

Isadora Duncan – de bare fødders danserinde

Om visionen og kulturkritikken i Isadora Duncans dans

Af Pia Houmark

»The great and only principle on which I feel myself justified in leaning, is a constant, absolute, and universal unity which runs through all the manifestations of Nature. The waters, the winds, the plants, living creatures, the particles matter itself obey this controlling rhythm of which the characteristic line is the wave. In nothing does Nature suggest jumps and breaks, there is between all the conditions of life a continuity or flow which the dancer must respect in his art, or else become a mannequin – outside Nature and without true beauty.«¹

Ordene er skrevet af Isadora Duncan, som denne artikel handler om. Jeg har valgt at bringe citatet her på dette sted, fordi det klart viser, hvordan Isadora Duncans syn på dans og bevægelse var knyttet til hendes ubetinget positive syn på naturen og det naturlige.

Sprogligt er »naturen« og »det naturlige« nogle frygteligt betændte begreber, der udfra den værdiladede dualisme i vores »vesterlandske tænknings oppositionspar«² kan bruges til at ophæve den ene del af et oppositionspar til højeste prioritet. I en naturromantisk tankegang er naturen og det naturlige prædikater, der typisk ophøjes til absolutte referenter overfor dét, der indenfor denne værdiladnings rammer, nedsættende betegnes som unaturligt, uægte, påtaget, kunstigt og lignende.³ Med ovenstående syn på naturen står Isadora Duncan således som en klar eksponent for den romantiske tankegangs værdiladede modsætning mellem »det naturlige« og »det unaturlige« – i citatet erklærer hun

selv, at naturen er hendes absolutte referent, og at alt andet end at bevæge sig i overensstemmelse med naturens bølgebevægelser fører danseren direkte til en kunstigt, mannequin-agtig tilstand uden sand skønhed.

Hellere end at bruge mine kræfter på at påvise det kultur- og tidstypiske eller den historiske relativitet i Duncans romantiske naturbegreb og syn på krop og bevægelse har jeg dog ønsket at fordybe mig i at forstå og tolke, hvad hun mente med dét, hun sagde, om det hun gjorde.

Mit mål har ikke specifikt været at kritisere dét, hun sagde, mente og gjorde, men mere at forstå, hvordan hendes naturinspirationerede syn på krop og bevægelse kunne udmønte sig i en vision om fremtiden og en kritik af samtiden, der i mine øjne også den dag idag kan pege på nogle væsentlige aspekter af menneskers forhold til naturen – både i og udenfor sig selv og både i og udenfor dansens verden. Den natur, jeg interesserer mig for, ligger således hinsides begrebsliggørelsen, hinsides italesættelsen af naturen og hinsides enhver diskussion om, hvorvidt naturen eksisterer eller ej. Den natur, jeg refererer til, er den natur, hvori menneskers kultur udfolder sig – hvad enten vi taler om tarmfloraens bakteriekultur, storbyens subkulturer eller dans som bevægelseskultur.

Selvom jeg godt nok ser Duncan som eksponent for en naturromantisk tanke-



Fig. 1. Isadora Duncan.

gang, var hun selvfølgelig mere end det, alene i kraft af sin væren som menneske, individ, person. Jeg har derfor fundet det væsentligt at tage udgangspunkt i hende selv, og i nogle af de livserfaringer der uværgerligt har medvirket i formningen af hendes livssyn, vision og kritiske holdninger. Artiklen er således udformet som en historisk tematiseret biografi,⁴ og jeg har tilstræbt at lade Duncans egne formuleringer fylde og føre ordet i store del af teksten.

Øvrige overvejelser og præsentation af den væsentligste litteratur dukker op undervejs i artiklen, som jeg har ønsket at

bruge til at belyse udvalgte historiske, filosofiske og sociologiske aspekter af Isadora Duncans liv og dans, herunder især hendes syn på krop og bevægelse, med det formål at indkredse en forståelse af visionen og kulturkritikken i hendes dans.

De bare fødders danserinde

Som danser, revolutionær og glødende frihedskæmper er amerikaneren ISADORA DUNCAN (1877-1927) blevet udpeget som een af de mest betydningsfulde personligheder i århundredeskiftets bevægelseskulturelle brydning mellem den klassiske ballets tåspidsdans og den gryende nye dans, der senere fik betegnelsen »moderne dans«.⁵

Isadora Duncan var den første af århundredeskiftets dansere, der brød med ballettens kropsdisciplinering og brugte dansen som et kunstnerisk udtryksmiddel for sine visioner om et frit liv i harmoni med naturens kræfter.⁶ Hun mente, at ballettræningen krænkede naturens kræfter i danserens krop og kaldte den anklagende for »an expression of degeneration, of living death.«⁷

Duncans anklager begrænsede sig dog ikke til ballettens træning, men greb fjendtligt ud efter samtidens puritanske menneskesyn, som hun mente blev kropsliggjort i tåspidsdansen. Puritanismens forsøg på at dyrke sjælelig renhed ved at overvinde og betvinge den syndsbelastede krops ugudelige lyster så hun symbolsk indkorporeret i den romantiske ballets forsøg på at overvinde dén tyngdekraft, der binder mennesket til jorden og dermed til sin jordiske kropslighed.

Ballettens illusoriske ophævelse af tyngdekraftens magt over danserens krop gennem lette og tilsyneladende vægtløse bevægelser – helt oppe på spidsen af tærne – kan for eksempel ses i den kendte romanti-

ske balletfigur »Sylfiden«.⁸ »Sylfiden« er et fugleagtigt væsen, gjort af luft og med små vinger på ryggen. I florlette uskyldshvide stoffer og med håret dydigt bundet sammen ovenpå hovedet, er Sylfiden indbegrebet af dét kvindeideal, som blev iscenesat i balletten på Duncans tid: en jomfruelig ren fuglekvinde, ubesudlet af de mørke kræfter i dybet af kroppen og hævet over sin egen kropslighed.⁹ Det var dette ideal, Duncan revolterede imod.

Selv var Isadora Duncan absolut ingen fuglekvinde, og i sine danse søgte hun på ingen måde at imitere fuglens evne til at lette fra jorden. Tværtimod søgte hun *ned på jorden* i en ubetinget hengivelse til kroppen, tyngden og tyngdekraftens naturgivne indflydelse på kroppen.

I sine danse arbejdede hun heller ikke med ballettens opspændte torso og fastkoreograferede positionsbevægelser, men med bløde bølgebevægelser, inspireret af rytmiske fænomener i naturen som tidevandets kommen og gåen eller livsåndens bevægelse ind og udad kroppen.¹⁰

Duncans scener var enkle kun udstyret med scenetæppet, og hun brugte hverken korsetter eller stramtsiddende tricoter, som ballettens sylfidekvinder gjorde. I stedet dansede hun i store, bløde gevandter, der flagrede frit om kroppen ligesom hendes lange, løsthængende hår. Hun havde ingen sko på, men dansede på jorden med nøgne fødder. Nøgne, flade fødder, symboliserende det blottede jordiske menneskes sanselige liv med fødderne på jorden.¹¹

Det blev de bare fødder, der kom til at lægge navn til Isadora Duncans »barfodsdans«, der brød med ballettens kropsbilleder af fjer- og florlette sylfiders svævende tåspidsdans i hvide silkesko. Den strakte tåspids, der i balletten løftede kroppen op over jorden, blev for Duncan symbolet på puritanismens forsagelse af det jordiske



Fig. 2. Isadora Duncan, watercolor, by Abraham Walkowitz.

menneskes følelsesliv i dybet af kroppen og hykleriske helliggørelse af en kropsfjendsk spiritualitet, som de spændte balletkroppe strakte sig på tå for at nå i en hinsidig, overjordisk himmel.¹²

De flade bare fødder blev kendemærket for Duncans spiritualitet, der var dennesidig, kropslig og ukristelig i ordets bedste forstand. Og de blev inspiration for en række dansere i både Europa og Rusland, der, ligesom hun, ønskede at frigøre individet fra ballettens og puritanismens livsfornægtende restriktioner.

Den store Isadora

Isadora Duncans indflydelse på andre dansere i samtiden kan spores hos blandt andet den banebrydende ekspressionistiske tyske danser Mary Wigman (1886-1973), der talte om, at hun »ligesom den store Isadora ... måtte være så ubeklædt som muligt – også uden strømper og sko«. ¹³ Og hos den ungariske danser, bevægelsespædagog og koreograf Rudolf Laban (1879-1958), der var overbevist om, at moderne dans modtog sin første allerførste impuls fra Isadora Duncan, som han omtalte under betegnelsen »Mother of dance«. ¹⁴ Blandt nutidige dansehistorikere kalder Erik Aschengreen Duncan for »Ypperstepræstinden for den ny dans«, ¹⁵ mens Jack Anderson slet og ret opfatter andre af århundredeskiftets dansere som værende af »sekundær betydning i sammenligning med Isadora«. ¹⁶ I introduktionen til bogen »Isadora speaks«, som er en samling af Duncans artikler, taler, interviews, breve m.v. påpeger Franklin Rosemont, at hun er »... the only dancer who can truly be called, in Hegel's sense, a world-historical-figure«. ¹⁷ Og i antologien »The Vision of Modern Dance« fastslår Jean Morrison Brown, at Duncan havde »... a tremendous and long-range impact on dancers, artists and society as a whole« og at »... the essence of her vision and her rebellion remains with us and continues to influence dancers today«. ¹⁸

At det ikke alene er indenfor scenedansen, at Duncans indflydelse har gjort sig gældende ses i, at hun for eksempel i danseterapeutisk litteratur betegnes som eksponenten for den vestlige kulturs genopdagelse af dansens terapeutiske potentialer. ¹⁹ Og i, at en person som Lenin var dybt interesseret i hendes arbejde: »The more attention we pay to what she is doing«, skrev han, »the better the results will be«. ²⁰

Duncan var selv meget bevidst om, at hun i sit opgør med balletten bevægede sig langt udover scenekanten. Hun så aldrig sig selv som »merely a dancer« og havde meget mere end æstetiske og kunstneriske visioner med sin revolutionerende barfodsdans: »I am not a dancer«, insisterede hun, »what I am interested in doing is finding and expressing a new form of life«. ²¹

Den amerikanske frihedsdans

Med denne vision er det ikke overraskende, at Duncan ikke hentede sin inspiration fra samtidens fremtrædende scenedansere, men derimod fra en bred vifte af poeter, filosoffer og forfattere. ²²

Heriblandt proklamerede hun sig selv som den spirituelle datter af Walt Whitman (1819-1892); en populær amerikansk forfatter der foragtede alle snærende sociale konventioner, og som i sit hovedværk »Leaves of Grass« fra 1855 priste det amerikanske folk, demokratiet, hverdagslivets værdi og det fribårne menneske. ²³ I en poetisk vision om den amerikanske frihedsånd havde Whitman engang skrevet: »I hear America singing«, hvortil Duncan replicerede: »I see America dancing«. ²⁴ Hendes vision var at udtrykke dén sang, Whitman havde hørt, i en dans, der skulle blive »... the vibration of the American soul striving upward through labour to Harmonious life ... a new great vision of life that would express America«. ²⁵

»America makes me sick!«

Det blev dog ikke nemt for Isadora Duncan at realisere sine visioner om et harmonisk liv med »en fri sjæl i en befriet krop« ²⁶ i århundredeskiftets puritanske Amerika. Hendes barfodsdans var ikke videre velset i USA, og fra 1899 søgte hun derfor til

Europa, hvor hun opnåede sensationel succes – især i Rusland.²⁷

I 1908 og 1914 tog hun tilbage til sit hjemland, der modtog hendes optræden med begrænset begejstring – og helt galt gik det i 1922, da hun efter et års ophold i Rusland vendte hjem til Amerika, hvor hun havde planlagt en omfattende turné med det formål at skaffe penge til at etablere børne-danse-skoler i Moskva.²⁸

Turnéen blev en total fiasko. Hun blev mødt med overvældende politisk modstand og angst for de socialistiske og pro-kommunistiske holdninger, hun var begyndt at udvikle. Uanfægtet af inspirationen fra de kommunistiske tanker opfattede Duncan imidlertid hverken sig selv som ideolog eller propagandist for kommunistiske ideer, men udelukkende som en revolutionær kunstner, kæmpende imod enhver form for undertrykkelse af menneskets frihed til at udtrykke sig.²⁹

Hun følte sig derfor dybt misforstået og krænket, da hun ved ankomsten til Amerika blev holdt tilbage på Ellis Island af immigrationspolitiet, der krydsforhørte hende som en kriminel om hendes dans, om hvordan hun så ud, når hun dansede, og om hvorvidt hun gennem dansen ville propagandere for en revolution imod det amerikanske samfunds grundværdier.³⁰

Duncans radikale kunstneriske revolution mod alle livsfornægtende restriktioner var blevet en politisk trussel i hendes eget hjemland: hun blev taget for at være »an agent of Moscow«,³¹ og evangelisten Billy Sunday advarede mod »that Bolchevik hussy«. ³² Flere af hendes forestillinger blev flyttet til de dårligst tænkelige teatre, i mange byer blev hendes optræden direkte aflyst, og i sladrespalterne blev de stigende private problemer mellem hende og hendes russiske partner, poeten Sergei Esenin, endevendt og brugt til at latterliggøre hende

og deres ægteskab. Som enden på det hele blev hun frataget sit amerikanske statsborgerskab.³³

I raseri over den uretfærdighed, hun følte sig udsat for, opgav Duncan drømmen om at danse den amerikanske frihedsdans og forlod januar 1923 Amerika med ordene »America makes me sick«, hvilket også er titlen på den sidste artikel hun skrev i USA.³⁴ Heri erklærer hun sin afsky for Amerika, som hun kaldte »the land of the dollar«, for kapitalismen, puritanismen og det amerikanske hykleri:

»Bah! I am tired of the American hypocrites who lift their eyebrows at the barefoot dance; at the exposure of our bodies which should be the temple of god in man. Bah! Bah again! I have had about as much of a chance this winter in America as Christ had before Pilate. We both were doomed before we even spoke. When I think of some of the experiences I have lived through on my American tour it makes me want to be a Christian. It makes me feel even that mean.«³⁵

Udstødningen fra det amerikanske samfund kan ses som kulminationen på dét oprør mod puritanismens kulturelle og politiske manifestationer, som var indeholdt i Duncans revolutionerende barfodsdans.³⁶

Personligt har jeg imidlertid vanskeligt ved at forestille mig, at Duncans kropsliggjorte oprør mod det puritanske menneskesyn ville have fået en så betydningsfuld status i samtiden, hvis hun ikke også havde ledsaget sin dans med filosofiske overvejelser, der involverede en til tider særdeles skarp sprogliggjort kritik af de fremherskende normer og værdier, som dansen non-verbalt opponerede imod. Rosemont taler direkte om hende som en »social teoretiker« og om »Isadoras sociale program«, der spændte fra modstand mod korsetter og vegetarianisme til kamp for fødselskontrol, kvindefrigørelse, modstand mod organiseret religiøsitet, oprettelse af

et nyt uddannelsessystem og afskaffelse af lønslaveriet.³⁷

Set fra et kropsligt-bevægelsesmæssigt synspunkt mener jeg ikke, at det er de enkelte punkter i Duncans sociale program, der er mest interessante, men det, at hun så sin dans som et middel til social transformation – og at hun brugte kroppen som sit medium i en frigørelseskamp under mottoet: »Sans limites«.³⁸

Fra et kropsperspektiv finder jeg det interessant at se nærmere på, hvad det var i Duncans barfodsdans, der foranledigede en social eksklusion fra det amerikanske samfund, som hun havde haft så store visioner for, og hvad det var for nogle idéer og oprørske visioner, som gav hendes dans en sådan betydningsfylde, at hun kan hævdes endnu den dag idag at have aktuel betydning for nutidens dansere.

I det følgende vil jeg derfor fordybe mig i nogle udvalgte filosofisk-sociologiske aspekter af Duncans kulturkritiske barfodsdans, der i tekstens løb fletter sig ind og ud af temaerne 1) krop-sjæl relationen, 2) natur-kultur modsætningen og 3) forholdet mellem individ og samfund. Disse 3 temaer udgør dét, sociologen Bryan S. Turner kalder for »sociologiens filosofiske fundament«, som han bygger på i sit forsøg på at skabe en »kroppens sociologi«.³⁹ Til forskel fra dét, han kalder de »anti-kropslige« sociologier bestræber Turner sig på at etablere en kropsligt forankret forståelse af menneskelig livsudfoldelse. I sin pegen på nødvendigheden af at overveje og omvurdere bestemte vedtagne opfattelser indenfor de 3 ovennævnte temaer (herunder især af krop-sjæl-relationen) påbegynder Turner sin kropssociologi akkurat dér, hvor Henning Eichberg hævder, at sociologien oprindeligt hørte hjemme, nemlig i filosofien.⁴⁰ Og netop filosofien er udgangspunktet for Søren Damkjærs kultursociolo-

giske tilgang til dans, som han mener handler om de helt fundamentale filosofiske spørgsmål om, hvad bevægelse er, og hvad kropslig væren er.⁴¹ Det var sådanne spørgsmål, der gennemstrømmede mange aspekter af Isadora Duncans krops- og bevægelsesfilosofi ...

Den guddommelige krop

»Nudeness is truth, it is beauty, it is art. Therefore it can never be vulgar, it can never be immoral. I would not wear my clothes if it were not for their warmth. My body is the temple of my art. I expose it as a shrine for the worship of the beauty.«⁴²

Som en rød tråd gennem Duncans syn på krop og bevægelse går dét, man kunne kalde en naturromantisk opfattelse af kroppen som bærer af en klassisk skønhed.⁴³ Dén skønhed, Duncan taler om i ovenstående citat, er identisk med en form for spirituel sandhed, som hviler i naturen, og som kommer til udtryk i sin højeste form i den nøgne menneskekrops naturlige bevægelser – eller med hendes egne ord fra forrige citat: »...in our bodies, which should be the temple of god in man«.

Andetsteds taler hun om »den menneskelige fods intelligens« og siger direkte, at hun »...tror på religionen om den menneskelige fods skønhed« – og at formålet med menneskets civilisationsproces er at nå en bevidst erkendt nøgenhed, der sætter kroppen fri til at være »...det harmoniske udtryk for menneskets sande spirituelle væsen«.⁴⁴

Med sin opfattelse af den nøgne krop som Guds tempel og som et muligt udtryk for menneskets sande spirituelle væsen overskrider Isadora Duncan her den ellers impermeable skillelinie mellem krop og sjæl, som prægede kropssynet hos hendes puritanske kritikere, og som har præget

den vestlige civilisations tænkning, lige siden Platons skelnen mellem idéernes fuldkomne og sanselighedens ufuldkomne verden blev indoptaget i kristendommen og udmøntet i forestillingen om, at mennesket dybest set er identisk med en guddommelig ren sjæl, der er væsensforskellig fra en uren og ugudelig krop. Kroppens ugudelige status som et ufuldkomment og syndigt jordisk hylster bestyrkedes af den parallelle forestilling om, at saligheden kun kunne opnås gennem forsagelsen af kroppens lyster og sanseglæder. I denne kristne dualisme er synet på kroppen uløseligt knyttet til den modsætning, at mennesket *har* en syndig, jordisk krop, men i virkeligheden *er* en ikke-materiel sjæl, som ved døden udfries fra »kroppens fængsel«. ⁴⁵

Oprøret mod de kirkelige dogmer til trods førte Descartes på en måde den samme værdiladede dualisme ind på videnskabens gebet i sin kortlægning af menneskets sjælelige og subjektive egenskaber som en særskilt, immateriel »tænkende substans«: »res cogitans« – skarpt adskilt fra kroppen, som han mente tilhørte den materielle »udstrakte substans«: »res extensa«. Den rationalistiske filosofis bortrationalisering af kroppens subjektive, sjælelige dimensioner har eet af sine klare udtryk i Descartes' enkle konstatering af, at »kroppen er et mekanisk system, ligesom dyr, der er maskiner uden sjæl«. ⁴⁶

I forhold til disse idé- og kulturhistoriske dualismer står Isadora Duncans *helliggørelse af kroppen* som et Guds tempel i skarp kontrast til den kristne fordømmelse af kroppen som et syndigt fængsel – og i lige så skarp kontrast til den naturvidenskabelige tingsliggørelse af kroppen som en sjælløs maskine står den *kropsliggørelse af bevidstheden*, som er indeholdt i hendes formulering om »den menneskelige fods intelligens«.

I sin opfattelse af kroppens guddommelige og bevidsthedsmæssige dimensioner danner Duncans kropsbegreb således kulturelt modbillede til både den religiøst funderede kropsfordømmelse hos »New England-Puritanerne«, der var hendes værste kritikere ⁴⁷ og til naturvidenskabens »afsjælede« begreb om kroppen som et bevidstløst mekanisk urværk. ⁴⁸

Duncans kropssyn bør dog efter min mening først og fremmest ses i lyset af dét, der for hende var aktuelt, nemlig kampen mod puritanismens begrænsning af den frie livsudfoldelse.

Det puritanske instinkt for tilsløret lyst

Hos »New England-Puritanerne« mødte Duncan et menneskesyn med rødder i en kropsfornægtende religiøsitet, der ikke alene havde udrenset kirkelige ceremonier for kropslige ritualer, men som også havde institutionaliseret dogmet om kroppens ugudelighed ved at dyrke den sjælelige renhed gennem asketisk disciplinering af kroppens instinktueller livsudtryk. ⁴⁹

Det var denne side at de kristne værdier, som hun mente var hyklerisk. Og det var denne side at det kristne hyklerti, som hun gav et skud for boven i sin afskedssalut til de »amerikanske hyklere«, der havde spoleret det, som endte med at blive hendes sidste Amerika-turné og kritiseret hendes dans i løse gevandter og nøgne fødder for at være vulgær og amoralsk. ⁵⁰

I sætningen fra det tidligere bragte citat: »... it makes me want to be a Christian. It makes me feel even that mean«, ser vi, hvordan hun søgte at sende en sarkastisk pil direkte ind i kernen af den kristne selvforståelse hos sine kritikere. Med denne pil søgte hun at gennembore dén tilsyneladende beskyttelse af kristen moral og renhed,

som visse evangelister og dameklubber hævdede at repræsentere i deres energiske bekæmpelse af hendes dans. Og hun søgte at afsløre bekæmpelsen som et tilsøret udtryk for de selvsamme instinkter, puritanerne bekæmpede.

Med direkte henvisning til balletens dansepiger, som hun mente førte sig forførende frem på scenen i halvpåklædte tricottes med bevægelser, der til overflod indeholdt seksuelle antydninger, skrev hun:

»I would rather dance completely nude than strut in half-clothed suggestiveness, as many women do today ... Many dancers on the stage today are vulgar because they conceal and do not reveal. They would be much less suggestive if they were nude. Yet they are allowed to perform, because they satisfy the Puritan instinct for concealed lust.

That is the disease that infects Boston Puritans. They want to satisfy their baseness without admitting it. They are afraid of truth. A nude body repels them. A suggestively clothed body delights them. They are afraid to call their moral infirmity by its right name. I don't know why this Puritan vulgarity should be confined to Boston, but it seems to be.«⁵¹

Med begreber såsom »det puritanske instinkt for tilsøret lyst« og »den puritanske vulgaritet« bruger Duncan her spydigt sine puritanske kritikeres giftpile som en boomerang, der vender direkte tilbage til udgangspunktet – og hun gør det med en ironisk elegance, der ikke lader hendes store filosofiske forbillede, Nietzsche, meget efter.

Inspirationen fra Nietzsche

Isadora Duncan anså den tyske filosof og digter Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) for at være i besiddelse af en genial skarpsindighed.⁵² Og netop *ironien* er et karaktertræk, der kan siges at kendetegne Nietzsches skarpsindighed – for eksempel i hans udlægning af de traditionelle kristne

værdier som næstekærlighed, venlighed, barmhjertighed o.s.v.⁵³

I værket »The Anti-Christ« fremfører han, at *den kristne næstekærlighed* dels er et historisk produkt af den undertrykte slavebefolknings *længsel efter kærlighed*⁵⁴, dels af en *følelse af nag mod herskerne*⁵⁵. For slaverne, der var ude af stand til at kæmpe for den manglende kærlighed og frihed mener Nietzsche, at næstekærligheden blev en indirekte måde at tilfredstille behovet for kærlighed *fra* næsten gennem en tilsyneladende kærlighed *til* næsten:

»Eders næstekærlighed er eders slette kærlighed til jer selv. I flygter fra jer selv til næsten og vil gerne gøre en dyd deraf! Men jeg gennemskuer eders »uselviskhed« ...I kan ikke udholde eder selv og elsker ikke eder selv tilstrækkeligt.«⁵⁶

I Nietzsches pointe, at den kristne næstekærlighed i virkeligheden er skalkeskjul for den utilstrækkelige kærlighed til sig selv, er samtidig indeholdt hans teori om, at hæmningen af menneskets frihed vender instinkterne »tilbage mod sig selv!«⁵⁷

Den utilstrækkelige kærlighed til sig selv – selvhadet, der kommer til udtryk i den tilsyneladende »uselviske« næstekærlighed – bliver derfor hos Nietzsche udtryk for et had, der er vendt tilbage mod mennesket selv.⁵⁸ Han ser kort og godt den kristne næstekærlighed som udsprunget af slavebefolkningens undertrykte had mod undertrykkerne. De kristne værdier kan ganske enkelt ses som udtryk for undertrykt brutalitet i Nietzsches filosofi.⁵⁹

At tilsøre eller at afsløre

Duncans inspiration fra Nietzsche kan blandt andet bruges til at kaste lys over, hvordan hun i sin vrede mod amerikanerne kunne ønske at blive »endog ligeså ond som en kristen«.

Nietzsches syn på de kristne moralbegreber som udtryk for undertrykt brutalitet har direkte genklang i hendes syn på den moraliserende bekæmpelse af barfodsdansen som udtryk for undertrykt kropslig lyst hos Boston-publikummet, som hun mente var »... shackled with a thousand links of custom and environment ... chained by Puritanism, bound by their Boston Brahminism, enslaved and hide-bound in mind and body.«⁶⁰

I sådanne formuleringer tegner Duncan et billede af puritanernes lyst som værende ligeså deformeret som slavebefolkningens brutalitet. »De tilslører i stedet for at afsløre« havde hun skrevet om dem (se tidligere citat) med direkte adresse til dén vulgære hemmeligholdelse af kroppens naturlige skønhed og instinktliv bag korsetter, tricottes, tights o.s.v., som hun mente kendetegnede det »puritanske instinkt for tilsløret lyst«.

Indbygget i Duncans formuleringer er også et andet Nietzsche-synspunkt, nemlig at det er tilsløringen og hemmeligholdelsen af instinkterne, der fastholder dén hæmning af friheden, som »vender instinkterne tilbage mod sig selv«. Set i Duncans Nietzsche-inspirerede perspektiv har puritanernes asketiske renhed i sjælen haft ligeså lidt at gøre med renhed, som slavebefolkningens kærlighed til næsten havde at gøre med kærlighed: nedenunder den tilsyneladende renhed var puritanerne også slaver; lænket til puritanismen og slavebundet på krop og sjæl af omgivelsernes snæversynede skik og moral.

»At afsløre i stedet for at tilsløre« kunne måske have været Duncans eget motto i kampen mod puritanismens snærende lænker. Hvor Nietzsche i »Moralens Genealogi« havde talt om den nødvendige evne til at »...hævde sig selv med berettiget selvfølelse og samtidig sige »Ja!« til sig selv«,⁶¹

synes Duncan i forlængelse heraf at have haft en vision om at danse et »Ja!« til sig selv – om at frigøre sig fra puritanernes »ekstremt kedelige vaner, som de selv kalder for dyder«⁶² – og om samtidig at hævde sig selv i en dans, der udtrykker i stedet for at undertrykke kroppens indre skønhed:

»Why should I care what part of my body I reveal? Why is one part more evil than another? Is not all body and soul an instrument through which the artist expresses his inner message of beauty? The body is beautiful; it is real, true, untrammled. It should not arouse horror but reverence.«⁶³

Apollon og Dionysos – vin og limonade

»Greece. Two thousand years ago a people lived here who had perfect sympathy and comprehension of the beautiful in Nature, and this knowledge and sympathy were perfectly expressed in their own forms of movement. Of all the thousands of figures of Greek sculpture, basreliefs and vases, there is not one but is in exquisite bodily proportion and harmony of movement ... I came to Greece to study these forms of ancient art...«⁶⁴

I sin søgen efter kroppens oprindelige harmoniske skønhed og naturlige udtryksbælgelser vendte Duncan sig mod den græske antik. Hun studerede antikke græske skulpturer på museer i Europa, skrev artikler i form af græske dialoger og boede en overgang selv i Grækenland for at fordybe sig i grækernes klassiske kunst. I grek kontrast til puritanerne i Duncans eget hjemland tillod de gamle grækere nemlig kunstarterne, herunder også dansen, at have en fremtrædende rolle i deres religiøse ritualer.

Grækerne mente, at dansen var guddommeligt overvåget af Terpsichore, een af de ni musen, sammen med to andre guder, Apollon og Dionysos. Apollon var ordenens, formens og filosofiens gud og blev metaforisk associeret med lyset – bevidsthedens lys, der fordriver barbarisme. Dio-

nysos, der er det græske navn for vinguden Bacchus, var derimod gud for beruselse, frugtbarhed, vildskab, og ekstase. Dionysos er forbundet med ekstasens forvandlende kræfter.⁶⁵

Oprindeligt var det græske ideal en harmonisk forening af de to, men i tidens løb er Apollon og Dionysos kommet til at symbolisere *to forskellige typer kunstarter*;⁶⁶ indenfor dansen er den dyrkelse af renhed, orden og form, der findes som idealtipe i den klassiske ballet for eksempel blevet kaldt for »apollinsk dans«.

Heroverfor står den frie og følelseladde, ekstatiske dans, der blev dyrket i den græske antiks dionysiske kulte, og som Isadora Duncan selv var inspireret af. Denne type dans er blevet kaldt »dionysisk dans«, både af hende selv og af de amerikanere, der ønskede hendes barfodsdans ud af Amerika: »...they said that it stood for the wine and Dionysos. Dionysos is Life – is earth. And America is the land where they drink Lemonade.«⁶⁷

Også i forståelsen af det apollinske og dionysiske var Nietzsche del af Duncans filosofiske bagland – og her med hans måske mest betydningsmættede bidrag til visionen og kulturkritikken indeholdt i hendes dans og kropssyn. Det er nemlig tydeligt, at Duncans kritik af, at puritanismen tilslørede i stedet for at afsløre og undertrykte i stedet for at udtrykke, har direkte relation til hendes inspiration fra Nietzsches begrebsmæssige sondring mellem det apollinske og det dionysiske princip.

Det apollinske og det dionysiske princip hos Nietzsche

I »Tragediens fødsel« præsenterer Nietzsche sin skelnen mellem det apollinske og

det dionysiske princip. I denne skelnen tager Nietzsche direkte afsæt i den kropslige erfaring, idet han skelner mellem fænomenernes fremtræden for henholdsvis det åbne og det lukkede øje.⁶⁸

Det apollinske princip er i Nietzsches version knyttet til det åbne øje, som ser det ydre rum. Det ydre rum er kendetegnet af de linier, former og farver, der adskiller og afgrænser de konkrete sanselige, materielle fænomener fra hinanden. Det apollinske bliver således kendetegnende for den renhed og orden, der opstår i sindet, når en mangfoldighed af sanseinput sorteres og organiseres til individuelle enheder i meningsfulde sammenhænge.

De individuelle, synlige, apollinske fænomener eksisterer imidlertid ikke kun i det ydre rum – de eksisterer også i tiden og forandrer sig og forgår med tiden; de apollinske fænomener er forgængelighedens fænomener.⁶⁹

Det dionysiske princip er i Nietzsches version knyttet til det indre rum, der befinder sig bag det lukkede øje, altså usynligt i det ydre rum. For vores indre blik kan vi være hvorsomhelst nårsomhelst, hvorfor det indre rum bærer en oplevelsesfylde, der overskrider de ydre tidslige og rumlige begrænsninger i den apollinske dimension. I det indre rum kan vi bevæge os ud over det individuelle grænser og ind i berusende tilstande af selvforglemmelse, sammenflydning og enhed, der ophæver tidens og rummets forgængelighed. Hvor det apollinske er kendetegnet ved at bringe orden i de sanselige imput til bevidstheden er det dionysiske kendetegnet af en ukontrolleret hengivelse til de indre sanseimpulser – en hengivelse, der tillader den indre verden at vokse på bekostning af bevidstheden, om den ydre. I sin yderste instans bliver den dionysiske rus til selvudslettelse og total bevidstløshed.⁷⁰

Kroppen i den apollinske dans

Inspireret af Nietzsche opfattede Duncan den klassiske ballet som en apollinsk kunst, udelukkende dyrkende »den skønhed der kommer til mennesket udefra.«⁷¹

Set i lyset af Nietzsches apollinske princip kan den klassiske ballets bevægelsesprog, med dets focus på perfektioneringen af bevægelsernes ydre form, tolkes som en dans for det åbne øje, der ser på kroppens bevægelser i det ydre rum. Med Nietzsche bliver det apollinske princip kendetegnende for bevægelsernes ydre synlige form, for kroppen set udefra. Det er med andre ord *den udefra oplevede krop*, som kan siges at være knyttet til formdyrkelsen i ballettens bevægelsesprog.

Ballettens apollinske formdyrkelse fjerner således danseres opmærksomhedsfokus *fra* sin indre, sanselige dionysiske kropsoplevelse under udførelsen af bevægelsen *til* oplevelsen af kroppen, som den ser ud udefra – for et ydre betragende øje – for andenkroppen – eller for en anden betragende del af danseren.

Med denne adskillelse af danseren i et betragende subjekt og et betraget objekt bliver kroppen genstandsgjort som et redskab for danseren – et instrument, som danseren kan spille på i sin dans. Via genstandsgørelsen oplever danseren *at have en krop* – ligesom i den kristne dualisme – en forgængelig apollinsk krop, der kan betragtes udefra – ligesom Descartes udstrakte substans.

Den apollinske krop er altså en krop, der fremtræder for danserens subjekt som et objekt – som en »den«.⁷² Eller med Henning Eichberg's ord: som en »det-krop«.⁷³

Fra et kulturkritisk synspunkt kan »det-kroppen« ses som knyttet til den vestlige civilisations havende livsform, hvor Erich Fromm udfra sin syntese af psykoanalyse

og marxisme mener, at den kapitalistiske samfundskaracter er kendetegnet ved en infantil trang til at have og besidde privat ejendom, og at denne trang strækker sig helt ind i enkeltindividets forhold til sig selv. Kroppen bliver simpelthen gjort til genstand for et privat ejendomsforhold. Det er ikke selve ejendomsforholdet, han ser som negativt, men derimod *fremmedgørelsen* knyttet til genstandsgørelsen af kroppen. I fremmedgørelsen bliver kroppen en genstand, der kan udnyttes og forbruges som enhver anden vare på det fri marked. I denne fremmedgørelse af kroppen som en salgsvare bliver mennesket fremmed for sin egen levende sanselighed, hævder Fromm.⁷⁴

Duncan talte ikke selv om fremmedgørelse, men det er alligevel tydeligt, at hun i sit negative syn på ballettens ydre apollinske formkrav kritiserede balletten for at gøre danseren fremmed for sin egen krop og sanselighed. Blot med nogle andre ord.

I sin anklage mod balletten for at dyrke et apollinsk skønhedsideal, der kunne tilfredsstillende »puritanernes instinkt for tilsløret lyst«, pegede Duncans kritik indirekte på den form for fremmedgørelse fra kroppen, der kan ses som implicit i det puritanske krav om forsagelse og fornægtelse af sanseligheden. Hendes ord for fremmedgørelse var »deformation« – en deformation, som hun så knyttet til ballettens fordring om, at danseren i sine bevægelser *ikke* måtte afsløre eller udtrykke sine indre lystimpulser, men derimod på puritansk vis skulle kunne tilsløre og undertrykke sin egen sanselighed.

Via sin opfattelse af ballettens apollinske formkrav som identiske med puritanismens krav om at undertrykke og forsage lysten i kroppen blev det muligt for hende at se balletten som udtryk for dødhed, de-

formation og degeneration. For Duncan blev balletten simpelthen udtryk for en benægtelse af livet.

Kroppen i den dionysiske dans

Duncan ville bekræfte og ikke benægte livet i kroppen. Og for hende var dansen en måde at realisere Nietzsches filosofi om at sige »Ja« til livet: »... and when I say »to live« I mean to dance«, præciserede hun.⁷⁵

I modsætning til ballettens livsfornægtende apollinske skønhedsideal var Duncans ideal, at dansen skulle udtrykke skønheden i det indre liv – en dionysisk skønhed, som hun mente var langt mere sandfærdig og kraftfuld end den apollinske – en dionysisk skønhed, som strålede med en indre glød, der kom indefra kunstneren selv.⁷⁶

Med sit focus på danserens indre liv vægter Duncan her det aspekt af det dionysiske princip, der hos Nietzsche var knyttet til oplevelsesfylden i det indre rum. Den



Fig. 3. Isadora Duncan dancing in the Theater og Dionysus, Greece, 1907.

dionysiske dans bliver således med Nietzsches en dans for det indre øje, en dans for oplevelsens skyld – vel at mærke for den, der selv danser og oplever dansen på egen krop.

I den dionysiske sammensmeltning af danseren og dennes kropslige oplevelse under dansen bliver danseren eet med sin dans, som den opleves indefra – i egenkroppen. I den dionysiske dans bliver danseren, dansen og dét at danse eet i en ekstatiske tilstand, der overskrider den apollinske skelnen mellem subjekt, objekt og handling.

Sat overfor ballettens apollinske genstandsgørelse af kroppen kan den dionysiske dans således siges at involvere en inderliggørelse af kroppen, idet den sansende, oplevende krop her bliver indoptaget i det dansende subjekt. I inderliggørelsen af sanseligheden bliver menneskets kropslige identitet bekræftet, i og med at den dionysiske danser siger »Ja« til at identificere sig med sin kropsoplevelse og derved vedkender sig *at være krop*.

Den dionysiske krop er altså *den indefra oplevede krop*: en subjektivt sansende krop, der fremtræder for danseren som identisk med dennes subjekt. I kontrast til den apollinske oplevelse af kroppen som en ydre genstand for subjektet – som en fremmed »den« – kan den dionysiske oplevelse af kroppen nærmere beskrives som en oplevelse af kroppen som værende »mig«. Eller (i nogen udstrækning) med Eichbergs ord, som en »jeg-krop«.⁷⁷

Ud fra Fromms begreber kan den dionysiske krop ses som knyttet til dét, han kalder den »værende livsform«: en moden samfundskarakter, der er kendetegnet ved »ikke-fremmedgjort aktivitet«.⁷⁸ I den værende livsform er menneskets focus *ikke* på objektet for dets aktivitet sådan som i den havende livsform, hvor mennesket er

»knyttet til produktet af sit arbejde som til et fremmed objekt«⁷⁹ – eller som i balletten, hvor man parallelt hermed om balletdanseren kunne sige, at denne er »knyttet til dansen som til et fremmed objekt«.

I den værende livsform er aktiviteten ikke et middel til at producere et objekt, men derimod »et livsudtryk ... et udtryk for menneskets faktiske individuelle liv«.⁸⁰ Hvor mennesket således i den værende livsform oplever sin »ikke-fremmedgjorte« livsaktivitet som udtryk for sin individuelle, menneskelige væren, kunne man parallelt hermed sige, at danseren i den »ikke-fremmedgjorte« dionysiske dans *ikke* oplever kroppen som et middel til at producere en dans, men derimod sig selv som et aktivt, levende kropsligt væsen og dansen som et faktisk udtryk for sin menneskelige væren. Ud fra Fromms menneskesyn er dét, der først og fremmest karakteriserer den virkelige menneskelige væren simpelthen nogle primære positive menneskelige egenskaber, som kommer til udtryk i: »lykken i at elske, dele og give«.⁸¹

Fromms håb om at mennesket gennem ikke-fremmedgjort aktivitet kan komme til udtryk i sin sande kærlige og sociale form, den værende livsform, rummer visse ligheder med Duncans vision om gennem den dionysiske dans »at finde og udtrykke en ny livsform«(se tidligere citat) – en vision, som i allerhøjeste grad var baseret på hendes tiltro til skønheden i menneskets indre kræfter.

For Duncan var den dionysiske dans et virkeligt livsudtryk og en forvandlende livsproces, der både kunne give liv til og udtrykke skønheden i de følelser, lidenskaber og livgivende instinkter, som hun så tilsløret og undertrykt i balletdanserens krop. Den dionysiske dans var for Duncan en oplevelse af at leve – af at være i live i dansen. Hun mente simpelthen, at danse-

ren burde udleve skønheden i sit indre liv gennem kroppen: »...she must use this beauty and her own body must become the living exponent of it – not by the thought or contemplation of beauty only, but by the living of it«.⁸²

Hendes dans kan derfor ses som en gløddende hengivelse til en indre flamme – en hengivelse til en indre dionysisk livsild, som kan sammenfattes på nogle ganske få linier, hun selv skrev i et digt:

A POEM

Nietzsche signed his
last telegram
»Dionysos crucified!«
Perhaps am I La Madonne
qui monte le Calvaire
en dansant.
O Dionysos, Porte-Flambeau,
Light me the way in flames –
I S A D O R A⁸³

Civilisationens falske restriktioner

Forskellen på kropsoplevelsen i den apollinske og den dionysiske dans rummer betydninger, der rækker langt ud over dansen som specifik kunstart og ind i det historiske spændingsfelt i den vestlige verden mellem de klassiske modsætninger fornøft og følelser, tænkning og lidenskab, disciplin og lyst m.v., der ofte er blevet sammenfattet i modsætningen kultur versus natur.

Indenfor filosofien beskrev Nietzsche historien som den stadige kamp mellem civilisationens apollinske formkrav og de livgivende dionysiske driftskrav⁸⁴ og blev herved inspirationskilde for en række betydningsfulde tænkere. For eksempel arbejdede Max Weber indenfor sociologien

med en sondring mellem såkaldt social »rationel handlen« versus ikke-social »af-fektiv handlen«. ⁸⁵ Og indenfor psykoanalyseren beskrev Freud denne modsætningsmanifestation i individet som modsætningen mellem det etiske princip knyttet til overjeg'et og lystprincippet knyttet til det'ets driftskrav. ⁸⁶

Ud fra denne modstilling er det blevet fremhævet, at civilisation pr. definition er undertrykkende, og at den samfundsmæssige stabilitet beror på fornuftens undertrykkelse af følelserne og kulturens undertrykkelse af naturen gennem hævdelser af de regler, normer og værdier, der konstituerer en given samfundsorden. I »Kulturens Byrde« ⁸⁷ fremførte Freud således direkte, at kulturmennesket til gengæld for sin samfundsmæssige stabilitet og orden har byttet sin lykkelighed bort: muligheden for at leve lykkeligt i en vedvarende tilfredsstillelse af sine driftskrav, sådan som han mente, at urmennesket gjorde. ⁸⁸

I sin videreudvikling af de historiske aspekter af den freudianske psykoanalyse tager Norbert Elias udgangspunkt i den holdning, at barnet i løbet af sin korte opvækst må passere gennem nogle af de samme civilisationsprocesser, som samfundet som helhed har tilbagelagt gennem adskillige århundreder. ⁸⁹ Elias mener, at det nyfødte barns affektstruktur er fuldstændig uciviliseret ved ankomsten til denne verden og derfor kan siges at minde meget om strukturen hos »uciviliserede« folkeslag. ⁹⁰ I lighed med Freuds beskrivelse af driftsundertrykkelsen som del af barnets socialiseringsproces, beskriver Elias simpelthen civilisationen som en historisk fremadskridende proces, der involverer stadigt stigende impulsstyring og undertrykkelse af menneskets seksuelle og aggressive drifter. Civiliseringen af mennesket udmønter sig hos Elias i udviklingen af skam- og pinlig-

hed knyttet til den kropslige sanselighed samt i en øget instinkt- og affektmodule-ring. ⁹¹

I forlængelse af ovenstående kunne man gå så vidt som til at sige, at Elias' opfattelse af civilisationsprocessen er ensbetydende med en stadigt stigende undertrykkelse af den ekstatiske hengivelse til driftsnaturen, som Dionysos inspirerer til. I hvertfald synes dette ved første indskydelse af ud-gøre Duncans syn på civilisationen.

Ligesom Elias mente hun også, at det nyfødte barn ved ankomsten til livet endnu ikke var præget af civilisationens module-ring af instinkterne:

»The child is the harmonious instinct, the total freshness, it is the virgin clay, wherein can be imprinted joy, life, nature...« ⁹²

Duncans opfattelse af barnets uspolerede naturlighed som »jomfruleret, hvori kan indprintes glæde, liv og natur« kan ses som svarende til Nietzsches syn på mennesket som det »endnu ikke færdigudviklede dyr«: »das noch nicht festgestellte Tier«. ⁹³ Nietzsche beskriver menneskene som ufærdige dyr, fordi de ikke – ligesom dyr – er bundet til et specifikt levested; menneskets instinkter er ikke ligeså fastlagte og miljøspecifikke som dyrenes, men udvikles gennem kulturel oplæring.

Med sin dans som kulturel oplæring, eller med hendes eget ord: indprintning, var det Duncans vision at udvikle barnets uspolerede instinkter i harmoni med naturen og at give børnene på sine danseskoler mulighed for at vokse og bevæge sig lige så frit som planterne i naturen udfolder sig:

»I don't »teach« children. I have no special systems and methods. I don't say to the child, »Hold your hand like this or put your foot like this«. You have seen for yourself, that every child dances naturally. You saw that their movements are not taught – they grow like plants, they unfold like flowers.« ⁹⁴

I modsætning til denne vision om at lade dansen udfolde sig i organisk overensstemmelse med barnets natur, mente hun, at balletten via sin systematiserede træning begik den brøde direkte at gøre vold på barnets natur:

»...we must not force it to make movements which are not natural to it but which belong to a school. An intelligent child must be astonished to find that in the ballet school, it is taught movement contrary to all those movements which it would make of its own accord.«⁹⁵

Ud fra sit ubetinget positive syn på naturen mente hun, at alle uciviliserede, hvilket for hende betød dyr, børn og »vilde«, i udgangspunktet havde naturlige harmoniske bevægelser. Og i tråd med Elias – der dog med langtfra så romantisk et syn på naturen havde analyseret civilisationsprocessen som en vej væk fra menneskets ubevidste naturbundethed – mente Duncan, at menneskets oprindelige evne til at bevæge sig naturligt og harmonisk blev deformeret i mødet med civilisationens »falske restriktioner«:

»The movements of the savage were unrestricted, natural and beautiful ... It is only when you put free animals under *false restrictions* that they lose the power of moving in harmony with nature and adopt a movement expressive of the restrictions placed about them. So it is with civilized man.«⁹⁶

Kroppen i naturen og kroppen i korsettet

Dén tankegang, at bevægelserne enten er det sande udtryk for naturkræfternes frie udtryk i kroppen eller civilisationens falske restriktion af dem, var et brændpunkt i kulturkritikken i Duncans dans.

I »The Dance and Its Inspiration«, som er en artikel Duncan skrev i form af en klassisk græsk dialog, skelner hun mellem

den »sande« og den »falske« dans. Spørgeren i dialogen vil gerne vide, om der virkelig findes noget sådant som en »falsk« dans, og hvordan Duncan i så fald vil definere den falske dans:

»... how do you explain this? If the true dance is appropriate to the most beautiful human form, then the false dance is the opposite of this definition: that is, *a movement which conforms to a deformed human body*. How can this be possible?«⁹⁷

For at skærpe spørgerens forståelse beder Duncan denne om at tegne to kvindefigurer – den første, som kvindekroppen ser ud i naturen og den anden, som kvindekroppen ser ud i »de moderne korsetter og satinsko, som vore dages dansere bruger«.⁹⁸ Første figur er den »skønneste menneskelige form«, mens anden figur er den »deformerede menneskekrop«. Hun definerer herefter endegyldigt bølgebevægelsen som kendetegnende for den sande dans:



Fig. 4. »Kroppen i korsettet.« Tegningen fra 1845 forestiller datidens berømte balletdanserinder Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Fanny Cerrito og Lucile Grahn.

»... all energy expresses itself through this wave movement, for does not sound travel in waves, and light also, and when we come to the movements of organic nature it would seem that all free natural movements conform to the law of wave movement. The flight of birds, for instance, or the bounding of animals. It is the alternate attraction and resistance of gravity that creates this wave movement.«⁹⁹

Som konkret eksempel fremfører Duncan, at alle de bølgende rytmiske bevægelser, der findes i det fritflydende vand er kendetegnende for kroppen i naturen, hvorimod vandets naturlige bølgebevægelser ville være umuligt at udføre for kroppen i korsettet:

»... these movements would be impossible on account of the rhythm being broken and stopped at the extremities. We cannot for the second figure take movements from nature, but must, on the contrary, go according to set geometric figures based on straight lines, and that is exactly what the school of dance of our day has done. They have invented a movement which conforms admirably to the human figure of the second illustration, but which would be impossible to the figure as drawn in our first sketch. Therefore, it is only those movements which would be natural to the first figure that I would call the true dance.«¹⁰⁰

Den »sande« dans tilpasser sig altså naturkræfternes frie bølgebevægelser igennem kroppen, mens den »falske« dans bryder bølgerne op i geometriske linier og tilpasser naturkræfterne til den deformerede krop i korsettet.¹⁰¹

Duncans pointe er her, at den sande dans tilpasser sig naturkræfternes bevægelser i modsætning til den falske dans, der tilpasser naturkræfterne til sig selv – til de ydre apollinske formkrav, som balletten selv har opfundet. Kvindekroppen i naturen, den dionysiske krop, bliver på denne måde et medium for naturkræfternes frie bevægelse igennem kroppen, mens kvindekroppen i korsettet, den apollinske krop, deformerer naturkræfternes bevægelse igennem kroppen.

Spørgeren præsenterer herefter Duncan for den problemstilling, at dét, som hun kalder *den naturlige krop* af de fleste mennesker nedladende bliver opfattet som en *primitiv og ukultiveret krop*, og at den kroppsform, som hun kalder for *den deformerede krop*, af de samme bliver set som en *højtudviklet og kultiveret krop*:

»... what you call »deformed« is by many people held to be an evolution in form ... the dance which is appropriate to the form much improved by corsets and shoes they would name as the dance appropriate to the culture of the present day...«¹⁰²

Duncan tegner her et billede af kulturens kropssyn som forvrænget i en sådan udstrækning, at dét, hun ser som det naturlige, bliver genstand for afsky, mens dét, der er deformeret, bliver genstand for beundring.

Denne argumentationsfigur minder i nogen grad om dét aspekt af Elias' civilisationsteori, der beskriver, hvordan mennesket i civilisationsprocessen udvikler skam- og pinlighed overfor sin egen driftsnatur og i stedet idealiserer bestemte former for selvbeherskelse og selvkontrol.¹⁰³ I en eller anden udstrækning ser Elias også beherskelsen af driftsnaturen som en deformation af mennesket – ihvertfald beskriver han behovet for selvkontrol som det moderne menneskes største traume.¹⁰⁴ Angsten for at miste selvkontrol er forbundet med angsten for at miste den status, der i vores kulturhistorie er blevet knyttet til idealet om at hævde den menneskelige suverænitet gennem beherskelsen af naturen. Tabet af selvkontrollen bliver et statustab derved, at kontroltabet afslører naturkræfternes magt over mennesket. I kontroltabet bliver det civiliserede menneske afsløret som naturvæsen.

Ud fra Duncans ønske om at afsløre i stedet for at tilsløre og ud fra hendes kritiske

syn på puritanernes tilslørede lyst kunne man nu forledes til at tro, at hun helt unanceret opfattede civilisation som identisk med deformation, og at den ihærdige sandhedsøgen i hendes dionysiske dans bestod i en naiv tilbagevenden til naturen. Hendes anklager mod balletens apollinske formkrav og identifikation af disse som udtryk for »civilisationens falske restriktioner« kunne pege på en ensidig anti-civilisatorisk tankegang og en ubetinget afvisning af form, kultur og civilisering som sådan.

Dette ville imidlertid være en både urimelig og forkert udlægning af Duncans syn på kulturens og civilisationens relation til krop og bevægelse.

Fra dyr til menneske

Duncan så ikke menneskets civilisationsproces som en ultimativ endimensionel vej væk fra naturen, og hendes søgen mod det naturlige var ikke en vej baglæns ad en lineær tidslinje. Snarere var hendes vision at integrere dén kontakt med naturen, som hun mente kom til udtryk i den uciviliserede vildes naturlige og skønne bevægelser:

»The movements of the savage, who lived in freedom in constant touch with Nature, were unrestricted, natural and beautiful. Only the movements of the naked body can be perfectly natural. Man, *arrived at the end of civilization*, will have to return to nakedness, not to the unconscious nakedness of the savage, but *to the conscious and acknowledged nakedness of the mature Man, whose body will be the harmonious expression of his spiritual being.*«¹⁰⁵

Af citatet ser vi, at Duncans opfattelse af civilisationens mål er defineret ud fra et bevidsthedskriterie: ved at søge *tilbage* i kontakt med den ubevidste naturlighed i den frie nøgne krop, og ved herfra at *blive bevidst* om naturligheden i den nøgne krop kan mennesket, ud fra Duncans tankegang,

nå et sublimt, endegyldigt civilisationstrin, hvor kroppen virkeliggør menneskets ubevidste guddommelige natur og bliver sjælens fuldbyrdede udtryk, eller – med hendes egne ord fra ovenstående citat – »det harmoniske udtryk for menneskets spirituelle væsen«.

Duncan ser altså den ideelle civilisationsproces som en erkendelses- og modningsproces, der ikke nøjes med at føre mennesket tilbage til sin oprindelige natur i en cyklisk kredsgang. Hendes vision var ikke en søgen mod en førbevidst oprindelig naturlighed i naturens moderskød, men snarere en spiralistisk realisering af potentialerne i den fortrængte naturlighed, som er en proces, der involverer mere end en søgen tilbage til udgangspunktet for at huske det glemte og hente det gemte.

Jeg forstår Duncans vision som et håb om, at menneskeheden i sin civilisationsproces kan nå *udover* det »falske« stadie og derved hæve sin naturlighed til et højere bevidsthedsplan, hvor den førbevidste naturlighed, der er gået tabt p.g.a. civilisationens »falske restriktioner«, kan genvindes. Ikke i sin tabte urform, men i en modnet bevidstgjort form, der kendetegner det »modne menneske« som er bevidst om sin egen spirituelle natur.

Denne udlægning af Duncans syn på menneskets modningsmuligheder ligger tæt op ad Fromms visioner for mennesket om at nå til den modne værende livsform, hvor den enkelte gennem sin livsaktivitet udtrykker sin sande menneskelige væren.

Fromm ser den værende livsform som et udtryk for et højere bevidsthedsplan hos mennesket, end det »falske« fremmedgjorte bevidsthedsplan der kommer til udtryk hos mennesket i den havende livsform. Dette plan svarer nogenlunde til dét plan, hvor Duncan mente, at samtidens civilisation var nået til: det »falske« stadie, hvor

civilisation er ensbetydende med deformation.

Den havende livsforms bevidsthedsplan ser Fromm imidlertid som højere udviklet end det fuldstændig udifferentierede førbevidste plan, hvor den menneskelige bevidsthed endnu slumrer i en oceanisk livmodertilstands-lignende enhed med naturen, som dyrenes bevidsthed til tider hævdes at gøre. Og som Duncan mente, at de vildes naturlige, men ubevidste nøgenhed gjorde. Man kunne måske kalde dette bevidsthedsplan for »den slumrende livsform«.

Hendes vision om civilisationsprocessen som en modning af menneskets guddommelige natur indebar simpelthen en bevægelse *fra* en slumrende ubevidst livsform, som hun udviklingsmæssigt sidestillede med børns og dyrs uerkendte nøgenhed og *frem imod* udviklingen af evnen til at være bevidst om det guddommelige i nøgenheden, til som mennesker at blive bevidste om deres plads i naturen og universet:

»... I teach the children to look up above them, to look around, to be conscious of the whole universe...I say to the child: »Look at the world – the whole universe dances with you, the human being. Man, different from all the other animals holds up his head, while his feet remain on the Earth.«¹⁰⁶

Menneskets livskunst

At være bevidst om sig selv i forhold til universet på den måde, som Duncan her taler om, er en evne, der kan siges at være menneskets særlige kendetegn – men også dets særlige problem.

For eksempel mener Fromm, at dét, der grundlæggende adskiller mennesket fra dyret, er en eksistentiel iboende spaltning, som består i at mennesket 1) *ligesom dyrene* er del af naturen, men 2) *til forskel fra*

dyrene overskrider naturens grænser gennem sin mulighed for at være/blive sig selv bevidst.¹⁰⁷

Disse to aspekter af mennesket er i Nietzsches filosofi repræsenteret ved det dionysiske princip, der betegner mennesket som naturvæsen, og det apollinske princip, der betegner mennesket som kulturvæsen.¹⁰⁸

Nietzsche havde det standpunkt, at menneskets neuroser udsprang af en ubalance mellem kultiveringens eller civiliseringens apollinske formkrav og naturens dionysiske driftskrav. Han søgte en forening af de to principper, fordi han mente, at det kun derigennem ville være muligt at udvikle et sundt samfund: et samfund, hvor menneskets naturlige drivkræfter kunne forsones med et liv i rationel virksomhed. Det dionysiske skulle stå til rådighed for det apollinske, men ikke underordnes det apollinske. Inspireret af de gamle grækere søgte Nietzsche især en sådan forening indenfor kunstens område, og mente i forlængelse heraf at livet selv skulle leves som et kunstværk.

Nietzsches løsning på menneskets indre spaltning mellem det apollinske og dionysiske var *ikke* Dionysos' sejr over Apollon – *ikke* en søgen tilbage til dét jeg ovenfor kaldte »den slumrende livsform«, hvor mennesket søger at udfri sig selv fra spaltningen ved at genfinde en oprindelig urharmon i naturen. Med Fromms ord ville dette være en søgen tilbage til en førmenneskelig bevidsthedsform hinsides den sum af krav, problemer og eksistentiel livsmerte, der er forbundet med bevidstheden om at føle sig adskilt fra naturen og andre mennesker. At vælge denne vej, mener Fromm, er det samme som at vælge dødens vej – bevidsthedens død, der i sidste ende fører mennesket tilbage til en ufri tilstand, hvor det atter som et dyr er fanget i sine

drifters vold og i en bevidstløs frihed for ansvar, krav, disciplin og medmenneskelige respekt. En tilstand, der svarer direkte til dén selvudslettelse, destruktion og bevidstløshed, som Nietzsche forbandt med den dionysiske rus i sin yderste konsekvens.

På individplan så Nietzsche enkeltmenneskets opgave som bestående i at forene de dionysiske sanseimpulser med den apollinske organisering af impulserne til menneskelig bevidsthed. Foreningen kunne ske via et *samarbejde* mellem evnen til på den ene side *viljesløst at overgive sig* til et indre hav af ubevidste, udefinérliche sanseimpulser og ønsker, og på den anden side *med viljen at tage kontrol og definere ønskernes og impulsernes udtryk i fysisk handling*. Han beskriver dette som en proces, der består af:

»... retranslation of *indefinite wanting into definite activity* ... The body teaches us that our life is possible because of the *cooperation of many unequal intelligences* and ...because of a constant infinitely *diverse process of obeying and commanding*.¹⁰⁹

Af dette citat ser vi, at menneskets livskunst, ifølge Nietzsche, indebærer, at mennesket både er nødt til at kunne *subjektive sin sanselighed* ved at overgive sig til/adlyde sine indre impulser og til at kunne *objektivere sanseligheden* ved at tage kommandoen over impulsernes udtryk i sine aktiviteter. Man kunne også sige, at Nietzsches synspunkt indbefatter, at menneskets egenart er betinget af evnen til både at være en jeg-krop og at have en det-krop.

I denne sammenhæng ser jeg det, at *gøre sig selv til subjekt for sine sanseimpulser* på baggrund af ordets dobbeltbetydning af at være underkastet og bevidst.¹¹⁰ På denne baggrund bliver subjektivering af sanseligheden ensbetydende med at

identificere sig med impulserne, at være krop, *at lade de indre sanseimpulser fylde forgrunden i bevidstheden*. I den dionysiske yderpol kan mennesket være så underkastet sine indre impulser, at de oversvømmer og udsletter bevidstheden. Her adlyder mennesket blindt sine indre impulser, hvorved det menneskelige særkende: at være bevidst om sig selv, ophører med at eksistere.

Derfor må det dionysiske altid balanceres af det apollinske, hvilket i denne sammenhæng vil sige af evnen til *at gøre impulserne til objekt for sig selv*. Dette indebærer, i ordets bogstavelige betydning af at være kastet ud,¹¹¹ at mennesket ene af alle dyr kan opnå bevidst kontrol over sin adfærd ved igennem perceptionen at sætte sanseimpulserne udenfor sig selv og betragte dem reflektivt som objekt for bevidstheden. Men objektivering indebærer også, at mennesket kan *lade sine indre sanseimpulser træde helt i baggrunden for bevidstheden*, der således bliver fri til at beskæftige sig med andre ting imens. Gennem det apollinske kan mennesket på denne måde række ud over sig selv og gennem kunsten skabe hinsides sig selv.

Dansen som livskunst

Duncans inspiration fra Nietzsche til at leve livet som et kunstværk er klar i »The Art of Dance«, hvor hun skriver:

»For me the dance is not only the art that gives expression to the human soul through movement, but also the foundation of a complete conception of life, more free, more harmonious, more natural ... To dance is to live. What I want is a school of life.«¹¹²

Dansen selv var dén nye livsform, som Duncan søgte – en fri, harmonisk og naturlig livsform.

Selvom jeg adskillige steder i det fore-

gående har beskrevet Duncans syn på den frie, harmoniske og naturlige dans som forbundet med det dionysiske princip – og selvom Duncan på mange måder er gået over i den moderne dans' historie som eksponent for en dionysisk søgen fri fra puritanismens apollinske restriktioner, ville det være at gøre hende uret kun at fremhæve det dionysiske aspekt af hendes vision om dansen som en måde at udtrykke og udleve menneskelig harmoni.

Det dionysiske aspekt af mennesket som instinktivt naturvæsen og frihedskampen mod ballettens apollinske formsprog var forrest i front i de fleste af Duncans egne skrivelser i USA, hvor hun konstant var i oprør mod puritanismens undertrykkelse og tilsløring af menneskets instinkter. Men Duncans syn på krop og bevægelse var mere nuanceret end til blot og bart at kunne reduceres til det oprør, som det *også* var.

Dette fremgår af nogle af de breve, artikler og taler, som hun skrev efter sit endelige brud med USA i 1923. Eksempelvis nævner hun ikke puritanismen med eet ord i sin tale til de kommunistiske pædagoger på Kamerny-teatret i Moskva, hvor hun i 1924 præsenterede sine egne visioner om dansens mægtige potentialer i relation til børns udvikling. Hvor hun i USA havde fokuseret på det »gode« i den dionysiske frie hengivelse til naturens kræfter i kroppen, peger hun i denne tale på, at frihed også kan være *for meget af det gode*. Dette mente hun var tilfældet i den, i hendes øjne, altfor fritflydende pædagogik, der blot overlod børnene til sig selv i et grænseløst fri-rum:

»I say to the children, »When you run out into the woods or into the garden, try to *keep yourselves free, in harmony with Nature. Go and enjoy yourselves – jump, play, laugh and be boisterous*«. But I am not of the opinion of some of your pedagogues, that children

ought to be left entirely to themselves, screaming and fighting against each other.. No, *the child must learn selfcontrol – to express its feelings harmoniously. That will make it grow stronger than those children, who are left to grow up wildly without learning to control themselves.*«¹¹³

Dén opfattelse af menneskelig harmoni, som Duncan her fremfører, involverer på den ene side barnets evne til at være fri og til at lade sin naturlige leg og latter komme frit til udtryk i dansen – svarende til Nietzsches beskrivelse af den viljesløse overgivelse til det dionysiske, der frisætter de indre impulser. På den anden side udgøres harmonien også af, at barnet lærer at kontrollere sine følelsers udtryk – svarende til den viljesstyrede formning af de indre impulser adfærdsudtryk, der er implicit i Nietzsches apollinske princip. Og i hans opfattelse af det sunde menneske.

Kunsten at skabe kultur

Selvom Duncan sandt nok *var* og nok i endnu højere grad af eftertiden er *blevet gjort til een* af den moderne dans' mest ihærdige frontfigurer i frihedskampen mod samtidens indre såvel som ydre undertrykkende kontrolforanstaltninger, så mente hun altså ikke – som for eksempel Freud gjorde – at den bevidste kontrol over driftsimpulsernes udtryk i handling nødvendigvis måtte være ensbetydende med frustration, indre spænding og utilfredshed hos det civiliserede menneske.

Alene udfra ovenstående citat står det klart, at Duncans tankegang ikke var særlig stringent i forhold til den »Freud-lignende« idealisering af de uciviliseredes naturlige harmoniske liv og bevægelser, som vi andre steder i det foregående har set hende præstere. I ovenstående citat ser vi tværtimod, at hun så selvkontrollen som både del af og forudsætning for menneskelig

harmoni. Og som en mulighed for at realisere menneskets natur i kulturen.

Freud antog det for umuligt at skabe kultur eller civilisation i harmoni med menneskets naturgivne driftskrav uden nødvendigheden af at fortrænge eller sublimere driftsenergi. Dét, der syntes umuligt for Freud, var imidlertid det mulige kunst for Duncan. Og netop som kunst betinget af et balanceret samarbejde mellem Dionysos og Apollon – mellem livskraften i den dionysiske driftsenergi og livsformen i den apollinske orden og organisering af energien.

Nietzsche havde her talt om, at det dionysiske skulle stå til rådighed for, men ikke underordnes det apollinske, og han havde brugt den græske antik som eksempel på en kultur, der havde formået at udvikle en sådan balance.¹¹⁴

Den Nietzsche-inspirerede sociolog Michel Foucault (1927-1984) har i »Brugen af sanselæderne« beskrevet, hvordan Platon og Aristoteles søgte at finde »den rette brug af sanselæderne« -brugen af dét i livet, der giver umiddelbar lystfølelse – gennem en *etisk æstetik*, der kunne forene *livsførelse* med *livsnydelse*. I livsførelsen er inkluderet den apollinske selvbeherskelse, der hos Foucault udlægges som en positiv struktur i den etik, hvormed individet gør brug af de dionysiske sanselæder. I forlængelse af Duncans Nietzsche-inspirerede syn på den apollinske selvkontrol som en nødvendig del af menneskelig harmoni ser Foucault netop selvbeherskelsen som en nødvendig del af livskunsten – den kunst, der gør humanitet og menneskelig kreativitet mulig.¹¹⁵

Foucaults overvejelser kan bruges til at indkredse noget af dét, jeg mener er centralt i Duncans vision og kulturkritik, nemlig at det for mennesket handler om at skabe en kultur, der mestrer den kunst at aktu-

alisere menneskets slumrende spirituelle natur *igennem* kulturen. – Hverken ved ensidigt at undertrykke eller overgive sig til den umiddelbare nydelse i det dionysiske princip, men derimod ved at forene livsførelsen med livsnydelsen – ved, på apollinsk vis, bevidst at *føre* livskraften i den dionysiske driftsenergi *ud* i livet og *ind* i kulturen.

Menneskets kultur er således for Duncan rodfæstet i naturen og vokser ved at mennesket som kulturvæsen bevidst kan *gøre brug af naturens kræfter*:

»Man's culture is making use of nature's forces in channels harmonious to those forces and never going directly against nature. And all art must be intimately connected with nature at its roots – the painter, the poet, the sculptor, and dramatist, but holding it for us through their work according to their ability to observe in Nature. Nature always has been and must be the great source of all art.«¹¹⁶

Sammenfatning og afsluttende refleksioner: Visionen og kulturkritikken i Duncans dans

At bruge naturens kræfter på en harmonisk måde – uden at gøre vold på disse kræfter, synes for Duncan at have været kendetegnet på menneskets kultur.

Sammenholdt med hendes forestilling om det modne, civiliserede menneskes erkendte bevidsthed om sin egen naturforbundne spiritualitet og om sin (rette) plads i naturen forekommer det mig, at Duncans vision forudsætter, at menneskelig bevidsthed grundlæggende er »af det gode«, og at det bevidste eller bevidstgjorte menneske også vil være et etisk set godt menneske. – Et menneske, der i kraft af sin erkendte forbundethed med kræfterne i naturen vil vælge at gøre brug af naturens kræfter på

en etisk, i.e. harmonisk, måde, der er i overensstemmelse med naturen både i og udenfor kroppen. Og at dette menneske vil ønske og evne at skabe en højt civiliseret livsform igennem en kultur, der har den fuldt bevidste menneskelige udfoldelse af naturens kræfter som sit endelige mål. Det var Duncans mål selv at finde og udtrykke en sådan livsform gennem sin dans. I det foregående har vi set, at denne del af hendes vision er uløseligt knyttet til hendes ubetinget positive menneskesyn, der fra et kritiserende synspunkt kan kaldes naiv og naturromantisk. Jeg finder det dog mere rimeligt at tage det alvorligt som slet og ret et positivt menneskesyn, hvilende på den antagelse, at det enkelte menneske i bund og grund er et ægte, sandt, socialt, kærligt og dybest set guddommeligt væsen. Et væsen hvis problemer består i ikke at kunne komme til bunds i sig selv og som derfor sekundært bliver asocialt, ukærligt og deformeret, når det mister kontakten til sin indre grund af primære, positive menneskelige egenskaber.

Det er dette menneskesyn, der giver mening og retning til Duncans dionysiske søgen under den klassiske ballets overfladiske apollinske perfektionering af bevægelsernes ydre form og indad, til bunds i menneskets indre dyb. I denne dionysiske søgen mener jeg at finde essensen af hendes vision med sin dans: nemlig, at mennesket ved at danse og bevæge sig i overensstemmelse med tyngdekraftens, vindens og vandets frie rytmiske bølgebevægelser i naturen udenfor sig selv kan komme i kontakt med naturkræfternes bevægelser indeni sig selv og derigennem blive kropsligt medium for naturen som sådan.

Jeg tolker, at den dionysiske dans for Duncan blev en mulighed for, at den enkelte, gennem sin kropsoplevelse under dansen, kunne opleve en forbundethed med

naturen her på Jorden: den ultimative grobund for al menneskelig livsudfoldelse, der ifølge Duncan ligesom al kunstnerisk udfoldelse burde være »intimt forbundet med naturen ved sine rødder«(jvf. tidligere citat).

Med rødderne – eller rettere fødderne – solidt plantet på jorden brugte Duncan sin dionysiske dans som en bevidsthedsmæssig vækst- og modningsproces, der på organisk måde kunne udvikle og udfolde den ubevidst, slumrende guddommelige natur gemt i dét, hun opfattede som barnets jomfruelige, uspolerede instinkter.

Duncans vision peger således på dansen som en kropsligt forankret erkendelsesvej, der handler om som menneske virkelig at vedkende sig sine rødder i naturen i en bekræftelse af de instinkter, drifter og sanselige impulser, der kan ses som værende en iboende del af menneskets natur. Duncan havde visionen om at danse denne bekræftelse, om at danse et »Ja« til sig selv som værende et guddommeligt kropsligt naturvæsen og et »Ja« til at *være krop* igennem en dans, der både kunne udtrykke og inderliggøre naturens kræfter som værende del af danserens kropsliggjorte guddommelige sjæl.

Med denne vision bragte hun sig direkte på kollisionskurs med en bred vifte af de fremherskende normer og værdier i århundredeskiftets puritanske Amerika, der byggede på den dualistiske forestilling om en ren og kropsløs, immateriel sjæl, som var ufrigt spærret inde i kroppens jordiske fængsel og evigt fristet af kødets ugudelige lyster og laster. Hvor puritanerne gennem asketiske praktikker søgte at befri den guddommelige sjæl for kroppens ugudelige lyster, søgte Duncan at befri den guddommelige krop for puritanismens snærende moralske lænker under sit motto: »En fri sjæl i en befriet krop«.

I sin frasigelse af den kristne dualisme ser jeg nærmest Duncans dans og kropssyn som antitesen til det puritanske livssyn og til puritanernes ideelt set asketiske livsførelse. Stik imod selvforståelsen hos sine puritanske kritikere så Duncan deres moraliserende bekæmpelse af hendes dionysiske dans på nøgne fødder som et hyklerisk udtryk for undertrykt lyst. Spydigt søgte hun at afsløre løggen i dette puritanske hykleri ved at kritisere puritanerne for hemmeligt at tilfredsstille netop de lyster, hvis udtryk de bekæmpede i hendes dans, gennem dyrkelsen af den klassiske ballets halvpåklædte sylfidepiger i forførende korsetter og kropsnære tricotter.

Duncans kritik samlede sig på dette punkt om den ikke-vedkendte, undertrykte, skjulte og hemmeligholdte, men alligevel aktivt virkende lyst, som hun mente var vulgær og deformeret.

Hun kritiserede puritanernes lyst for at være deform i en sådan udstrækning, at de var bange for den nøgne krop og den nøgne sandhed om menneskets instinktuelt natur. Og hun mente, at puritanerne på grund af angsten for sandheden feterede løggen i dét, hun selv opfattede som ballettens »falske« skønhedsideal: et ydre apollinsk formideal, baseret på tilsløringen af danserens indre impulser og restriktionen af naturkræfternes udtryk i kroppen. Utrætteligt anklagede hun ballettens indsnøring af danseren i spændte korsetter, stramtsiddende tricotter, tights og tåspidsko for at deformere naturkræfternes frie bølgebevægelser igennem kroppen og for i stedet at tilpasse dem til de rette linier og geometriske figurer i ballettens formsprog.

»Den falske dans« blev Duncans øgenavn til balletten. og via hendes opfattelse af balletten som eksponent for det puritanske menneskesyn kom kritikken af balletsystemets falske ideal også til at rumme en

mere bredtfavnende kulturkritik, rettet imod alt hvad hun opfattede som falske idealer, systemer og institutioner i det puritanske amerikanske samfund ved århundredeskiftet – herunder først og fremmest den institutionaliserede puritanske religiøsitet, men også ægteskabsinstitutionen, uddannelsessystemet og ikke mindst kapitalismen (hvoraf jeg indenfor denne fremstillings rammer ikke har ønsket at beskæftige mig med de sidste tre).

Nogle aspekter af hendes kritik synes endda at have været endnu bredere, mere af universel end kulturel art – især dér, hvor hun kritiserer »civilisationens falske restriktioner« for at hindre mennesket i at vokse, udfolde og udtrykke sig i harmoni med naturen.

Som det fremgår i teksten har jeg imidlertid på dette punkt fundet det væsentligt at påpege, at Duncans kritik ikke udelukkende bestod i en universel anti-civilisatorisk afvisning af den positive værdi i civilisering, kultur eller form som sådan. Jeg ser mere hendes kritik som en afvisning af en specifik tidstypisk form for »falsk« civilisering i dét, hun dengang kaldte »vore dages kultur« – en kultur, der i hendes øjne skabte en livsfjendsk livsform, som hun mente *ikke* var »forbundet med naturen ved sine rødder«.

Heri mener jeg, at man kan finde noget af det essentielle i Duncans kulturkritik, som vitterlig var en kulturkritik, blot ikke indsnævret til den amerikanske kultur, men til hele livsformen i den vestlige kultur, som jeg med Fromm har karakteriseret som en havende livsform.

Jeg tolker, at Duncans kritik af den falske civilisation og den falske dans grundlæggende er en kritik af en *forkert gøren brug af naturens kræfter*. En kritik af »det falsk civiliserede menneskes« kultur, der *ikke* formår at kanalisere naturens kræfter

på en måde, som er i harmoni med naturen selv – som *ikke* har den fuldt bevidste menneskelige *udfoldelse* af naturens kræfter som sit mål, men som snarere har den fuldt uindskrænkede menneskelige *beherskelse* af naturens kræfter som sit mål.

Med disse perspektiver bliver Duncans kritik på en måde til en kritik af et ubalanceret beherskelsesideal, som udtrykker sig i en menneskelig uformåen i forhold til dén kunst at skabe en kultur, hvor den enkelte, som et kropsligt medium for naturen, kan kanalisere sine dionysiske kræfter ind i samfundslivet *uden* i kanaliseringen at underordne kræfterne sine selvskabte apollinske systemer og institutioner.

Duncans vision om *kanalisering* af de dionysiske kræfter står således som modbillede på Freuds forestilling om den nødvendige *sublimering* af driftsenergien – og hendes billede af kulturen som en potentiel harmonisk kanal for naturen ser jeg som en regulær overskridelse af den freudianske modsætning, hvor naturen altid står overfor kulturen.

Med Nietzsche og Fromm kan det »falsk civiliserede menneske« i Duncans filosofi ses som et menneske, der ikke har formået at udholde den eksistentielle indre spænding mellem det apollinske og det dionysiske i sig selv – mellem kulturen og naturen i sig selv – mellem livsførelsen og livsnydelsen – mellem sin tveæggede mulighed for som menneske på den ene side bevidst med viljen *at forme* og på den anden side uden bevidsthedens og viljens indgriben *at lade sig forme* af naturens kræfter såvel i som udenfor sig selv.

Det »falsk civiliserede menneske« i Duncans filosofi leder tankerne hen på et menneske, som i sin bestræbelse på at udfri sig selv fra tvedelingen har opgivet at få modsætningerne til at gå op i en højere enhed og i stedet ensidigt har valgt at forme

sig selv. Med sit ubalancerede beherskelsesideal og angsten for naturen som orienteringsmidler er dette menneske *i sin ensidige vilje til at forme naturen i sig selv blevet deformet*.

Sagt på en anden måde leder Duncans snart 100 år gamle filosofi mine tanker hen på mennesket i dét, jeg selv kender som »vore dages kultur« -min egen kulturtid.

Den evne til at beherske naturen, der i bevidsthedens morgengry satte mennesket i stand til at hæve sig udover den fuldstændigt ufrit driftsstyrede dionysiske naturbundethed synes at have medført en løsrivelse fra naturen, der mere ligner fremmedgørelse end frigørelse. En fremmedgørelse, hvis kulturelle bevidsthedsplan kan ses udtrykt i Fromms havende livsform, hvor mennesket i en halv vågen tilstand har fortrængt sin oprindelige slumrende forbundethed med naturen og derfor nu står fremmed overfor naturen både i og udenfor sig selv. I denne livsform dyrkes beherskelsen af naturen som en afgud: vi kan skabe gen- og bioteknologi, våben, maskiner og informationssystemer, der hæver os langt udover naturbundetheden – længere udover naturens grænser end nogen vel idag tør hævde at kunne overskue. Men er vi ved at hæve os så langt udover *naturbundetheden*, at vi også er ved at miste *naturforbundetheden*?

Meget tyder på, at vi i løsrivelsen fra naturen er blevet så rodløse – og i magtfuldheden så afmægtige, at dén bevidsthed om naturen, der indledningsvis hævdede mennesket udover naturen nu synes at være den største trussel mod vores fortsatte eksistens på denne planet. Med atombomber kan vi udslutte millioner af menneskeliv på een time. Vi udrydder allerede en art hvert eneste minut. I kontrast til vores udsluttelse af de andre arter har vi udviklet medicinsk teknologi, der forlænger menneskets eget

liv – i U-lande søger familierne at få så mange børn som muligt for at klare fattigdommen og sikre overlevelsen – på Jorden foregår derfor en eksponentiel tilvækst af mennesker, som truer med at udslutte vores livsgrundlag på samme måde som eksponentielt voksende bakteriekulturer slår deres egen vært ihjel. Jorden er menneskets vært – er vi ved at slå den ihjel? Er det bevidste menneske i »vore dages kultur« fanget i sin egen bevidstheds grandiose vilje til at forme og beherske naturen? Er vi så magtesløst bundet af viljen til magt, at vi er i færd med at kreere vores egen vanvittige selvudslettelse?

Bevidsthed er magt – og hverken magt eller bevidsthed er nødvendigvis af det onde eller det gode, men først og fremmest kendetegnet ved at skabe objekter for sig selv. På det individuelle plan giver bevidstheden om naturens kræfter i kroppen mennesket en bevidsthedsmæssig magt over kroppen, der skaber kropsobjekter og apollinske det-kroppe. Men hvis denne bevidsthed om naturen i kroppen kommer til at stå alene i en ubalanceret rendyrkelse af det apollinske – uden dén forbundethed med naturen, som Duncan talte om – kan menneskets ensidige vilje til at forme naturen også på det individuelle plan udarte til en magtfuld, men vanvittig grandiositet overfor naturen i kroppen, hvilende på fortrængningen af vores fundamentale afhængighed af naturen. En fortrængning, der som sin yderste paradoksale konsekvens har individets potentielle ødelæggelse af sin egen krop.

Ved århundredets begyndelse kritiserede Duncan sin samtids kultur for ikke at bruge naturens kræfter på en harmonisk måde – og hun pegede anklagende på dén menneskeskabte ødelæggelse af naturen i kroppen, som hun så idealiseret og iscenesat gennem ballettens korsetklædte sylfidepiger.

Her ved århundredets sidste årti synes Duncans oprør mod korsetternes deformation af kroppen at være meget mere end et overstået historisk oprør mod et fortidigt skønhedsideal: højaktuelt i den hotteste avantgardistiske parisermode for 1995 er akkurat den korsetopløftede barm, der promoveres som idealprofilen for den »moderne, bevidste, feminine kvinde«. ¹¹⁷

Denne avantgarde-tendens i retning af at genindføre korsettets apollinske formtvang er endnu ikke nået til nutidens klassiske kvindelige balletdansere, som jeg vil påstå konstituerer skønhedsidealet for kropsdyrkelsen i en stor del af de danseinspirerede gymnastiksystemer, herunder især de, der tilhører aerobic-genren: body-toning, body-conditioning, fat-burner, killer, high/low-impact m.v. Rundt omkring i landets aerobicstudier ses korsettet ikke med det blotte øje – men betyder det, at de dansende kroppe her er mere frie – mere i harmoni med naturen, for at tale med Duncans sprog? Det modsatte *kunne vise sig at være tilfældet*.

I den klassiske ballets udvikling siden Duncan er sylfidefiguren ihvertfald ikke blevet mere dionysisk, men tværtimod udpræget tyndere og mere æterisk – og dét til trods, at balletballerinaerne ikke mere bruger korsetter til at indsnøre kroppen. De behøver ikke tøjkorsetter, for at ligne sylfider. Ved nærmere eftersyn kunne det vise sig, at balletballerinaerne godt nok er sluppet ud af tøjkorsetternes ydre formtvang, som Duncan opponerede imod – men ikke ud af sylfideidealets indre tvang. Der kunne måske vise sig en tendens blandt balletballerinaer idag til at bære korsettet usynligt fastspændt i kroppen – til at indsnøre sig selv i et kronisk opspændt muskelkorset, og til at binde sig selv til diæt-kure og træningsprogrammer der langt mere effektivt og sublimt end det synlige tøjkorset



Fig. 5. Sylfide anno 1979.

deformerer og undertvinger livsprocessernes udfoldelse i kroppen. Som klassisk symptom på en sådan kropsligt indkorporeret deformation af naturen kan blot nævnes een af de mest fremtrædende lidelser blandt nutidens kvindelige balletdansere: nervøs spisevægtring/anoreksia nervosa.

Anoreksien blandt balletdansere kan hævdes på det individuelle plan at reproducere det selvsamme paradoks, som vores kulturhistoriske grandiositets modsætningsfyldte magt over naturen gør: gennem anoreksiens selvvalgte viljesstyrede askese og gennem den nøje planlagte kalorieforbrænding og kropsformning i den fysiske træning kan ballet-anorektikeren opnå oplevelsen af fuldstændig uindskrænket magt til at forme naturen i sin krop – på den ene side. For anorektikerens paradoks er jo på den anden side, at vægttabet, deformiteter i knoglestrukturen, udebleven menstruation, hyperaktivitet, fejlnæring og anæmi er følger af anoreksien, som ligger hinsides viljens kontrol. Disse kropslige deformationer kan ses som naturens modtræk overfor en naturstridig kultur.¹¹⁸

Ud fra sådanne betragtninger forekom-

mer Duncans tidsbundne kritik af den asketiske puritanske livsforms udtryk i balletens iscenesættelse af kroppen i hendes samtid helt nærværende – ikke i den forstand, at jeg forestiller mig nutidens kvindelige balletdansere som religiøse puritanere – men i den forstand, at jeg forestiller mig balletten som eksponent for en slags »sekulær asketisk puritanisme« i vore dage.

Ud fra den hypotese at balletens kvindekroppe på een gang konstituerer og eksponerer et aktuelt skønhedsideal blandt kvinder i »vore dages kultur« kunne det være en helt ny opgave værd at bruge *Duncans kritik* af balletens livsformægtende og deformerende elementer som inspiration for en nærmere analyse af forskellige danseinspirerede gymnastiksystemers kropsdyrkelse som en form for sekulære asketiske praktikker – en slags kropsformægtende kropsdyrkelse. Med en sådan hypotese ville analysen imidlertid ikke kunne indfange oplevelsesdimensionen i disse bevægelsesystemer. Og da slet ikke de positive aspekter af denne.

Det kunne derfor være spændende samtidig at bruge Duncans vision som inspiration for en undersøgelse af de selvsamme bevægelsessystemers potentiale for at styrke individets følelse af forbundethed med naturen i og udenfor sig selv. Af, hvorvidt bevægelsesoplevelserne i den meget populære danseinspirerede gymnastik i aerobicstudierne, til trods for dyrkelsen af et kropsformægtende apollinsk sylfideideal, måske alligevel henter sin popularitet i en livsbekræftende bevægelsesglæde knyttet til den apollinske del af oplevelsesdimensionen. Knyttet til det åbne øjes rum, der i ballet- og aerobicsalene er fyldt med spejle, (hvis negative betydninger uddybende er blevet diskuteret i narcissismedebatten og) hvis positive betydning kunne være, at

spejlets refleksion af den dansende krop på een gang formår at forsyne deltageren med oplevelsen af at *være den krop, der danser på gulvet* og at *have den krop, der danser inde i spejlet*.

En anden apollinsk oplevelsesdimension, som jeg synes, det kunne være spændende at undersøge nærmere, er udøvernes oplevelse af at bevæge sig i de rette linier og geometriske formfigurer, der præger organiseringen af de bevægende kroppe i ballet- og aerobicsalene. På dette punkt er min personlige holdning, at Duncan var altfor enøjet i sin helliggørelse af bølgebevægelser som det eneste naturlige for mennesker. Når nu mennesker har skabt bevægelser i linier og vinkler er der ihvertfald en sandsynlighed for, at der også er noget akkurat ligeså eksistentielt nødvendigt og tilfredsstillende ved at bevæge sig geometrisk som i bølger. Naturen bevæger sig sandt nok i bølger, men naturen organiserer også sine bevægelser i linier og vinkler – tænk blot på de sindige aksystemer og spændingsvinkler, som atomerne vibrerer omkring i et krystalgitter.

Min personlige forestilling er, at balletten og aerobicgymnastikken sikkert også rummer potentialer for, på deres måde – gennem den apollinske oplevelsesdimension – at realisere elementer af Duncans vision om, at dans og bevægelse kan være en vej til noget, der ligner en slags økologisk kropsbevidsthed ... En vej, der starter med den enkeltes erkendelse af at *være en krop*, der har en krop – ikke med et mål om at ophøre med at *have en krop*, ikke med et



Fig. 6. Isadora Duncan. Tegnet af Léon Bakst.

mål om igennem dansen at ophøre med at skabe objekter for bevidstheden – men med en vision om, at udøveren gennem glæden og den visuelt sanselige tilfredsstillelse forbundet med at *se sin egen bevægelsesmæssige kunnen*, sin dans: det ydre produkt af den indre bevægelsesoplevelse, kan opleve følelser af at være forbundet til sin krops bevægelser som til livet selv – som træet er forbundet til naturens kraft ved sine rødder – og som dansen er forbundet til danserens fødder.

Denne artikel er en gengivelse af en studieopgave, som jeg skrev i 1994 ved Hovedfaget i humanistisk samfundsvidenskabelig idræt, Center for Idrætsforskning.

Noter

1. Duncan in: Brown: *The Vision of Modern Dance*, 1980, p. 9.
2. Schmidt: *Kroppen i Focus*, 1982, p. 53.
3. Schmidt, 1982, p. 59.

4. Bonde: Den idræthistoriske biografi, *Idrætshistorisk Årbog 1993*, p. 45.
5. Rosemont i: Isadora Duncan (ed.): *Isadora Speaks*, 1981, p. ix.

6. Levy: *Dance Movement Therapy*, 1988, p. 3.
7. Duncan: *The Dance of the Future*, 1902/3 i: Copeland & Cohen: *What is Dance?*, 1983, p. 263.
8. Tåspidsdansen tager sin begyndelse fra omkring 1820, hvor ballerinaer for første gang begynder at balancere i enkeltstående øjeblikke på tåspidserne, og i midten af det nittende århundrede var ballerinaer på tå stadig en sensation. Med tåspidsdansen udvikledes den lethed, luftighed og ynde, der muliggjorde, at balletten trådte ind blandt rækken af kunstarter, som kunne forløse romantikkens ideer og tanker. I 1832 danses »La Sylphide for første gang i en udformning, der teknisk og kunstnerisk set ligner nutidens klassiske ballet. Kilde: Aschengreen, *Balletbogen*, 1982, pp. 21-26.
9. Se en dyberegående analyse i min studieopgave *Erkendelsens skabende modspændinger*, Københavns Universitet 1990, hvor jeg også relaterer sylfidefigurens kropslighed til konfigurationen af koreografi, æstetik og ideologi i den klassiske romantiske ballet.
10. Au: *Ballet & Modern Dance*, 1988, pp. 89-90.
11. Anderson: *Ballet & Modern Dance – a Concise History*, 1986, pp. 114-116.
12. Analyseret i Houmark, 1990.
13. Wigman i: Walter Sorrell, Mary Wigman: *Ein Vermachtnis*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1986.
14. I sin selvbiografi *A life for dance* tildeler Laban Isadora Duncan denne betegnelse og understreger videre hendes betydning for udviklingen af moderne dans: »One should not forget ... that modern artistic dance received its first impulse from an American woman ... Perhaps it was even through her that appreciation of dance was first awakened in the white Americans«, Laban, 1975, p.135, i: Britt Sylvest Hansen, *Laban som kinæstetiker – fra rytme til flow*, 1994, pp. 52-53.
15. Aschengreen, 1982, p. 42.
16. Anderson, 1986, p. 114.
17. Rosemont i: Duncan (ed.), 1981, p. x.
18. Brown: *The vision of Modern Dance*, 1980, p. 7.
19. Bernstein, Historical perspectives in Dance movement therapy, i: *Theoretical approaches in dance-movement therapy*, 1894, p. 5 samt Levy, 1988, p. 3.
20. Lenin i: Ilya Ilyich Schneider: *Isadora Duncan – The Russian Years*, N.Y. Harcourt, 1968, p. 44, her fra Duncan (ed.), 1981, p. xvi-xvii.
21. Duncan (ed.), 1981, p. 118, udgivet i: *The Mentor*, Februar 1930.
22. Rosemont sammenfatter Duncans inspirationskilder: Blake, Whitman, Rousseau, Nietzsche, Keats, Shelley, Byron, Poe, The Pre-Raphaelites, the great French Romantics and symbolists. Rosemont i: Duncan (ed.), 1981, p. xi.
23. Anderson, 1986, p. 114 samt Brown, 1980, p. 7.
24. Duncan, I see America Dancing i: Copeland & Cohen: *What is Dance?*, 1983, pp. 264-265.
25. som foregående.
26. Duncan, New Dance, New Education, New Woman, 1920-1927 i: Duncan (ed.), 1981, p. 53.
27. Brown, 1980, p. 7.
28. Rosemont i: Duncan (ed.), 1981, p. 127. Følgende afsnit er inspireret af Rosemonts introduktion til afsnittet *Goodbye, America!*, pp. 125-143 i denne bog.
29. Dette var Duncans udtrykte selvopfattelse, se f.eks. Duncan (ed.), 1981, pp. 94, 139-140 samt 143.
30. Duncan, 1923, *short statements* i: Duncan (ed.), 1981, pp. 137 og 139.
31. Rosemont i: Duncan (ed.), 1981, p. 127.
32. hussy: tøs, tøjte.
33. Rosemont i: Duncan (ed.), 1981, p. 128.
34. Duncan: *America makes me sick*, 1923 i: Duncan (ed.), 1981, pp. 129-136.
35. Duncan, *America makes me sick*, 1923 i: Duncan (ed.), 1981, p. 133.
36. Som mange andre kunstnere havde Duncan ofte været i konflikt med det etablerede system, politiet og pressen, hvilket utvivlsomt medvirkede til at forme kritikken af dét, hun opfattede som »det kapitalistisk-kristne hykleri« – en kritik, som hun først henimod slutningen af sit liv begyndte at relatere til kommunismen, især til Lenins tanker. Det kommunistiske aspekt af Duncans kulturkritik er imidlertid totalt fraværende i både Aschengreens, Andersons og Morrison Browns Duncanskildringer, der *intet* nævner, som blot antydningssvist kunne pege i denne retning (se Aschengreen, 1982, p. 43/ Anderson, 1986, pp. 114-16/ Brown, 1980, pp. 4-5 samt 7-11). Der har åbenbart heller ikke været meget at hente i de biografier, Rosemont har undersøgt, hvilket han tolker som udtryk for et forsøg på at få Duncan til at synes mere respektabel som den historisk betydningsfulde *amerikanske* danser, hun tydeligvis er. Det er blandt andet derfor, Rosemont selv har taget fat og givet sig i kast med at indsamle og præsentere Duncans *egne ord* om sig selv, sin dans, kærligheden, naturen, undertrykkelsen og kampen for friheden. Rosemont i: Duncan (ed.), 1981, p. xvii.
37. Rosemont i: Duncan (ed.), 1981, p. xii.
38. Duncan, *short statements*, 1922-1927 i: Duncan (ed.), 1981, p. 123.

39. Turner, *Kroppen i samfundet – teorier om krop og kultur*, 1992.
40. Eichberg: *Idræt i rum og tid – Internationalt Idrætssociologisk seminar i Wien*, 1993, p. 206.
41. Damkjær: *Kroppens Ontologi*, 1990, p. 120 samt Damkjær: *Sociologiens bidrag til idrætsteorien*, 1990, p. 22.
42. Duncan: *The Freedom of the Woman*, 1922 i: Duncan (ed.), 1981, p. 48.
43. Som kunstart kan dans teoretisk diskuteres ud fra opfattelsen af kunst som hhv. imitation, expression og form. Duncan befinder sig her historisk i overgangen fra den romantiske ballets bestræbelser på at imitere naturens bevægelser og gengive dét, koreografen og teoretikeren J.G. Noverre f.eks. kaldte »a faithfull likeness of beautiful Nature« (Copeland & Cohen, 1983, pp. 1-4), og henimod den moderne dans' expressionistiske bestræbelse på at give fysisk udtryk for personlige eller almenmenneskelige følelser/bevægelser i danserens indre.
44. Duncan: *The Dance of the Future*, 1902/03 i: Copeland & Cohen, 1983, pp. 262-263.
45. Loland: *Kroppen: Fængsel eller Frigjøring, Synet på mennesket, Kroppen og Idrætt i idéhistorisk perspektiv*, 1989, p. 111-114.
46. Loland, 1989, pp. 121-126.
47. Duncan: *The Freedom of Woman*, 1922 og *America makes me sick*, 1923 i: Duncan (ed.), 1981, pp. 49, 133-34.
48. Emmeneche: *Kroppen, dyret og organismen – biologihistoriske spørgsmål*, 1990, p. 33.
49. Parsons: *Action Theory and the Human Condition – Sociology of Religion*, 1978, pp. 308-309.
50. Duncan: *The Freedom of Woman*, 1922 i: Duncan (ed.), 1981, p. 48.
51. Duncan: *The Freedom of Woman*, 1922 i: Duncan (ed.), 1981, p. 49, mine understregninger.
52. Se Duncans udtalelser om Nietzsche i *Continually surrounded by flames*, 1924, *A great step forward: Article in L'Humanité*, 1921, *A Meeting with Comrade Podvoisky*, 1921, *A Poem* (uden dato) og *Short statements*, 1917, alle fra Duncan (ed.), 1981, pp. 28, 65-66, 75, 111 samt 121.
53. Turner præsenterer Nietzsches ironi som bagvedliggende inspiration for blandt andet Michel Foucault's metode, som Turner kalder for historisk ironi. Turner, 1992, p. 101.
54. Fromm fremhæver dette aspekt af Nietzsches syn på næstekærligheden i Sjælsharmoni og moral, 1965, pp. 102-104.
55. Dette aspekt fremhæves af Turner, 1992, p. 101.
56. Nietzsche i: Fromm, 1965, p. 104.
57. Nietzsche i: Fromm, 1965, p. 125.
58. Selvom Freud ikke selv var altfor villig til at vedkende sig sin inspiration fra Nietzsche (Schmidt, »Den sociale excorsisme«, 1987), er der for eksempel netop, hvad angår dén dynamik, Nietzsche her beskæftiger sig med, klare linier til Freuds udvikling af begrebet »reaktionsdannelse«: dét psykiske fænomen, at man »lærer« at elske den, man ikke tør hade.
59. Denne konklusion drages af Turner, 1992, p. 101.
60. Duncan: *The Freedom of Woman*, 1922 i: Duncan (ed.), 1981, p. 48.
»shackled«: hæmmet.
»hide-bound«: forbenet, forstokket, snæversynet, fuld af fordomme.
61. Nietzsche: *Moralens Genealogi* i: Fromm, 1965, pp. 131 samt 118.
62. Duncan: *Love and Ideals – short statements* i: Duncan (ed.), 1981, p. 121.
63. Duncan. *The Freedom of Woman*, 1922 i: Duncan (ed.), 1981, pp. 48-49.
»untrammled«: uhindret, uhæmmet.
»reverence«: ærbødighed.
64. Duncan: *My Idea of Dancing*, Statement on arrival in Greece, 1903 i: Duncan (ed.), 1981, p. 36.
65. Anderson, 1986, p. 11.
66. Anderson, 1986, p. 12.
67. Duncan: *New Dance, New Woman, New Education*, 1920-1927 i: Duncan (ed.), 1981, p. 56.
68. Nietzsche: *Tragediens fødsel* ved Arild Aaland, 1969.
69. Analyseret i Houmark, 1990, p. 17 og Houmark 1994, p. 16.
70. udgået.
71. Duncan: *Notes on Scriabin*, 1924 i: Duncan (ed.), 1981, pp. 79-80.
72. Turner bruger dette begreb med inspiration fra H. Plessners skelnen mellem »Körper« (den oplevede krop) og »Leib« (den levede krop) i: *Die Frage nach der Condition humana, aufsatze zur philosophischen Anthropologie*, Frankfurt 1976, her fra Turner, 1992, pp. 9-24.
73. Eichberg relaterer sit »det-krops-begreb« direkte til Plessners »Körper« og beskriver ud fra Plessner »det-kroppen« som menneskets særlige »excentriske positionalitet«: det, at mennesket til forskel fra andre levende væsener både er og har en krop. »Det-kroppen« er således ikke et negativt ladet begreb hos Eichberg, men betegner muligheden/nødvendigheden af at mennesket kan tage afstand, reflektere over sig selv og bruge kroppen instrumentelt som en »det«. Eichberg, »Krop, le-

- geme – og hvad ellers?«, 1990, pp. 25-28 og 35-36.
74. Fromm: *At have eller at være*, 1982 og *Hinsides illusionens lænker*, 1983.
75. Duncan: *My Idea of Dancing*, 1903 i: Duncan (ed.), 1981, p. 36.
76. Duncan: *Notes on Scriabin*, 1924 i: Duncan (ed.), 1981, p. 79.
77. Eichberg identificerer i nogen udstrækning sin »jæg-krop« med Plesners »Leib«, den levede krop – altså den indefra oplevede krop, som ifølge Eichberg er karakteriseret af *interioritet* modsat det-kroppens *instrumentalitet*. Eichberg: *Krop, legeme – og hvad ellers?*, 1990, pp. 25-28 og 36-38.
78. Fromm, 1982, p. 144.
79. Marx-citat fra *Økonomi og filosofi*, brugt af Fromm til at karakterisere den havende livsform i Fromm, 1983, pp. 39-40.
80. Fromm, 1982, p. 144 samt 1983, pp. 58-59.
81. Fromm, 1982, p. 79.
82. Duncan: *The Dance and Its Inspiration: Written in the Form of an Old Greek Dialogue*, 1917 i: Duncan (ed.), 1981, p. 42.
83. Duncan, uden dato i: Duncan (ed.), 1981, p. 111.
84. Turner, 1992, pp. 18 og 100.
85. Den rationelle handling udgøres ifølge Weber af bevidst meningsfuld adfærd i modsætning til affektiv handling, der er resultatet af aktuelle følelsesmæssige impulser. Groft forenklet mente Weber simpelthen, at sociologien kun skulle beskæftige sig med de rationelle handlinger, fordi de affektive handlinger ikke har nogen meningsfuld social beskaffenhed.
- I sin sondring mellem rationel og affektiv handling reproducerer Weber her nogle velkendte fordomme om, at bevidst adfærd er rationel, at følelser ikke er rationelle, at følelsesmæssige impulser ikke kan være drivkraft for rationel adfærd, og at affektive handlinger derfor ikke er sociale. Alt i alt indicerer dette en værdiladet dualisme hos Weber mellem tænkningens rationelle fornuft og følelsernes irrationelle ufornuft, hvis værdigrundlag er direkte genkendeligt i Descartes' opfattelse af den rationelle tænkning som det menneskelige særkende. Turner, 1992, pp. 48-49.
86. Turner, 1992, p. 100.
87. Freud: *Kulturens Byrde*, Hans Reitzel 1970.
88. For Freud kunne derfor kun »det primitive menneske« kaldes sundt. Denne psykoanalysens »naive antropologi« kritiseres blandt andet af Fromm, der skriver: »At Freuds billede af det primitive menneske som en skabning med et uindskrænket liv, et menneske, som hele sit liv kan give sine in-
- stinktive drifter fuld tilfredsstillelse, er en romantisk fiktion, har moderne antropologer tydeliggjort for os.«. Fromm, 1983, p. 54.
89. Elias: *The Civilizing Process*, 1978 (1939), p. xiii.
90. Elias skriver: »What must be pointed out here is the simple fact that *even in civilized society no human being comes into the world civilized*, and that the individual civilizing process that he compulsorily undergoes is a function of the social civilizing process. Therefore, *the structure of the child's affects and consciousness no doubt bears a certain resemblance to that of »uncivilized« peoples*, and the same applies to the psychological stratum in grown-ups which, with the advance of civilization, is subjected to more or less heavy censorship and consequently finds an outlet in dreams, for example. But since in our society each human being is exposed from the first moment of life to the influence and the molding intervention of civilized grown-ups, he *must indeed pass through a civilizing process in order to reach the standard attained by his society in the course of its history...*«, Elias, 1978, pp. xiii-xiv, mine understregninger.
91. Med denne udlægning af Elias lægger jeg mig op ad Søren Damkjær's kortfattede beskrivelse af Elias' civilisationsteori i Damkjær: *Kroppens Ontologi*, 1990, p. 114. Igennem nuancerende modifikationer tegner Eichberg også billedet af Elias' teori som en beskrivelse af en graduel udvikling: »Elias har præciseret, at civilisation er et uafsluttet og altid truet projekt, samt at der aldrig har eksisteret »uciviliserede« mennesker. Men det forandrer ikke hovedlinien, som altså nu graduelt går fra det »mindre civiliserede« til det »mere civiliserede«, et dualistisk og dermed éndimensionelt klassificeringsmønster. Og faktisk har Noerbert Elias selv igen og igen brugt modsætningen mellem *vold og civilisation*, mellem *det barbariske og det civiliserede*«. Eichberg, *Kropsfundamentalisme – om menneskevidenskaben og de ældres sportificering*, 1992, p. 182.
92. Duncan: *New Dance, New Education, New Woman*, 1920-1927 i: Duncan (ed.), 1981, p. 55.
93. Antropologen Arnold Gehlen bygger sin beskrivelse af »Man as a Special Biological Problem« på denne tese fra Nietzsche i *Man – his Nature and Place in the World*, 1988, p. 4.
94. Duncan: *Come Children, Let's Dance: Speech at the Kamerny Theater, Moscow*, 1924 i: Duncan (ed.), 1981, p. 81.
95. Duncan: *The Dance of the Future*, 1902/03 i: Copeland & Cohen, 1983, p. 264.

96. Duncan, 1902/1903 i: Cohen & Cohen, p. 263, min understregning.
97. Duncan: *The Dance and Its Inspiration – Written in the Form of an Old Greek Dialogue*, 1924 i: Duncan (ed.), 1981, p. 45, min understregning.
98. som foregående.
99. som foregående, p. 45.
100. som foregående, p. 46.
101. Akkurat samme metafor benyttes idag af gymnastikpædagogen Helle Gotved til at sondre mellem sunde og usunde bevægelser, foredrag på Bachelorstudiet i Idræt, foråret 1990.
102. som foregående, p. 46.
103. Elias, Sportens oprindelse som et sociologisk problem, p. 69.
104. Elias: *State Formation and Civilization*, p. 329, Basill Blackwell, Oxford.
105. Duncan, 1902/03 i: Copeland & Cohen, 1983, p. 263.
106. Duncan: *Come Children, Let's Dance*, 1924 i: Duncan (ed.), 1981, p. 83.
107. Fromm, 1983, p. 140.
108. Fremhævet af Else Trangbæk: *Kroppen mellem lyst og disciplin*, 1990, p. 99.
109. Nietzsche: *Werke*, 13: 230 i: Gehlen, 1988, p. 314, mine understregninger.
110. Se f.eks. Peter Kemp: *Livskunst og selvbeher-skelse*, 1985, p. 33.
111. Ordet objekt er sammensat af præpositionen »ob«, der betyder »foran«. I sammensætningen med verbet »jacere«: at kaste, er indeholdt den bevægelse, at objektet er »kastet hen foran« eller »kastet udenfor« subjektet. Se for eksempel Gyl-dendals latin-dansk ordbog, 5. udgave, 1976, p. 136.
112. Duncan (ed.), 1981, p. 31.
113. Duncan: *Come Children, Let's Dance: Speech at the Kamerny Theater, Moscow*, 1924 i: Duncan (ed.), 1981, p. 83, mine understregninger »boisterous«: larmende, højroset.
114. Nietzsche: *Tragediens fødsel*, pp. 19-23.
115. Foucault: Brugen af sanseglæderne/ bind 2 af *Sek-sualitetens historie* her fra Kemp: *Livskunst og selvbeher-skelse*, 1985, pp. 30-37.
116. Duncan: *The Dance and Its Inspiration*, 1917 i: Duncan (ed.), 1981, p. 46, mine understregninger.
117. Vivienne Westwood, modeskaber i Paris, frem-viste sin 1995-kollektion i modeshow på DR-tv, onsdag d. 4 januar 1995.
118. Turner, 1992, p. 130.

Litteraturliste

- Anderson, Jack: *Ballet & Modern Dance – a Concise History*, Princeton Book Company Publishers, New Jersey 1986, pp. 1-21, 31-82, 114-127, 209-233.
- Aschengreen, Erik og Nørlyng, Ole: *Balletbogen bind 1 & 2*, Nordisk Forlag, København 1992, pp. 15-46.
- Au, Susan: *Ballet & Modern Dance*, Thames and Hudson, London 1988.
- Bernstein, Penny Lewis: *Eight Theoretical Approaches in Dance-Movement Therapy*, volume 2, Dubuque, Kendall/Hunt, Iowa 1984, pp. 1-14.
- Bonde, Hans: Den idræthistoriske biografi – Niels Bukh som eksempel i: *Idræthistorie og livshistorie, Idræthistorisk Årbog 1993*, Odense Universitetsforlag 1993, pp. 43-57.
- Brown, Jean Morrison: *The Vision of Modern Dance*, Princeton Book Company, London 1980.
- Copeland, Roger & Cohen, Marshal (Eds.): *What is Dance?*, Oxford University Press, Oxford 1983, pp. 1-9, 339- 353.
- Damkjær, Søren: Kroppens Ontologi i: *Krop, Bevægelse, Identitet, Den Jyske Historiker* nr. 53, Aarhus Universitetsforlag, Århus 1990, pp. 113-121.
- Sociologiens bidrag til idrætteorien i: *Idrætteori under forvandling, Centring* nr. 25, Forlaget Bavnabanke, 1990, pp. 14-23.
- Duncan, Isadora: *Isadora Speaks – Edited and introduced by Franklin Rosemont*, City Lights Books, San Francisco, 1981.
- *The Dance of the Future*, 1902 eller 1903 i: *What is Dance?*, Eds. Copeland & Cohen, Oxford 1983, pp. 262-264.
- Eichberg, Henning: Idræt i rum og tid – Internationalt

- Idræts sociologisk seminar i Wien i: *Idræthistorie og livshistorie, Idræthistorisk Årbog 1993*, Odense Universitetsforlag 1993, pp. 203-206.
- Kropsfundamentalisme? – Om menneskevidenskab og de ældres sportificering i: *Livsrum, myter og praktikker – idræthistorie, kulturanalyse og kulturteori, Idræthistorisk Årbog 1992*, Odense Universitetsforlag 1992, pp. 177-191.
 - Krop, legeme – og hvad ellers? – Overvejelser over den tredje krop i: *Idrætsteori under forvandling, Centring nr. 25*, Forlaget Bavnebanke, 1990, pp. 24-40.
- Elias, Norbert: *The Civilizing Process*, (1939), Urizen Books, New York 1978, introduction + kapitel 1: On the Sociogenesis of the concepts »Civilization« and »Culture«, pp. 1-33.
- Sportens oprindelse som et sociologisk problem i: *Sportshistorie, Den Jyske Historiker* nr. 19-20, pp. 62-88.
- Emmeneche, Claus: Kroppen, dyret og organismen – biologihistoriske spørgsmål i: *Krop, Bevægelse, Identitet, Jyske Historiker* nr. 53, Aarhus Universitetsforlag, Århus 1990, pp. 27-40.
- Fromm, Erich: *Sjælsharmoni og moral*, (eng. udgave: *Man for Himself*), 2. udgave, København 1965.
- *Hinsides Illusionens lænker – møde med Marx og Freud*, Hans Reitzel, København 1983.
 - *At have eller at være*, Gad, København 1982.
- Gehlen, Arnold: *Man – His Nature and Place in the World*, Columbia University Press, New York 1988. Introduction pp. 3-76, Perception, Movement and Language pp. 119-318.
- Kemp, Peter: Livskunst og Selvbeherskelse, *Samtiden nr. 1*, 1985, pp. 30-37.
- Loland, Sigmund: Kroppen: Fængsel eller Frigjøring, Synet på mennesket, Kroppen og Idretten i idéhistorisk perspektiv in: *Norsk Idretthistorisk Årbok 1989*, pp. 104-139.
- Nietzsche, Friedrich: *Tragediens Fødsel* ved Arild Aaland, Pax Oslo, 1969, pp. 18-23, 26, 88, 127, 141-142.
- *The Anti-Christ* in: Fromm, Sjælsharmoni og Moral, 1965.
 - *Moralens Genealogi* i: Fromm, Sjælsharmoni og Moral, 1965.
 - *Werke, 13* in: Gehlen, Man, 1988.
- Parsons, Talcott: *Action Theory and the Human Condition – Sociology of Religion*, The Free Press, New York 1978, pp. 240-322.
- Schmidt, Lars Henrik: *Den sociale excorsisme. Eller den tabte umiddelbarhed – om konstruktionen af det sociale hos Rousseau og Nietzsche*, Modtryk 1987. Oplysningens tragik + Rousseaus hjerte, pp. 11-28, Nietzsches næse, pp. 133-269 .
- *Kroppen i focus – et essay om sport*, Forlaget Bavnebanke, Gerlev 1982.
- Turner, Bryan S: *Kroppen i samfundet – Teorier om krop og kultur*, Hans Reitzels Forlag, København 1992.