

Isadora – musikken bliver synlig

af Peter Kjærulff

»Var det ikke hende barfodsdanserinden, der blev kvalt i sit halstørklæde?« – associerer mange ved navnet Isadora Duncan (1877-1927). *En danser med »røntgen-ører«* – det er imidlertid det indtryk, man får ved læsning af Frederika Blairs nye (1986) omfattende biografi om den legendariske danserinde. Citater fra denne bog samt fra Isadoras selvbiografi kædes her sammen med betragtninger over den paranormale evne *klarhøring*. Med klarhøring – en parallellevne til det mere kendte klarsyn – kan man høre »lyden bag lyden« – observere, at der inde i/bag musikken findes en faktisk latent energi, der kan registreres som billeder, farver, dufte og kraftmønstre. Var det en ESP (extra sensorial perception) evne, der lå til grund for Isadora Duncans danserevolution?

Året er 1895, stedet Chicago, og en totalt ukendt 18 årig ung pige søger med glødende begejstring arbejde hos teaterchefen Augustin Daly: »Jeg har opdaget dansen. Jeg har opdaget den kunst, som har været glemt i to tusinde år.«

Med geniets tillidsfulde selvsikkerhed overser hun, at det, der for hende er et spørgsmål om liv eller død, kun kan høres som en »talt sætning« af den formodentlig hovedrystende teaterchef. Men han antager hende, og dette markerer starten på noget, der kun kan beskrives som en danse-mæssig trykbølge: en alt-gennemtrængende bevægelsesreformation, der i format ligner Wagners revolution inden for teater og opera.

Dansen havde længe haft præg af stivnen og fantasiløshed, den havde ry som pauseunderholdning, og danserinder var i manges øjne det samme som »let tilgængelige« kvinder. Der lå i slutningen af det 19. århundrede en higen, en længsel, en frigørelsestrang på mange af livets områder, og da isen så endelig bryder, giver den fremvoksende kunstneriske bølge næring til talenter og genier. Nogle af disse synes nærmest født til denne situation, hele deres liv får

mening, idet de stiger på bølgen, og bølgen får ny næring på grund af dem.

Isadoras geni og hendes erobring af dansemæssigt udforskede landskaber ligner i mange henseender den revolution, der havde fundet sit centrum i Bayreuth. Også *hendes* grundlag var netop dette, der får »almindelige mennesker« som teaterchefen i Chicago til at ryste på hovedet: *det autodidakte genis uafrystelige autoritet*. Som hos Wagner, hvis musikalske sprog udspringer af en indre nødvendighed og ikke af en musik-arkitektonisk tradition – udspringer Isadoras bevægelser indefra: hun lytter – og så danser hun.

Wagners musik stod hyppigt på Isadoras program, hun var nær veninde med Wagners enke Cosima; og en af de få, der kunne udtale sig kritisk om mesteren i Cosimas påhør.

Som Wagner sprængte tonesproget, sprængte Isadora ballettens og dansens rammer, og uden hende ville den moderne dans med sin frie koreografi være utænkelig. Hvad der foregår indenfor og udenfor balletscenen i dag, kan i al væsentlighed (bortset fra den traditionelle klassiske ballet) udvise tråde, der går tilbage til Isadora.



Den 19 årige Isadora som fe i »En skærsommernatsdrøm«. De kunstige vinger gav hende næsten kvalme af foragt (1896, N.Y. Public Library).

Skuespilleren og scenografen Gordon Craig fortæller om sit første møde med fænomenet (1904):

»Hun kom frem mellem nogle forhæng, der ikke var meget højere end hende selv – hun kom frem og gik ned mod det sted, hvor en pianist sad med ryggen til os ved et stort flygel. Han havde netop fuldført et kort preludium af Chopin, da hun dukkede op og efter 5-6 skridt nåede flyglet. Hun stod ved siden af det, helt stille, man kunne måske tælle til 5 eller 8, og så lød Chopin igen, et andet preludium eller en etude – den blev spillet igennem og sluttede blidt – hun havde overhovedet ikke bevæget sig. Så et skridt til siden og musikken startede igen, idet hun begyndte at bevæge sig foran den og efter den. Hun bevægede sig bare, lavede ikke pirouetter eller noget af det andet, som Taglioni eller Fanny Elssler med sikkerhed ville have benyttet sig af. Hun talte sit eget sprog, hun var ikke en eller anden balletmesters ekko. Og hun skabte en bevægelse – hun bevægede sig på en måde som ingen nogensinde før havde set nogen bevæge sig på.

Dansen sluttede og hun stod helt stille. Ingen buk, intet smil – ingenting. Så starter musikken igen og hun løber fra den – så løber den efter hende – for hun kommer den i forkøbet.

Hvordan kan vi vide, at hun taler sit eget sprog? Jo, vi ved det, for vi ser hendes hoved, hendes hænder blidt aktive, hendes fødder, hele hendes væsen.

Og hvis hun taler, hvad siger hun så? Ingen ville kunne give en direkte oversættelse, og alligevel er de tilstedeværende ikke et sekund i tvivl. Man kan kun sige det sådan: hun fortalte luften netop alt det, vi længtes efter at høre, det vi aldrig havde drømt om, at vi nogensinde fik at høre – før hun dukkede op. Og nu hørte vi det og blev bragt i en meget usædvanlig glædesfyldt stemning. Og jeg – jeg var totalt stum.«

Oprøret

Klassisk ballet var på Isadoras tid betydelig mere låst i faste mønstre, end det er tilfældet i dag. Et af hendes oprør var rettet mod det, hun opfattede som una-

turlige bevægelser: tåspidsdans f.eks. og ballethop, hvor danseren skal nå at smække fødderne sammen et bestemt antal gange, inden han lander. Hun var imod stramme trikots og snærende balletsko og kunne slet ikke acceptere de stive lineal- og vinkel-ben akkompagneret af flagrende arme og låst underkrop. For Isadora var dansen et *sprog*, et udtryk for ånden og sjælen, og kun udtrykkets årsag bestemte udtrykkets faktiske form.

Skulle der kravles, så blev der kravlet, og Isadora frembragte et utal af bevægelsesvariationer, der spændte over et menneskeligt- følelsesmæssigt oplevelsesregister fra det totale helvede til den guddommelige forløsning. Hun kunne krumme sig sammen i smerte med klolignende hænder – og gennem et utal af variationer udtrykke hele skalaen fra dette nul-punkt til den totale afklaring; en anvendelse af elementerne spænding/afspænding, der kun fungerer, hvis den grundliggende teknik tager afstand fra alle på forhånd spændte bevægelser. F.eks. foragtede Isadora den traditionelle mimiske kærlighedserklærings-formular: hånden (eller begge hænder) på hjertet efterfulgt af en armstrækning i retning af den elskede – en bevægelse, der for hende var unaturlig. Hun kunne med overordentlig suggestiv kraft udtrykke det samme ved en let bevægelse af hovedet, evt. ledsaget af et forsigtigt skridt baglæns. Når man læser den virkning, hun havde på tilskuerne, dukker billedet op af dirigenten Hans Knappertsbusch, der efter sigende kunne frembringe et voldsomt intensiveret crescendo blot ved at dreje det ene håndled.

Isadora lagde ikke skjul på, at dansen for hende var noget religiøst, noget der udsprang af en forbindelse mellem legeme og ånd. Det var vel at mærke *dansen*, der var religiøs, hun troede ikke på nogen gud ellers i den forstand. Men for hende udsprang bevægelsen af følelsen og følelsen udsprang fra sjælen og fra musikken. Hun eksperimenterede længe med blot en enkelt følelse og en enkelt bevægelse for at finde det stærkest mulige udgangspunkt. Når hun så

havde fundet sin grundbevægelse, kunne hun udfolde den som een lang plastisk ubrudt bevægelse – som en kombination af Bach og Wagner: som et Bachsk fugatema, der allerede i sin kimform viser stemmeføringensmæssige og harmoniske muligheder – omsat til den Wagnerske uendelige melodi. Det berettes, hvordan Isadora holdt hele auditoriet tryllebundet med sin fortolkning af sidste sats af Tchaikowskys 6. symfoni: hun rejste sig op i een eneste langsom glidende, udtryksfortættet bevægelse.

Modsætningen mellem Isadoras ideer og den klassiske ballettradition kommer f.eks. frem her i hendes skildring af den store russiske danserinde Pavlova, hvis kunst hun kun modstræbende begejstres for – og kun fordi det ene geni genkender det andet geni.

Hun iagttager Pavlova under træningen:

»I tre timer sad jeg anspændt og forvirret og iagttog Pavlovas forbløffende præstationer. Hun syntes skabt af stål og elastik. Hendes skønne ansigt antog en martyrs strenge linier. Hun standsede aldrig et eneste øje-



Isadora danser til Orfeo af Gluck. Tegning af Lucien Jacques.

blik. Hele tendensen i denne træning synes at være at skille legemets gymnastiske bevægelser fuldkomment fra ånden. Ånden på sin side kan kun lide i ensomhed, fjernt fra denne strenge muskeldisciplin. Dette er den diametrale modsætning til alle de teorier, hvorpå jeg har bygget min skole, og hvorefter legemet bliver transparent og medium for ånden og sjælen.»

Klarhøring

«Min kunst er intet andet end et forsøg på at udtrykke sandheden om mit væsen i gestus og bevægelse», siger Isadora. »Jeg er ikke danser – jeg er der for at få jer til at lytte til musikken.»

Tillad mig at citere fra min artikel om klarhøring i Modspil nr. 32:

»Ved klarhøring afsløres det, at den fysiske lyd kun er det yderste, det sidste udtrykslag i en lang række. Ved klarsyn afsløres det tilsvarende, at det menneskelige legeme kun er det sidste, det fysiske udtryk for en lang række bevidsthedslag... Med bevidst klarhøring er det muligt ved første gennemhøring af et musikværk at afsløre, hvilken tankebane, der ligger til grund for kompositionen, om det er lykkedes for komponisten at transformere denne oplevelse ubrudt ned på papiret, og om de udøvende er i stand til at formidle denne oplevelse. En klar kommunikationsstrøm skal på en måde passere gennem en række filtre, der hver især har et klart hul i midten. Hvis hullerne står lige over for hinanden, kan lysstrømmen fra oplevelsens udgangspunkt nå uhindret igennem. Så får vi den virkelig beåndede kraftfulde fortolkning, der gør musikmediet til en slags »åndelig båndoptager«, hvor afstanden i tid mellem komposition og opførelse ophører at eksistere. Og da musikken er så følsomt et redskab, bl.a. fordi den ikke eksisterer, før den bliver spillet, kan den som denne »åndelige båndoptager« transportere virkelig dybde-skuende menneskelige oplevelser med sig.»

Det bedste bevis på, at tingene forholder sig, som jeg her siger, ville være en musikalsk fortolkning, der

bygger bevidst på klarhøring og ikke bare på en inspiration. Og det kan godt se ud, som om det er det, Isadora var i stand til at gøre, hvilket fører direkte til et meget spændende spørgsmål: findes der i musik en latent kinetisk energi, der ikke alene kan fungere som inspiration, men som tilmed er i stand til faktisk at bevæge kroppen, hvis man kan stille ind på den?

Isadora besvarer spørgsmålet således:

»... Walter Damrosch løfter sin taktstok – jeg ser på den, og ved det første taktslag rejser der sig inde i mig en kombineret symfonisk akkord af alle instrumenter i et. Den mægtige genlyd bruser henover mig, og jeg bliver midlet til i fortættet form at udtrykke Brünnhildes fryd, da hun vækkes af Siegfried, eller Isoldes sjæl, der søger sin fuldbyrdelse i døden. Omfangsrige, vældige, svulmende som sejl for vinden, fører min dans' bevægelser mig fremad – fremad og opad, og jeg føler nærværelsen af en magt inde i mig, som lytter til musikken, og som strækker sig ud gennem hele mit legeme og søger at finde udløsning for denne lytten. Sommetider blev denne magt grebet af vildskab og den rasede og rystede mig, indtil mit hjerte næsten brast ved dens lidenskab, og jeg troede mine sidste øjeblikke på jorden visselig var kommet. Til andre tider rugede den tungt over mig, og jeg kunne pludselig føle slig kval, at skønt mine arme var strakt mod himlen, anrørte jeg om hjælp, uden at nogen hjælp kom derfra. Ofte tænkte jeg ved mig selv: det er en fejltagelse at kalde mig danser – jeg er det magnetiske centrum som overfører orkestrets følelsesudtryk. Fra min sjæl sprang flammestråler som forbandt mig med mit skælvende, vibrerende orkester.»

Sådan ser det altså ud indefra – for mig virker det, som om Isadora nærmest lader sig besætte – ikke alene af musikken, men også af de følelser, musikken fremkalder. For evnen til klarhøring, der egentlig er en dyb kommunikationskvalitet, stimulerer evnen til at genkende og opleve følelser, der ikke umiddelbart i situationen er ens egne. Således dansede Isadora også til digte – og hun ville utvivlsomt have været i



*Musikken direkte oversat til
bevægelse. Isadora indfanget
af Franz Hanfstängl.*

stand til at danse efter et billede, en tanke, en blomst eller et bjerg – f.eks. en tulipan, der folder sig ud. Og tilhørerne ville ikke bare (hvis man skal tro alle de mange beretninger om den næsten hypnotiske begejstring, hun vakte) opleve et menneske, der forsøger at ligne en tulipan, der folder sig ud; de ville opleve en tulipan, der folder sig ud.

Hvor musikalsk denne dans var, berettes af mange samtidig. Jeg har fundet et par eksempler, der er



Typisk Isadora-temperament. Tegneren ukendt (måske Gordon Craig).

meget talende. Med hensyn til tulipanen eller til det skulpturelle i Isadoras dans i det hele taget er der en magtfuld kunstnerisk autoritet som Rodin at lytte til:

»Isadora Duncan er den største kvindelige personlighed, jeg i mit liv har mødt. Hendes kunst har haft mere betydning for mit arbejde end nogen som helst anden inspiration.«

Isadora dansede både til orkester og til faste akompagnatører, der rejste rundt sammen med hende. Pianisten Harold Bauer – et af dette århundredes »store gamle klaverløver« fortalte hende, at hendes kunst havde lært ham meningen med ellers uforståelige udtryk hos Bach, Chopin og Beethoven. Han mente, at hun var mere musiker end danserinde.

Også pressen var med (i det store og hele). Den gang havde man ikke balletanmeldere, så danseforestillinger blev anmeldt af musikanmeldere. En kritiker fra (Rochester?) Post skriver (1908): *»... der var en lysende klar forbindelse mellem dansens bevægelser og den kontrapunktiske stemmeføring [i musikken]. Bevægelserne fortolkede ikke bare, de oversatte.«* (min fremhævning)

Den kinetiske energi

Det er en normalt accepteret filosofi, at et kunstnerisk udtryk styres af et motiv eller af en tanke. Eller sagt mere enkelt: man må først se bevægelsen for sit indre blik, før man danser den. Der findes talrige eksempler i historien på denne sammenhæng: Michelangelo, hvis statue allerede befinder sig i stenen – han skal først lige hugge det overflødige marmor væk; Renoir, hvis billede allerede befinder sig på det grå lærred – det skal bare lige trækkes op med farver. I westernfilmen »Little Big Man« med Dustin Hoffman skal søsteren lære ham at skyde. Og hemmeligheden er, at han skal »skyde, før han trækker«. Og så rammer han plet hver gang. Zen-buddhistiske munke kan efter sigende skyde med bue og pil med bind for øjnene, idet det er bevidstheden om skuddet, der styrer pilen. Pianisten Julian Thurber fortæller mig, at kla-

verspil ikke foregår med hænderne – »det er *her*, det foregår«, siger han og peger på sit hoved. Der går rygter om, at Barenboim Richter og Horowitz ikke øver sig på gængs maner (skalaer, etuder etc.), men alene øver sig gennem den musik, de skal spille.

Men uden sammenligning i øvrigt, så kender jeg godt denne kinetiske energi fra mit eget klaverspil: hvis man f.eks. skal foretage et lynhurtigt spring med venstre hånd – en oktav midt på klaveret efterfulgt af en oktav langt nede i bassen – så kan man øve sig på to måder: man kan træne *armen* eller man kan *lytte til musikken*. Hvis man lytter intenst, så hører man den musikalske energiforbindelse mellem de to oktaver. Så ved man, at der i dette mikrosekund skal klinge en oktav i bassen, og at denne oktavs afsæt er en oktav højere oppe. Hvis man lytter intenst, får afsættet den rigtige kvalitet, og så opstår der en energibue, der *af sig selv* flytter armen, sådan at den dybe oktav klinger lige i den brøkdels af det sekund, man hører den for sit indre øre.

Hos Isadora er denne sammenhæng meget direkte: Pianisten Dumesnil fortæller om en begivenhed i Rio, hvor Isadora skulle danse Beethovens Pathetique sonate, som hun ikke tidligere havde danset med ham. Hun kom til prøven i sin spadseredragt og bad ham spille sonaten. Hun hørte den 3 gange, tankefuldt og koncentreret. Tredie gang sagde hun: »*tak, nu har jeg den.*« Ved koncerten spillede Dumesnil i en tilstand af total forbløffelse. Han var fuldkommen overvældet af denne dans, der var blevet til uden prøve. Isadora dansede så godt som nogensinde.

Hvis vi forestiller os, at der rent faktisk findes en energiform i musikken – en kraft, der kan kontaktes gennem åben lytten, en kraft, der meget kontant og direkte befordre det fysiske/instrumentale udtryk og bærer det frem – så har musik derved røbet tilstedeværelsen af et slags indre sikkerhedsnet: *musik vil lyttes til*, og hvis man lytter, så spiller man bedre. Lytter man ikke, får man fysiske problemer.



Politiske frihedsbudskaber spillede en stor rolle i Isadoras danse. Her Marseillaisen. (Foto: Arnold Genthe 1916).

Livskraften

Hvis man betragter et menneske ved hjælp af klarsyn ses den livsstrøm, den livsmotivation, der holder livet gående selv i tragiske sammenhænge, som en energihvirvel, et såkaldt chakra, i solar plexus området. Fra dette punkt breder livskraften (prana) sig ud i hele kroppen.

Isadora mente, at tidens dans udgik fra et for lavt liggende kraftpunkt (de låste hofter). Hun »opdagede« solar plexus balancen og fortæller i sin selvbiografi:

»Efter mange måneders forløb, da jeg havde lært at koncentrere al min kraft om dette ene centrum, følte jeg, at når jeg herefter lyttede til musik, strømmede musikkens stråler og vibrationer til denne ene kilde af lys inden i mig – der afspejlede de sig i en åndelig vision, ikke i hjernens spejl, men i sjælens, og ud fra denne vision kunne jeg give dem udtryk i dans.«

Isadora Duncan er altså et levende eksempel på en direkte forbindelse mellem lyd (følelser) og bevægelse. Ved lytten opstår kontakt til en livskraft/drivkraft-energi i solar plexus-området (prana) og denne energi omsætter det ved lytningen opfattede billede til bevægelse. Har man så, som hun, evnen til med klarhøring at kontakte den aller aller inderste årsag til musikken, så vil hun være i stand til at skabe en så direkte kontakt mellem årsag og virkning, at historien om en datidig komponist Ethelbert Nevin står lysende klart for os som andet end en rørstrømsk solstrålehistorie:

Nevin var stærkt imod at nogen dansede til hans musik, og han passede Isadora op for at forbyde hende at danse. Hun placerede ham imidlertid på en stol og dansede til hans komposition »Narcissus«:

(fra selvbiografien):

»Den sidste tone var næppe døet hen, før han sprang op fra stolen, styrtede sig hen imod mig og slog armene om mig. Han så på mig, og hans øjne var fyldte af tårer. »Du er en engel«, sagde han. »Du er seerinde.

Netop disse bevægelser så jeg for mig, da jeg komponerede min musik.««

Isadora – musikken bliver synlig.

Litteratur:

Isadora Duncan: *Mit Liv*

Nyt Nordisk Forlag Arnold Busk 1949

Fredrika Blair: *Isadora*

Equation, McGraw-Hill Book co. 1986

Kjærulff: *Ringbærerens Dagbog*

Bogan 1985 (vedr. yderligere energi/bevidsthedsmæssige detaljer)



Paris 1920.