller andre opplevelser som gjør at en åpner seg, rommes i vokalgesten *A*.
- I-** *I*-gesten vil si enhver form for strekning. Å stå oppreist er et eurytmisk uttrykk for *I*. *I*-gesten forsterkes gjennom strekking av armene i diagonal linje gjennom kroppen: Mens den ene armen retter seg mot et mål i høyden holder den andre, den nedre pol. *I*-gesten kan utføres på mange forskjellige måter, videreutviklet fra grunnholdningen.
Opplevelse: Selvhedelse. Å få en idé kan også være en *i*-opplevelse.
- Å.** Kroppstyngden legges forover. Begge armene bøyes lett slik at det oppstår en runding mellom dem.
Opplevelse: Sympati. Med *Å* går en ut over sitt eget, viser interesse for det som omslutes med denne gesten.
- E** Enhver berøring ansees som *E*-gest. Å sitte med korslagte ben, eller å folde hendene, kan også betraktes som *E*.
Opplevelse: *E* – gest kan for eksempel erfares i det å verge seg mot opplevelser i ytterverden, eller å verger seg mot et annet menneske.
- O** Parallelliteten er grunnleggende for *o*-gestens bevegelse.
Opplevelse: *O* kan virke sammentrekkende, som i frykt, eller være uttrykk for lengsel der intensjonen går utover-som i lengsel

Hver enkelt vokal er på ingen måte entydig. Den lever i et spenn mellom polariteter, og da bestemmer ordet hvordan lyden utføres. *E* er samme lyd, enten det er glede eller smerte det dreier seg om. Vokalgestene nærmer seg *sjelegester*/ emosjonelle geste, og er ikke bundet til språket på tilsvarende måte som konsonantene. Både vokalgester og sjelegester kan brukes som grunnholdning i et eurytmisk uttrykk.

Konsonanter

Eurytmi bygger på at konsonantene viser en annen side av mennesket enn vokalene. Disse knyttes ikke så tett til det emosjonelle. Konsonantgestene har bevegelse og form. I noen konsonanter kommer formen sterkest til uttrykk, og i andre blir bevegelsen mest fremtredende. Steiner påpeker et slektskap mellom konsonantgeste og former i naturen. Han betoner at konsonantene kan gjenkjennes i ytterverdenens formlprinsipper og naturprosesser. Konsonantenes bevegelse blir dermed ikke lett å beskrive som opplevelse. I mange tilfeller nærmer konsonanten seg bilde og form. Konsonantene deles inn i fire grupper: Støtlyd, blåselyd, bølge lyd og dirrelyd. Støtlydene går mot sterk formtendens, mens bevegelsen betones mer i blåselydene. L og R som henholdsvis bølge lyd og dirrelyd finnes mellom disse og preges av mye bevegelse innenfor sterk form.²⁶⁵

I det følgende vil jeg gi noen beskrive noen konsonantgeste gjennom å vektlegge karakteristiske trekk i uttalen som kan gjenkjennes i gestene.

²⁶⁵Se demonstrasjonsvideo med Margrethe Solstad (Schjønby, 1997).

- R** I uttalen av R presses luften mot tungen som settes i vibrasjon. Tungen får en dirrende bevegelse mens luftstrømmen føres i en retning, derav betegnelsen dirrelyd. R-gesten speiler ofte det runde og rullende i språket. (For eksempel: Rokken går rundt; Det virvler, triller, ruller og romsterer osv.)
- Det virvlende og roterende karakteriserer R-gesten i eurytmi.
- L** Når en uttaler bølge lyden *L*, har den ingen brå kanter eller former, men føyer seg inn i mange forskjellige forbindelser. *L* kan gjenkjennes i det flytende og i det som er i forvandling.
- I *L*-gesten griper armene luften omkring skikkelsen, Håndflatene føres oppover og vendes gradvis utover, armene folder seg ut i vidden; Flyt i bevegelsen.
- S** *S* som blåse lyden er skarp og intens. Lyden er for eksempel egnet til å skape ro (hysj, eller bare ssssss). *S*-gesten uttrykker det å gi form og beherske.
- Armene blir ført i en *S*-linje oppover, nedover eller i vidden på en slik måte at de alltid blir i et spenningsforhold til hverandre. Bevegelsen har en gjennomtrengende karakter.
- F** Uttalen av blåse lyden *F* har en kraftig bruk av pusten. Et naturbilde på *F*-gesten kan være funk-lende gnister og flammer som fyker opp.
- Armene støtes smalt framover.
- T** *T* regnes som støtlyd.
T-gestens grunnform er at en eller begge armer strekkes oppover og føres ned til hodet. Bevegelsen kan beskrives som et innslag utenfra.
- V** *V* kan sammenlignes med *F*. I uttalen av *V* merkes luftstrømmen som trenger seg innenfra og ut. *V* har en hemming i uttalen. Denne gir også bevegelsen mer kontinuitet. *V*- gesten utføres som en bølgende bevegelse.
- B** *B* regnes som støtlyd, og finnes for eksempel i ord som har noe omsluttende: borg, berg, bolig bygg, by, bortgjemt osv. *B*- gesten er tydelig formet, den begrenser og omhyller et avgrenset rom.

Et poeng i Lydeurytmien er at noe av språkets mening kommer til uttrykk gjennom lydgestene. Den indre opplevelse (vokaler) flyter sammen med formkvaliteter (konsonanter) i hvert ord i språket. På denne måten blir språket, gjennom vokaler og konsonanter, en dialog mellom menneskets indre og ytre verden. Lydene etablerer et eget betydningsfelt. Lydenes sammensetning og "kommunikasjon" blir i tillegg til språkets verbale betydning, en ekstra kommentar i språket. Å åpne seg for "lydenes språk" gir en ny dimensjon i ordet. Denne dimensjonen peker mot dikterens virkefelt, der ordet får et eget liv gjennom lydenes kvaliteter. Steiners språkimpuls kan på denne måten forstås i forlengelse av Merleau-Pontys gestusteori, der den fonetiske gestus gir ordet en mening som ikke nødvendigvis er knyttet til tanken.

Lydskrift til dikt som blir brukt i lydeurytmi

Anbjørg Pauline Oldervik: ”Noe som vekker meg”. Diktet er notert på bakgrunn av resitasjon ved Trond Solstad.

Noe som vekker meg langt på natt.
Ingen lyd
Intet rører seg.
Var det kan hende rommet der ute?
Vil det meg skjønnheten?
Vil det meg sin dype ro?
Lenge undres jeg til en viten demrer
Også rommet er undring
Også jeg et svar

[nu:s sGm fKk:ÚÔ mai]
[nu:s sGm fKk:eÔ mai laŋtɔ po: natɔ]
[iŋkŋ ly:dɔ]
[intknt ÔøÚÔ sai]
[fãÔ dċ kɔpan hÚndċ Ôøm:k dÚÔ ytk]
[fil dċ mai Sønhetn]
[fil dċ mai sin dyqɔk Ôu:]
[leŋk yndÔks jai til Ún fiten demÔÚÔ]
[oso: Ôu:metɔ ÚÔ yndÔiŋ]
[oso: jai Út sfãÔ]

Wegerin

[ve:ɣwɛɪn]

Ich irre ab nach rechts
[ɪq ɪwə əp na:x ʁɛçts]

und bin nicht gut
[unt_ɔ̃r_nɪçt_gut]

Ich irre ab nach links
[ɪq ɪwə əp na:x lɪŋks]

und bin nicht wahr
[unt_ɔ̃r_nɪçtva:e]

der Löwe und der Stier
[dɛv lo:və un_dɛv ʃtɪv]

das Rächerpaar
[das ʁɛçɛpav]

reißt mich entzwei in richterlicher Wut
[ʁaɪst mɪç ɛntsvaɪ ɪn ʁɪçtɛlɪçɛ vu:tʰ]

Ich flüchte mich nach Oben
[ɪq flyçtɛ mɪç nax o:bɛn]

Mit dem Adler
[mɪt_dɛm a:dʰlɛ]

und berge mich
[unt_bɛɛgɛ mɪç]

in paradises Hut.
[ɪn pʰaradɪsɛs hu:tʰ]

Wie schön es sich
[vi:ʃo:n ɛ_ɪç]

bei Stern und Engel ruht
[bɛɪ ʃtɛrn unt ɛnɛl ru:tʰ]

Die Schuld der Erde
[di:ʃul_dɛv ɛvɛ]

wird mir offenbahr.
[vɪɛç mɪv ofɛnbɑ:ʁ]

Ein Drache regt sich
[aɪn dʁaxɛ ʁɛçt ɪç]

unter meinem Fusse
[unte mɛɪnɛm fu:sɛ]

und fällt herab
[unt_fɛltʰ hɛʁəb]

der Welt ein Strafgeschick
[dɛv vɛltʰ aɪn ʃtʁa:fɛʃɪkʰ]

Gift fließt aus seiner
[çɪft flɪ:st au_sɛɪnɛ]

schwarzgefärbten Drüse
[ʃvɛtʃɛfɛɪbɛn dʁy:zɛ]

Dem Ochs und Leu
[dɛm oks unt lo:]

Dem Adler ins Genick gesetzt
[dɛm adlɛ ɪns ɣɛnɪkʰ ɣɛsɛtʃt]

zwing ich die Schlange
[tʃvɪŋ ɪç di:ʃlɛnɣɛ]

mir zur Buse
[mɪv tʃu:v bu:sɛ]

und wende dann
[und_vɛndɛ dɛn]

zu Christus meinem Blick.
[tʃu:kʁɪstʉs mɛɪnɛn blɪkʰ]

Albert Steffen

Litteraturliste

- Adams D. (1992) Rudolf Steiner's First Goetheanum as an Illustration of Organic Functionalism: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 51, No. 2 (s.182-204). University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians.
- Aarnes, A. (1977). *Litterært leksikon: Begreper og betegnelser: Teori - Kritikk - Historie* (3. utv. og rev. utg.). Oslo: Tanum-Norli.
- Adler, N. (1984). Reconstructing the Dances of Isadora Duncan in the United States. *The Drama Review: TDR*, 28(3), 59-66.
- Adshead, J. (1988). *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance Books.
- Agamben, G. (1999). Kommerell, or On Gesture. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford U.P.
- Alberti, L. B. (1966). *On painting* (Rev. utg.). New Haven: Yale University Press.
- Anderson, J. (1997). *Art Without Boundaries: The World of Modern Dance*. London: Dance Books.
- Atkin, Albert, "Peirce's Theory of Signs", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2010), Edward N. Zalta (red.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/peirce-semiotics/>.
- Austin, G., Robb, M. M. & Thonssen, L. (1966). *Chironomia; or, A treatise on Rhetorical Delivery*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Bachmann, M. L. (1991). *Dalcroze Today: An Education through and into Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Bakka, E. (1978). *Norske dansetradisjonar*. Oslo: Samlaget.
- Bakka, E. (1997). *Europeisk dansehistorie for VK 1 og VK 2*. Oslo: Gyldendal
- Bakka, E., Aksdal, B. & Flem, E. (1995). *Springar and Pols: Variation, Dialect and Age: Pilot Project on the Methodology for Determining, Traditions, Structures and Historical Layering of Old Norwegian Couple Dances*. Trondheim: Rådet for folkemusikk og folkedans, Rff Center.
- Barfod, W. (Red.). (2001). *Eurythmie: Aufbruch oder Ende einer jungen Kunst?* Flensburg: Flensburger Hefte.
- Barkved, F. <http://www.snl.no/eurytmi>
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet* (K. S. -Johansen, Trans.). Oslo: Pax Forlag.
- Barz, G. F., & Cooley, T. J. (1997). *Shadows in the Field : New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

- Bergman, G. M. (1966). *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*. Stockholm: Bonnier.
- Bernd, C. (1988). *Bewegung und Theater: Lernen durch Verkörpern*. Frankfurt am Main: AFRA Verlag.
- Best, D. (1978). *Philosophy and Human Movement*. London: Allen & Unwin.
- Bloch, S. & Zarrilli, P. B. (2002). *Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide*. New York: Routledge, s. 219-241.
- Blom, J.-P. (1961). *Diffusjonsproblematikken og studiet av danseformer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Brassat, W.(2001). Gestik und dramaturgishes Handeln in Bilderzählungen Rafaels. <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/gestik/brassat-wol-1a.htm>, Tilgjengelig 07.01.2010.
- Brecht, B. & Hecht, W. (1970). *Über den Beruf des Schauspielers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. <http://www.imareal.oeaw.ac.at/real-t/index/gestus.html>, 07.03 2005.
- Bremmer, J. N. & Roodenburg, H. (Red.). (1992). *A Cultural History of Gesture*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Breschiani, J. (2000). *Myth and Image in the Dance of Isadora Duncan*. New York University, New York.
- Butler, C. (1994). *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*. Oxford: Clarendon Press.
- Buytendijk, F. J. J. (1956). *Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung als Verbindung und Gegenüberstellung von physiologischer und psychologischer Betrachtungsweise*. Berlin: Springer Verlag.
- Bø-Rygg, A. (2006). -Rygg, Arnfinn (2006). Å skrive kroppen Roland Barthes' estetiske diskurs. *Norsk Filosofisk Tidsskrift.*, 41(1), s 18- 29.
- Caplex, <http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9312461> Søkerord: "gestus".
- Caroso, F. Sutton j og Palnick Tsachor, P. (1995): *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobiltà di dame* (1600) by J. Sutton and P. Palnick Tsachor, New York: Dover Publications.
- Cohen, S. J. & Matheson, K. (1992). *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present* (2. utg.). Princeton, N.J.: Princeton Book.
- Coorlawala, U. A. (1992). Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance. *Dance Chronicle*.
- Creese, R., & (1978). Anthroposophical Performance. *The Drama Review: TDR*, Vol. 22, No. 2.
- Daly, A. (1988). Movement Analysis: Piecing Together the Puzzle. *The Drama Review* 4(32), 40-52. The MIT Press.
- Daly, A. (1994). Isadora Duncan's Dance Theory. *Dance Research Journal*, 26(2), 24-31.

- Daly, A. (2002). *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Denis, R. S. (1925). Music Visualization. *The Denishawn Magazine*, 1(Nr.3). I Cohen, S. J. & Matheson, K. (1992). *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present* (2. utg.). Princeton, N.J.: Princeton Book.
- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (2000). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Calif.: Sage.
- Desmond, J. (1991). Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's "Radha" of 1906, *Signs*, Vol. 17, No. 1, 28-49.
- Dubach-Donath, A. (1974). *Die Grundelemente der Eurythmie* (5. opplag. red.). Dornach/Schweiz: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag.
- Duncan, A., Näslund, E. & Quinlan, K. (1996). *Anna Duncan: In the Footsteps of Isadora: Dansmuseet 10 november 1995-10 mars 1996*. [Stockholm]: Dansmuseet.
- Duncandancers & Dancecompanies* (2007) <http://www11.plala.or.jp/i-duncanslinks/companies.html>, Tilgjengelig 23.05. 2010.
- Duncan, I. (1928). *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Books.
- Duncan, I. (1995). *My Life*. New York: Liveright.
- Embree, L: Merleau-Ponty's Examination of Gestalt Psychology (1) *Research in Phenomenology* Vol. 10 (1980): s. 89-121.
<http://www.lesterembree.net/essays/mp%20and%20gestalt.htm>
- Eurythmieagentur*. <http://www.eurythmieagentur.com/was-ist-eurythmie/>
Tilgjengelig 02.03.2009
- Eurythmie-Bühnen-Ensembles* nach Ländern sortiert.
<http://www.eurythmie-info.de/Buehnen.htm>
- Eurythmie-Ausbildungsstätten nach Ländern sortiert (oppdatert 2008)
<http://www.eurythmie-info.de/Ausbild.htm>
- Fafner, J. (1982). *Tanke og tale: Den retoriske tradition i Vesteuropa*. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiotik des Theaters: Eine Einführung* (Bind 1). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fischer-Lichte, E. (2007). *Semiotik des Theaters: Vom "kunstlichen" zum "natürlichen" Zeichen Theater des Barock und der aufklärung* (Bind 2). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fiskvik, A. M. (2006). *Koreomusikalsk idealisering og praksis: En komparativ koreomusikalsk analyse av 13 versjoner av balletten Ildfuglen*. NTNU Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet, Trondheim.
- Fiskvik, A, Bakka E. (2011) Tracing Dance Field, i Vedel, K. *Dance and the Formation of Norden: Emergences and Struggles*, Trondheim: Tapir Academic Press.

- Flynn, B. (2011) "Maurice Merleau-Ponty", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/merleau-ponty/>.
- Fontana, A. & Frey, J. H. (Red.). (2000). *The Interview: From Structured Questions to Negotiated Text*, Kapittel 24. *Handbook of Qualitative Research* London: Sage.
- Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the Lived Body : A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press.
- Franko, M. (1992) Expressivism and Chance Procedure: The Future of an Emotion, *Anthropology and Aesthetics*, No. 21, s. 142-160.
- Franko, M. (1993) *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, University Press.
- Franko, M. (1995) *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press.
- Gerring, J. (2007), *Case Study Research: Principles and Practices*. Cambridge University Press.
- Gill, N. S. (2009). Ovid's Metamorphoses Book III, Story of Narcissus. <http://ancienthistory.about.com/od/metamorphoses/ig/Ovid-Metamorphoses-Paintings/Book-III.htm>
- Goethe, J. W: Die Metamorphose der Pflanzen. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Naturwissenschaftliche+Schriften/Morphologie/Die+Metamorphose+der+Pflanzen/Einleitung>. Tilgjengelig 03.04.2010.
- Granly, O. (1980). Legeme, sjel og ånd. Oslo: *Libra*, 3.
- Greenblatt S. (1995): "Toward a Universal Language of Motion: Reflections on a Seventeenth-Century Muscle Man", I *Choreographing History*, Susan Leigh Foster, (Red.) Indiana University Press.
- Greimas, A. J. (Red.) (1987). Toward a Semiotics of the Natural World i *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Groot, C. (Red.), (2003). *Die eurythmische Botschaft von Hellas: Bilder zum Leben und Wirken von Lea van der Pals*. Dornach, Sveits: Verlag am Goetheanum.
- Grönlund, E., Hammergren, Lena et al (Red.). (1999). *Forskning i rörelse: Tio texter om dans*. Stockholm: Carlsson.
- Haga, E. (2008). *Correspondences between Music and Body Movement*. Historisk filosofisk fakultet, Universitetet i Oslo.
- Halzack, S. (2006). Legends of Early Modern Dance: Hard Acts to Follow, *Washington Post*. 12.11. <http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2006/11/12/AR2006111201035.html?referrer=yahoo> Tilgjengelig 05.21.2010.
- Hammergren, L. (1998). *Ballerinor och barfotdansöser* (Vol. 4). Stockholm: Carlssons.

- Hammergren, L. (1991). *Form och mening i dansen: En studie av stilbegreppet med en komparativ stilanalys av Mary Wigmans och Birgit Åkesons solodanser*. Doktoravhandling ved Stockholms Universitet.
- Hammergren, L. (2009). *Dans och historiografiska reflektione*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervitenskapliga studier.
- Hammerling, R. (1904). *Aspasia* (2. utgave red.). København: Gyldendalske Boghandel.
- Hatten, R. S. (2001). Musical Gesture. Forelesning. Tilgjengelig 14.03.2010, fra <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Hegge, H. (1993). *Essays og debatt : Om filosofi og vitenskap, natur og samfunn*. Oslo: Vidarforlaget.
- Held, J. (2008). Lori Belilove Brings Isadora Duncan to Life. *Dancer Magazine, March*. <http://www.isadoraDuncan.org/reviews/DancerMagMarch2008.html>
Tilgjengelig 05.21.2010.
- Hemleben, J. (1975). *Rudolf Steiner*. Täby: Larson.
- Hestnes, E. B. (1999). Kunsten å være i bevegelse. *Tidsskriftet Steinerksolen, 4*.
- Hillman, J. (1975). *Re-visioning psychology*. New York: Harper & Row.
- Hufford, B. (2010). *Jane Sherman*. Tilgjengelig 21.05. 2010 på <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=50115604>.
- Isadora Duncan International Institute (IDII) <http://www.isadoraDuncan.net/history.html>. Tilgjengelig 10.06.2010.
- Isadora Duncans Weblinks <http://www11.plala.or.jp/i-duncanslinks/transition.html>
tilgjengelig 23.05.2010
- Johnson, D. H. (Ed.). (1995). *Bone, Breath & Gesture*. San Francisco: North Atlantic Books.
- Jordan, S. (2000). *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-century Ballet*. London: Dance Books.
- Kaeppler A. L. & Dunin E. I (2007) *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Karoblis, G. (2006/2007). Controlling Gaze, Chess play and Seduction in Dance”. *Janus Head*, s.329 - 343
- Kendall, E. (1984). *Where she Danced: The Birth of American Art-dance*. Berkley: University of California Press.
- Kendon, A. (2000). Andrea De Jorio and his Work on Gesture i T. A. Sebeok (Red.), *Gesture in Naples and gesture in Classical Antiquity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kippersund, S. (Red.). *Teaterleksikon*. <http://www.teaternett.no/leksikon/u/undertekst.htm> Tilgjengelig 16.05.2010.

- Kisseleff, T. (1982). *Eurythmie-Arbeit mit Rudolf Steiner*. Basel: Verlag Die Pforte.
- Kisseleff, T. & Schreckenbach, B. *Leben für die Eurythmie*: Verlag Ch. Möllmann.
- Klein, G. (1992). *Frauen Körper Tanz: Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Weinheim: Quadriga Verl.
- Kramer, L. (1996). *Classical music and postmodern knowledge*: University of California Press
- Kruman; S. G: WWW Based Tutorials
<http://www.pitt.edu/~gillis/dance/ruth.html>. Tilgjengelig 15.05.2010.
- Kurth, P. (2001). *Isadora: A Sensational Life*. Boston, Mass.: Little, Brown and Co.
- Laban, R. & Ullmann, L. (1975). *Modern Educational Dance* (3.utg.). London MacDonald and Evans.
- LaMothe, K. L. (2006). *Nietzsche's Dancers*, USA: Palgrave Macmillan.
- Lang, F. & Rudin, A (1975). *Abhandlung über die Schauspielkunst*: Bern, München: Francke.
- Langer, S. K. (1942). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambr., Mass.: Harvard University Press.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner.
- Langer, S. K. (1969). *Menneske og symbol: En studie i fornuftens, ritualets og kunstens symboler*. København: Gyldendal.
- Lawler, L. B. (1965). *The dance in Ancient Greece*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Layson, J. & Adshead-Lansdale, J. (1994). *Dance history: An Introduction* (2. utg.). London: Routledge.
- Lehmann, N. (1994). Teater som ubekymret tilbudestetikk. *Det Forskudte*. Århus: Århus Universitetsforlag.
- Levien, J. (1994). *Duncan Dance: A Guide for Young People Ages Six to Sixteen*. NJ: Princeton Book Co.
- Lievegoed, B. (1988). *Människan vid tröskelen til den andliga världen*. Sverige: Robyge.
- Lillebø, S. (2009). Å forstå kroppslige handlinger. *Klassekampen* 14. mars, 2008.
<http://www.klassekampen.no/52189/article/item/null> Tilgjengelig 02.05.2009.
- Lindenberg, C. (2001), *Rudolf Steiner*. Antropos. Oslo
- Loewenthal, L. (1993). *The Search for Isadora: The Legend & Legacy of Isadora Duncan*. Pennington, NJ.: Princeton Book Co.
- Lunde, E. (2001). *Alliterasjon: Øvelser fra eurythmiens fagområde*. Oslo: Antropos Forlag.
- Lynham, D. (1950). *The Chevalier Noverre: Father of Modern Ballet*. London: Sylvan Press.
- Lyotard, J. F. (1992). "Gestus". Unpublished manuskript, København.

- Manning, M. S. (2008). *Ruth St. Denis: In Search of a Goddess*.
<http://libraries.adelphi.edu/pdfs/St%20Denis%20Catalog.pdf>
- Margesin, B. (1989). Die Bedeutung des Lautes in der Theaterkonzeption von Rudolf Steiner unter Berücksichtigung der Anthroposophie als Geistigen Hintergrund dieser Konzeption und das Problem Anthroposophie und Wissenschaft. Universität Wien. Ikke publisert.
- Marinetti, F. T. (2006) *Critical Writings: New Edition*.
http://x-port-sfx.uio.no/sfx_ubit?sid=google&aunit=FT&aust=Marinetti&title=Critical%20Wrtings%3A%20New%20Edition&genre=book&isbn=0374260834&date=2006
 Tilgjengelig 19.02.2010.
- Melberg, A. (2003). *Forsøk på å lese Nietzsche*. Oslo: Gyldendal.
- Merleau-Ponty, M. (1942). *La Structure du comportement*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Merleau-Ponty (1945). Phénoménologie de la perception: Thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris
 Tilgjengelig på http://books.google.com/books?hl=no&id=1-DWAAAAMAAJ&q=geste#search_anchor 05.11.2011
- Merleau-Ponty, M. (1964). *The primacy of perception, and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history, and politics*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Øyet og Ånden*. Oslo: Pax Forlag.
- Merleau-Ponty sitert i 2009, tilgjengelig på
<http://hapticity.net/2009/09/24/merleau-pontys-philosophy/>
- Millington B. (2011)"Gesamtkunstwerk." *The New Grove Dictionary of Opera*.
Grove Music Online. Oxford Music Online.Red. S. Sadie
 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O011027>>. Tilgjengelig 05.11.2011
- Mürer, Annette, SNL, <http://snl.no/fridans>, Tilgjengelig 14.08.2011.
- Nahumck, N. C. (1994). *Isadora Duncan: The Dances*. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts.
- Neumann, G. (1965). *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter.New World Encyclopedia
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Susanne_Langer
 Tilgjengelig 13.01.2010.
- Niehaus, M. (1981a). *Isadora Duncan: Leben, Werk, Wirkung*. Heinrichshafen: Willhelmshafen.
- Nietzsche, F. (1962). *Slik talte Zarathustra*. Oslo: Gyldendal.
- Nietzsche, F. W. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E.W. Fritzach.

- Nässén, E. (2000). *Ett yttre tecken på en inre känsla: Studier i barockens musikaliska och sceniska gestik*. Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, Göteborg.
- Olsson, C. (1993). *Dansföreställningar: Dansestetiska problem i historisk belysning och speglade i två dansverk*. Lund: Bokbox Förlag.
- Ordnett Pluss. Kunnskapsforlagets blå ordboktjäneste 2009 (<http://jaattaavgs.wikispaces.com/Ordnett+Pluss>)
- Palfy, B. (2004). Denishawn dances on. *Ballet Review*, 32(3), 10-11.
- Panofsky, E. (1955), *Meaning in the Visual Arts*. Hill, A (red.) Doubleday Anchor Books, Garden City, New York.
- Parr, T. (1992). *Eurythmie - Rudolf Steiners Bühnenkunst: Eine Dissertation: Als Dokumentation herausgegeben von der Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum*. Dornach: Goetheanum.
- Parviainen, J. (1998). *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.
- Phaidon (Red.). (2000). *Annunciation*. London: Phaidon Press LTD.
- Plato & Berg, M. H. (2005). *Kratylos. Platons samlede verker*. Bind VII. Oslo: Vidarforlaget
- Punch, K. F. (2005). *Introduction to Social Research: Quantitative and Qualitative Approaches*. London: Sage Publ.
- Ravn, S. (2010). *Sensing Movement, Living Spaces: An Investigation of Movement Based on the Lived Experience of 13 Professional Dancers*: VDM Verlag Dr. Mueller e.K.
- Reid, L. A. (1954-1955). Aesthetic Meaning. *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series, Vol. 55*, 219-250.
- Reid, L. A. (2010). *Meaning in the Arts*. London, New York,: Allen & Unwin; Humanities P.
- Reynolds, W. C. (1974). Foundation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 6.
- Rouhiainen, L. (2003). *Living transformative lives: Finnish freelance dance artists brought into dialogue with Merleau-Ponty's phenomenology*: Theatre Academy.
- Roseman, J. L. (2004). *Dance Was her Religion: The Sacred Choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham*. Prescott, Ariz.: Hohm Press.
- Rosemont, F. (Red.). (1981). *Isadora Speaks*. San Francisco: City Light Books.
- Rudolf Steinerhögskolan i Järna <http://steinerhogskolan.se/utbildningar/eurytmi-eurytmi/> Tilgjengelig 23.05.2010.
- Ruyter, N. L. C. (1979). *Reformers and Visionaries: The Americanization of the Art of Dance*. New York: Dance Horizons.
- Ruyter, N. L. C. (1999). *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-century American Delsartism*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

- Rygg, K. (2000). *Masqued Mysteries Unmasked: Early Modern Music Theater and its Pythagorean Subtext*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press.
- Sepp, H. R., & Embree, L. E. (2010). *Handbook of phenomenological aesthetics*. Dordrecht ; New York: Springer.
- Schjønby, T. N. (2001). *Kropp. Språk. Bevegelse: Eurytmi som scenekunst*. Oslo: Antropos.
- Schjønby, T. N. Kropp og sjel i dansen. Upublisert essay. NTNU. Personlig arkiv.
- Schjønby, T. N. Gestikkens historie i scenekunsten. Upublisert essay, NTNU. Personlig arkiv.
- Shawn, T. (1920). *Ruth St. Denis: Pioneer & Prophet* (Bind 2). San Francisco: John Howell.
- Shawn, T. (1963). *Every Little Movement*; New York: Dance Horizons.
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison,: University of Wisconsin Press.
- Sheets-Johnstone, M. (1990). *The Roots of Thinking*. Philadelphia: Temple University Press.
- Shelton, S. (1990). *Ruth St. Denis: A Biography of the Divine Dancer*. Austin: University of Texas Press.
- Sherman, J. (1983). *Denishawn: The Enduring Influence*. Boston, Mass.: Twayne Publishers.
- Sherman, J. (1979). Denishawn Oriental Dances. *Dance Scope*, 13(2-3), 33-43.
- Simonsen, H. G. (2010) (http://www.snl.no/actio/i_retorikken, Tilgjengelig 13.03.2010)
- Smith, M. (2000). *Ballett and Opera in the Age of Giselle*. Princeton: Princeton University Press.
- Sparshott, F. E. (1995). *A Measured Pace: Towards a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto: University of Toronto Press.
- St. Denis, R. (1938). *Ruth St. Denis: An Unfinished Life*
London: George G. Harrap, Company, LTD.
- St. Denis, R., Miller, Kamae (Red.). (1997). *Wisdom Comes Dancing: Selected Writings of Ruth St. Denis on Dance, Spirituality, and the Body*. Seattle: Peaceworks binding.
- St. Denis, R. (2011) online
<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/r/ruthstden240586.html#ixzz1GHmtFtbv>).
- Store Norske Leksikon : http://snl.no/Franz_Brentano Tilgjengelig 05.11.2011
- Stake, R., (2000), Case Studies, Kapittel 16. *Handbook of Qualitative Research*. London: Sage.
- Stanislavskij, K. (1988). *En skuespillers arbejde med sig selv*. København: Nyt Nordisk forlag Arnold Busck.
- Steegmuller, F. (Red.). (1976). *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig* New York: Random House.
- Steiner, R. (1921). *THE ALPHABET An Expression Of The Mystery Of Man*.

- http://wn.rsarchive.org/Lectures/Alphab_index.html;mark=268,36,40#WN_mark
Tilgjengelig 09.05.2010.
- Steiner, R. (1967): A lecture on Eurythmy: Given at Penmaenmawr on 26th August, 1923, Rudolf Steiner Press.
- Steiner, R. (1952). *Heileurythmie: Sieben Vorträge, gehalten vom 11. bis 18. April 1921 in Dornach. Ein Vortrag, gehalten am 28. Oktober 1922 in Stuttgart* Dornach (Schweitz): Rudolf Steiner Nachlassverwaltung.
- Steiner, R. (1960). *Allgemeine Menschekunde als Grundlage der Pädagogik*. Dornach/Schweitz: Verlag der Rudolf Steiner - Nachlassverwaltung. Steiner, R. (1965). *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*. Dornach: Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung.
- Steiner, R. (1968). *Eurythmie als sichtbare Sprache*. Dornach: Verlag der Rudolf-Steiner-Nachlassverwaltung.
- Steiner, R. (1981). *Wahrpruchworte*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag
- Steiner, R. (1982). *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie* (2. opplag. red.). Dornach: R. Steiner Verlag.
- Steiner, R. (1983). *Videnskaben om det skjulte: Fremstillet i omrids* (4. utg. red.). København: Antroposofisk Forlag.
- Steiner, R. (1984). *Eurythmie als sichtbarer Gesang*. Dornach.
- Steiner, R. (1986). *Eurythmie: Die neue Bewegungskunst der Gegenwart*. Dornach/Schweitz: Rudolf Steiner Verlag.
- Steiner, R. (1989). *Eurythmieformen für die Ton-Eurythmie*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- Steiner, R. (1992). *Nietzsche - i kamp mot sin tid*. Oslo.
- Steiner, R. & Froböse, E. (1982). *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie* (2. opplag, red.). Dornach: R. Steiner Verlag.
- Steiner, R. & Froböse, E. e. a. (1989). *Rudolf Steiner über eurythmische Kunst*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Steiner, R. & Skagen, K. (2005). *Teosofi: En innføring i oversanselig erkjennelse av verden og menneskelivet*. Oslo: Antropos.
- Steiner, R. & Zbinden, H. W. (1937). *Geisteswissenschaft und Medizin*. Basel: Zbinden & Hügin.
- Steiner, R. (1910) ONLINE ARCHIV <http://anthroposophie.byu.edu> 4.
- Stepniak, M. (2008). Ruth St. Denis: In Search of a Goddess: An exhibition commemorating the 70th Anniversary of the founding of the Adelphi Dance Department. In A. University & N. Y. Garden City (Red.). New York.
- Store Norske Leksikon http://www.snl.no/actio/i_retorikken.
- Stigen., A. (Red.) (2009) Store Norske Leksikon. Oslo: Kunnskapsforlaget.
http://www.snl.no/Henri_Bergson, Tilgjengelig 03.02. 2010.
- Szeemann, H. (Red.). (1983). *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Berlin: Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

- Tambour, J. W. I. (1988). Images of the Body underlying Action. *Complex Movement Behaviour: The Motor-Action Controversy, 1988*, s.239-261.
- Teaterleksikon. Stein Kippersund (Red.)
<http://www.teaternett.no/leksikon/u/undertekst.htm> Tilgjengelig 16.05.2010.
- Terry, W. (1969). *Miss Ruth; The "More Living Life" of Ruth St. Denis*. New York: Dodd, Mead.
- Terry, W. (1964). *Isadora Duncan: HerLife, herArt, her Legacy* (1st utg.). New York: Dodd, Mead.
- Thomas, H. (1995). *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. London: Routledge.
- Thomas, H. (2003). *The Body, Dance and Cultural Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ueding, G. & Walter, J. (1992). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer.
- Vedel, K. (2008). *En anden dans: Moderne scenedans i Danmark 1900-1975*. København: Multivers Academic.
- Vedel, K. (2011) *Dance and the Formation of Norden: Emergences and Struggles*, Trondheim: Tapir Academic Press.
- Veit, W. & Klink, E. (1985). *Eurythmie: Else Klink-ihir Wirken in einer neuen Bühnenkunst*. Stuttgart: Urachhaus.
- Wictionary. (2008) <http://no.wiktionary.org/wiki/konnotasjon>.
 Tilgjengelig 03.09. 2009.
- Wiingaard, J. (Red.). (1997). *Teater og semiotikk*. København: Gyldendal.
- Wimmer, A. K, & Jackson, W. T. H. (1991). *Anthology of Medieval German Literature* (2. rev. utg.). Berrien Springs, MI: Vande Vere Pub
<http://www.nd.edu/~gantho/anth354-532/Muri458-465.html>.
 Tilgjengelig 10.02.2010.
- Wikipedia [http://no.wikipedia.org/wiki/Forarbeidsfasene_\(retorikk\)#Actio](http://no.wikipedia.org/wiki/Forarbeidsfasene_(retorikk)#Actio).
 Tilgjengelig 29.12.2008.
- Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/School_of_Brentano Tilgjengelig 05.11.2011
- Wolf W. (1999) *The Musikalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam. Atlanta.
- Zahavi, D. (2003). *Fænomenologi*, Roskilde: Fredriksberg : Roskilde Universitetsforlag, 2003.

Film- video – DVD

- Bowden, A. (1995). *Brief Moments* [Video]. A. Film. Sverige: Dansmuseet.
- Honsa, R.(2002). *The Birth of Modern Dance* [Video]. New Jersey Center Dance Collective.

- Honsa, R. o. N. (1982). *Jane Sherman at Jacob's Pillow* [Videointervju]. U.S. Massachusetts.
- Julia Levien, M.-S. (1995). *Isadora Duncan dance: Technique and repertory* [Video]. Hightstown, NJ: Princeton Book Company.
- Labeille, D. (1981). *The context of Ruth St. Denis' Choreography* [Video]. *The Early Years*. U.S.
- Macgibbon, R. (2002). *Mime Matters: A Demonstration by Members of The Royal Ballett and The Royal Academie of Dance* [Video]. London: Royal Academy of Dance Enterprises.
- Rowthorn, J. & Vanaver, L. (2002). *Denishawn Dances on* [DVD]. Kultur. West Long Branch, NJ: Kultur.
- Tamme Irby, D. A., Inc. (Produsent). (1995). *Isadora Duncan Dance* [Video]: *Technique and Repertory*. N. P. B. C. Pennington, Publishers, *Dance Horizon Videos*. US.
- Terry, W. (1963). *Interview and Lecture Demonstration with Ruth St. Denis* [Radiointervju]. Tilgjengelig i NYPL, New York
- Tootikian, K. (1960). *Footage of Ruth St. Denis, Ted Shawn, and their dancers, 1925-1960*. [Video]. USA. Tilgjengelig i NYPL, New York
- Wilhelm Prager, N. K. (1925). *Wege zu Kraft und Schönheit – Ein Film über moderne Körperkultur* [Video].

Feltarbeid: Videoopptak i tilknytning til denne avhandlingen

- Pape, S. & Schjøsby, T. (2001). Intervju med Kathleen Quinlan om pedagogisk metode [Videointervju]. Tilgjengelig på NTNU, Rff-senteret, Trondheim.
- Schjøsby, T. N. o. Pape S. (2001). Intervju med Kathleen Quinlan om dans og uttrykk [Video]. Tilgjengelig på NTNU, Trondheim.
- Schjøsby, T. N. (1999). Demonstrasjon av lydeurytmi: Margrethe Solstad. Oslo: Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2005a). Oslo eurytmiensemble: Forestilling I. Moskva: Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2005b). Oslo eurytmiensemble: Forestilling II. Moskva: Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2006). Elevavslutning ved Norges eurytmihøgskole, generalprøve. Oslo: Personlig arkiv.

Intervjuer

- Schjøsby, T. N. (2003). Intervju med Kathleen Quinlan. Upubliserte notater. Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2009a). Intervju med Jeanne Breschiani i New York. Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2009b). Intervju med Cynthia Word. Whashington: Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2009c). Intervju med Livia Vanaver. New York: Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2009d). Intervju med Jane Sherman i New Jersey: Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2009e). Lydeurytmi: Intervju med Göran Kranz i Järna. Personlig arkiv.
- Schjøsby, T. N. (2009f). Toneurytmi: Intervju med Ragnhild Fretheim i Oslo. Personlig arkiv.