

यूरीथमी और "नया नृत्य":  
लोई फुलर, इसाडोरा डंकन,  
और रूथ सें. डेनिस<sup>1</sup>

फ्रेडरिक एमरीन

मानवशास्त्रीय अध्ययन सं. 9

---

<sup>1</sup> यह स्टेनरबुक्स द्वारा प्रकाशित रुडोल्फ स्टेनर के संग्रहीत कार्यों के खंड 277c के परिचय से थोड़ा अलग है, *The Early History of Eurythmy: Notebook Entries, Addresses, Rehearsals, Programs, Introductions to Performances, and a Chronology: 1913-1924*.



© Keryx 2017

एन आर्बर

सभी अधिकार सुरक्षित।

यूरीथमी की उत्पत्ति नृत्य के इतिहास की एक महत्वपूर्ण घटना है, लेकिन विद्वत्तापूर्ण साहित्य में इसका बहुत कम उल्लेख मिलता है।<sup>2</sup> अगर अन्य प्रशंसनीय अध्ययनों में, कभी-कभी इसके कुछ संदर्भ मिलते भी हैं, तो वो आम तौर पर एक या दो वाक्यों में सिमटकर रह जाते हैं, और स्पष्ट तौर पर उन्हें जल्दबाज़ी में, और गलत राय के साथ डाल दिया जाता है।<sup>3</sup> न ही दूसरी दिशा में बहुत अधिक गतिविधि हुई है: साथ ही इससे भी कोई मदद नहीं मिली है कि अंग्रेज़ी में यूरीथमी पर कई सारे मानवशास्त्रीय लेखों ने इसे दूसरी तरह के बाकी सारे गतिविधियों से मौलिक रूप से अलग करने का प्रयास किया है, या अद्वितीयता के असमर्थनीय दावों के साथ मजबूत करने का प्रयास करते हैं।<sup>4</sup>

<sup>2</sup> शायद स्टेनर की उपेक्षा का एक कारण वह एक तरीका है जिसमें वह वास्तव में नृत्य के इतिहास में सबसे अलग हैं: स्टेनर एक प्रमुख कोरियोग्राफर और सौंदर्यवादी सिद्धांतकार थे, और कई माध्यमों में एक महान कलाकार भी थे, लेकिन हर उस व्यक्ति के बीच जिनके बारे में हम बात करने वाले हैं, वह खुद कभी एक नर्तक नहीं रहे। सौभाग्य से स्टेनर की वास्तुकला की स्वीकृति के संबंध में स्थिति बहुत अलग है। सीडब्ल्यू 287, सीडब्ल्यू 288 और सीडब्ल्यू 289/290 के आगामी अनुवादों में संलग्न तीन-भाग वाली ग्रंथ सूची निबंध देखें, जो उस धीमी लेकिन अनवरत प्रक्रिया को दस्तावेज़ करता है, जिससे स्टेनर को एक प्रमुख वास्तुकार माना जाता है। वास्तव में, हंस शारौन ने दावा किया है कि स्टेनर का दूसरा गोएथेनम बीसवीं शताब्दी के पहले भाग की सबसे महत्वपूर्ण इमारत थी।

<sup>3</sup> अन्यथा स्पष्ट अध्ययनों से दो प्रमुख उदाहरण हैं: एनी सुकेट ने यूरीथमी (फ्रेंच से अनुवादित) को "नृत्य, जिम्नास्टिक और योग का मिश्रण" कहा है, जो "एक सफेद अंगरखे में किया जाता है" [174] और "श्वास व्यायाम" [391] शामिल करता है, जबकि प्रेस्टन-डनलप और लाहुसेन ने "यूरीथमी [एसआईसी], सांस और शब्दों की लय और शारीरिकता के आधार पर गतिविधि की एक प्रणाली" का श्रेय "स्टेनर की पत्नी मैरी" [47] को दिया है – जबकि यह पूरी तरह से ज्ञात है कि स्टेनर ने गतिविधि की नई कला की शुरुआत की थी, और जब पहली बार यूरीथमी को लाया गया था तब मैरी वॉन सिवर्स ने स्टेनर से शादी भी नहीं की थी।

<sup>4</sup> सीएफ, उदाहरण के लिए, बेथ अशर का दावा है कि यूरीथमी न केवल विशेष रूप से "उस कलात्मक आवेग से उत्पन्न हुई है, जो रुडोल्फ स्टेनर ने 1907 में म्यूनिख में थियोसोफिकल कांग्रेस में दिया था," बल्कि "इससे पहले कभी भी एक गुप्त स्कूल ने आध्यात्मिक शिक्षण की सामग्री को कलात्मक अभिव्यक्ति नहीं दी थी" [Eurythmy: An Introduction 2]। स्टेनर ने स्वयं इसके ठीक विपरीत तर्क दिया है कि सभी कलाएं प्राचीन रहस्यों की शिक्षाओं से उत्पन्न हुई थीं, और विशेष रूप से नृत्य के संबंध में, लुसियन ने जब दूसरी शताब्दी के आम युग में ज़ोर देते हुए यह कहा था कि ऐसी कोई आध्यात्मिक शिक्षा नहीं हुई है जिसमें किसी तरह का नृत्य न शामिल हो, तो वो शायद सच्चाई के काफी करीब थे [रोज़मैन 2]। वोल्फगैंग वीट ने यूरीथमी और

यूरीथमी नृत्य के इतिहास और इसकी "उत्कृष्टता" से असंबंधित नहीं हो सकती है।<sup>5</sup>

मेरा अपना तर्क इन दोनों बयानों को चुनौती देता है। मेरा यह कहना है कि यूरीथमी सौंदर्य क्रांति की एक कड़ी है, जो यूरोप में नहीं बल्कि अमेरिका में शुरू हुई थी, यह कि "नए नृत्य" की ओर ले जाने वाले मूल आवेश बेहद आध्यात्मिक थे, और यह कि यूरीथमी उस मूल प्रेरणा की पूर्ति करती है।

नृत्य के इतिहास के अंदर यूरीथमी के पूर्व-इतिहास के बारे में मेरा विरोधी-बयान अंग्रेज़ी बोलने वाले मानवशास्त्रियों के लिए खासकर रुचिकर होना चाहिए, क्योंकि यह तीन अमेरिकी महिलाओं: लोई फुलर, इसाडोरा डंकन, और रूथ सें. डेनिस द्वारा यूरीथमी के शुरूआती काम के विकास के लिए सभी ज़रूरी तत्काल संदर्भ के समान कार्य करता है।<sup>6</sup> इस "नए नृत्य" के उद्गम में उनकी भूमिकाओं की महत्ता साबित करने के लिए किसी विवाद की ज़रूरत नहीं है; विद्वान इस बात से पूरी तरह सहमत हैं। लेकिन जहाँ तक मुझे पता है, ये तीनों महिलाएं यूरीथमी और गतिविधि की नई कला के बीच जिस तरह के संबंध की शुरुआत करना चाहती थी उसे कभी भी ठीक से और पूरी तरह से मान्यता नहीं मिली।<sup>7</sup> इस परिचय का कार्य मानवशास्त्रियों और मुख्यधारा के नृत्य

---

आधुनिक अमूर्त पेंटिंग [10] के बीच महत्वपूर्ण समानता का वर्णन किया है, लेकिन उनके लेख में प्रभावी रूप से नृत्य का कोई संदर्भ शामिल नहीं है।

<sup>5</sup> रेफ और अन्य। 3. नीचे नोट 7 देखें।

<sup>6</sup> यूरीथमी के प्रारंभिक इतिहास के एक अन्य महत्वपूर्ण अध्याय में दो रूसी महिलाओं, मार्गरीटा वोलोस्चिन और स्टेनर की भावी पत्नी, मारिया वॉन सिवर्स का योगदान शामिल है। यूरीथमी का जन्म चार साल पहले 1908 में ही हो गया होता, जब स्टेनर ने यह संकेत दिया था कि सेंट जॉन के सुसमाचार की शुरुआती पंक्तियों पर "नृत्य" करना संभव हो सकता है, लेकिन पारसिफल की तरह, वोलोस्चिन सवाल नहीं पूछ पायीं, जिसकी वजह से स्टेनर अभिनय नहीं कर पाए। वोलोस्चिन ने यह कहानी स्वयं अपनी आत्मकथा *The Green Snake* में बताई है। और वो मैरी स्टेनर ही थीं, जिन्होंने पहली बार गतिविधि की नई कला को "यूरीथमी" नाम देने का प्रस्ताव रखा था और उन्होंने शुरू से इसे पोषित करने में मदद की। स्टेनर का "रूसी संबंध" (जिनमें अभिव्यक्तिवादी चित्रकार कैडिंस्की और प्रतीकवादी लेखक बेली के साथ गहरे संबंध शामिल हैं) आम तौर पर स्टेनर के सौंदर्यशास्त्र के भीतर यूरीथमी की जगह को समझने के लिए महत्वपूर्ण है।

<sup>7</sup> रेफे और अन्य सबसे करीब आये थे, लेकिन उनके विवरण कई महत्वपूर्ण मामलों में मेरे विवरणों से अलग थे। उन्होंने "आधुनिक नृत्य" और इससे पहले आये "नए नृत्य" में ठीक तरह से अंतर किये बिना, "बैले" और "आधुनिक नृत्य" [3] का विरोध करने के साथ शुरुआत की थी। कई अवतरणों में उन्होंने गलती से यह कहा है कि वास्तव में केवल यूरीथमी ही "आध्यात्मिक" है, और नवीकरण के अन्य शुरुआती प्रयासों को "अचेत," "बंजर," "अराजक," "बौद्धिक," व्यक्तिपरक, या प्राकृतिक रूपों की नकल-मात्र के रूप में खारिज कर दिया। उन्होंने गलत तरीके से यह सुझाव दिया है कि अमेरिकी महिलाओं ने यूरोप में आध्यात्मिक नवीनीकरण पाया था, जबकि वास्तव में वो उन्हें अमेरिका में ही मिल गया था, जिसे वो यूरोप लेकर आयी थीं। अनावश्यक कृपालुता के कई उदाहरण सबसे ज़्यादा परेशान करते हैं, जैसे अग्रदूतों की "टोकन तकनीक" और "सौंदर्य के बारे में अस्पष्ट विचार" [9], या "छद्म-कैलिफ़ोर्निया मंदिर" के रूप में डेनिशॉन (जिस पर और अधिक नीचे) का उनका चरित्र चित्रण।" [7]।

इतिहासकारों दोनों को यह समझाना होगा कि "नए नृत्य" और यूरीथमी के बीच गहरी, लेकिन बड़े पैमाने पर अप्राप्य समानताएं हैं। इसके अलावा, मैं तर्क दूंगा कि वो विगमैन, जॉस, ग्राहम और हम्फ्रीज़ का "आधुनिक नृत्य" नहीं है, बल्कि रुडोल्फ स्टेनर का यूरीथमी है, जो फुलर, डंकन और सेंट डेनिस का असली उत्तराधिकारी है।

यूरीथमी और "नया नृत्य" कम से कम तीन अलग-अलग जड़ें साझा करते हैं। संक्षेप में, मैं उन्हें "आध्यात्मिक विज्ञान," "ग्रीक नाटक," और "प्राच्य आध्यात्मिकता" कहता हूँ।<sup>8</sup> लोई फुलर सिर्फ एक नर्तकी से कहीं ज़्यादा थीं: गोएथे और स्टेनर की तरह - वास्तव में, स्टेनर के मिस्ट्री ड्रामा में प्रोफेसर स्ट्रैंडर की तरह - वह एक "आध्यात्मिक वैज्ञानिक" थीं, जिन्होंने मैरी और पियरे क्यूरी के साथ मिलकर एक तरह की स्थायी गति मशीन का आविष्कार और पेटेंट कराया था<sup>9</sup> और जिन्हें फ्रेंच एस्ट्रोनॉमिकल सोसायटी के लिए चुना गया था। स्टेनर की तरह, इसाडोरा डंकन नीत्शे के माध्यम से ग्रीक नाटक में, और ग्रीक कला के माध्यम से स्वयं प्रकृति में चली गयी थीं।<sup>10</sup> जहाँ डंकन ज़्यादा सहज और पुरानी चेतना के अनुरूप थीं, वहीं स्टेनर ज़्यादा जागरूक और दूरदर्शी थे। लेकिन जहाँ तक मेरी राय है, डंकन अपने दिनों की और हमारे ज़माने की लोकप्रिय संस्कृति में अपनी छवि की तुलना में कहीं ज़्यादा चिंतनशील और यहाँ तक कि विद्वतापूर्ण भी थीं। स्टेनर की तरह, रूथ सेंट डेनिस ने पूर्व के आध्यात्मिक ज्ञान को पश्चिम में लाने और प्राचीन रहस्यों को एक नए, कलात्मक रूप में पुनर्जीवित करने की कोशिश की थी। किसी भी अन्य जगह की तरह यहाँ पर भी, स्टेनर शायद ही कभी उन समकालीनों का हवाला देते हैं या उल्लेख करते हैं जिन्होंने उन्हें प्रभावित किया था; कई अन्य महान विचारकों और कलाकारों की तरह, स्टेनर कुछ नया बनाने के जुनून से भरे पड़े थे, और पूर्वजों को स्वीकार करने के लिए नहीं रुके। अन्य ज़्यादातर यूरोपीय

<sup>8</sup> सीएफ कोहेन *The Modern Dance* 5 और आगे।

<sup>9</sup> फुलर ने "रेडियम नृत्य" भी बनाया था, जो उस तत्व [केंडल 88] के फॉस्फोरेसेंस का अनुकरण करता था।

<sup>10</sup> सीएफ डंकन की गोद ली हुई कई बेटियों में से एक, "इसाडोरेबल" मारिया-थेरेसा उन्हें याद करते हुए कहती हैं, जिन्हें उन्होंने नृत्य सिखाया था: "एक संक्षिप्त चर्चा में उनकी कला के साथ न्याय कर पाना असंभव होगा, लेकिन कोई भी यह कह सकता है कि अपने स्पष्ट साथ ही गहरे पहलुओं में ग्रीस से प्रेरित होने के बावजूद, इसकी जड़ें वास्तव में जीवन में ही थीं। इसलिए उनकी कला को 'प्राकृतिक नृत्य' का एक रूप कहा जा सकता है, जो निश्चित रूप से ग्रीक भी है, जिसे सरलतम रूप में और सत्य की अमूर्तता और प्रकृति के रहस्यमय सार के लिए कलाकार की गहरी भावना के आधार पर व्यक्त किया गया है" [मारिया-थेरेसा 235]।

बुद्धिजीवियों की तरह, स्टेनर को अमेरिका से एलर्जी थी, और वो भी शायद रास्ते में आया होगा। लेकिन इन तीनों अमेरिकी औरतों ने यूरीथमी और गतिविधि की कलाओं के बीच यूरोप में जो समानताएं लायी थीं, वो बहुत व्यापक हैं, और उन्हें इन सबके बारे में पता होगा। आखिरकार, स्टेनर स्वयं सदी के अंत में अग्रगामी कलात्मक मंडलियों के साथ गहराई से जुड़े थे; इन अमेरिकी महिलाओं को लेकर काफी हलचल थी; और 1904 में इसाडोरा डंकन ने ग्रुएनवाल्ड में एक स्कूल शुरू किया था, जो बर्लिन में मोल्ज़स्ट्रैस 17 में स्टेनर के अपार्टमेंट से केवल कुछ मील की दूरी पर था - जो वही शहर है, जहां रूथ सेंट डेनिस ने सबसे बड़ी प्रसिद्धि हासिल की थी और मशहूर निर्देशक मैक्स रेनहार्ट के साथ काम किया था।

उनकी प्रारंभिक किशोरावस्था के दौरान मध्य यूरोप के नृत्य जगत में बड़ी खलबली एक प्रसिद्ध कहानी है।<sup>11</sup> डाल्क्रोज़<sup>12</sup> स्विट्ज़रलैंड से ड्रेसडेन के बाहर, हेलेरौ की नई गार्डन सिटी में आये थे, और उन्होंने एक स्कूल की स्थापना की जहाँ उन्होंने संगीत के लिए एक नया और अत्यधिक अनुशासित दृष्टिकोण सिखाया, जिसे उन्होंने "यूरीथमिक्स" का नाम दिया। नवजात "नए नृत्य" के ज़्यादातर महत्वपूर्ण यूरोपीय नवप्रवर्तक उनके साथ अध्ययन करने आए, लेकिन केवल उनकी प्रणाली की कठोरता से नाराज़ होकर, काफी तेज़ी से आगे बढ़ गए। स्टेनर डाल्क्रोज़ के बारे में सब जानते थे, लेकिन नामों के अलावा, यूरीथमी और "यूरीथमिक्स" में बहुत कम समानता है। कई अन्वेषकों ने मोंटे वेरिटा के आदर्शवादी समुदाय में भी समय बिताया। लेकिन मोंटे वेरिटा एक अल्पकालिक घटना थी, जिसने किसी भी वर्तमान संस्थान या प्रदर्शन की विशिष्ट शैली को जन्म नहीं दिया। स्टेनर ने यूरोपीय "आधुनिक नृत्य" के उन प्राथमिक विद्यालयों में से किसी में भी भाग नहीं लिया। इसलिए, यह निष्कर्ष निकालने में कोई समस्या नहीं है कि यूरीथमी और आधुनिक नृत्य पूरी तरह से स्वतंत्र रूप से उत्पन्न हुए, किसी का भी किसी पर प्रभाव नहीं रहा, लेकिन, अमेरिकियों के अलावा, उस प्रारंभिक इतिहास में एक मध्य यूरोपीय व्यक्ति था, जिसका स्टेनर और उनके काम से महत्वपूर्ण संबंध था।

<sup>11</sup> उदाहरण के लिए, पार्टश-बर्गसोन और बर्गसोन में विवरण देखें।

<sup>12</sup> एमिल जैक्स-डाल्क्रोज़ (1865-1950)

असल में, वो उस इतिहास के सबसे महत्वपूर्ण खिलाड़ी थे: माइकेलिक वर्ष 1879 में जन्मे, रुडोल्फ लाबान, जो एक "माइकेलिक" व्यक्ति थे।<sup>13</sup> पहले विश्व युद्ध से ठीक पहले के वर्षों में स्टेनर और लाबान म्यूनिख में एक साथ थे, और उन्होंने उसी अग्रगामी परिवेश के अंदर अपनी जगह बदली थी। लाबान सतही रूप से ब्लू राइडर से जुड़े थे, जो स्टेनर से काफी प्रभावित था।<sup>14</sup> निश्चित रूप से, लाबान ने उन वर्षों के दौरान स्टेनर का लेक्चर सुना होगा, और यह बहुत संभव है कि वे मिले हों। अगर सीधे तौर पर नहीं, तो स्टेनर ने लाबान के माध्यम से अप्रत्यक्ष रूप से फुलर, डंकन और सेंट डेनिस के बारे में जाना होगा, जो नृत्य के संपूर्ण क्षेत्र में सभी नए विकासों में गहन रूप से लगी हुई थीं।

### *नृत्य की "आध्यात्मिक वैज्ञानिक"*

ऐसा लगता है कि "नए नृत्य" का प्रारंभ एक आकस्मिक प्रयोग के साथ हुआ था:

एक कॉमेडी, कैक, एम.डी. में पूर्वाभ्यास करते समय उन्होंने संयोग से अपने नृत्य की खोज की थी - या फिर ऐसा बताया जाता है। एक दिन स्टेज के बाहर वो एक रेशम का कपड़ा अपने ऊपर लपेट रही थी कि तभी सूरज की किरण उसपर पड़ी और आईने में उनका पूरा रूप ही बदल गया। वैज्ञानिक दृष्टिकोण होने के कारण, उन्होंने धूप में रेशम को घुमाने के तरीकों पर प्रयोग करना शुरू कर दिया, और उन्होंने कई गतियों में निपुणता हासिल की - घुमाव, वाल्ट्ज स्टेप्स, छोटी कूद - जिसकी वजह से रेशम का भंवर सा बन जाता था।<sup>15</sup>

शिकागो के एक कस्बे में जन्मी लोई फुलर<sup>16</sup> ने केट वॉन के नक्शेकदम पर चलते हुए 1876 में लंदन में "स्कर्ट नृत्य" की शुरुआत की थी। लेकिन भले ही वो वाडविल की मुख्य चीज़ बन गए हैं, फिर भी किसी को यह समझने में भूल नहीं

<sup>13</sup> रुडोल्फ वॉन लाबान, बाद में रुडोल्फ लाबान (1879-1958) रुडोल्फ स्टेनर की तरह थे, जो ऑस्ट्रो-हंगेरियन साम्राज्य के एक बाहरी प्रांत में जन्मे एक जर्मन-भाषी, और उपेक्षित प्रतिभा थे, जो वो सम्मान पाना शुरू कर रहे थे जिसके वो हकदार थे। स्टेनर के संभावित अपवाद के साथ, लाबान मानव गतिविधि के आज तक के सबसे बड़े सिद्धांतकार थे।

<sup>14</sup> विशेष रूप से संलग्न ग्रंथ सूची में सिक्सटन रिगबॉम द्वारा किए गए अध्ययन देखें।

<sup>15</sup> केंडल 56

<sup>16</sup> लोई फुलर (1862-1928) रुडोल्फ स्टेनर की सटीक समकालीन थीं।

करनी चाहिए कि स्कर्ट नृत्य एक अलग वंशावली हैं। सबसे पुराने नृत्य जिनके लिए हमारे पास छवियां हैं वो क्रेटन "स्कर्ट नृत्य,"<sup>17</sup> "मिस्ट्री नाटकों या समारोहों से संबंधित...नृत्य" हो सकते हैं, जो क्रेट में मशहूर थे; वास्तव में, यूनानियों का मानना था कि क्रेटन ने ऐसे अनुष्ठानों का 'आविष्कार' किया था। इनमें से कुछ अनुष्ठान गंभीर और गुप्त दीक्षाओं का हिस्सा हो सकते हैं..."<sup>18</sup> क्या यहाँ पर स्टेनर द्वारा अक्सर वर्णन किया गया आध्यात्मिक विकास का नियम यह बताता है कि नया केवल पुराने के तत्काल, प्रतीकात्मक पुनरुत्थान, यानी जातिवृत्त को समाहित करने वाले व्यक्तिवृत्त, से उत्पन्न हो सकता है?

फुलर ने रंगीन रोशनी के साथ, लहराती हुई गतिविधि की सौंदर्य क्षमता को देखा। गतिविधि और विद्युत् प्रकाश के साथ प्रयोग करने के बाद, 1892 में वो अपने नए अभिनय को न्यूयॉर्क शहर ले गयीं, जहाँ उन्होंने मैडिसन स्क्वायर थिएटर में अपने "सर्पेन्टाइन डांस" की शुरुआत की। प्रशंसाओं से उत्साहित होकर, उन्होंने अपने नृत्यों को आवाँ गार्द की अग्रिम पंक्तियों में लाने का फैसला किया: उसी साल, वह पेरिस के लिए रवाना हो गयीं, जहाँ फोलीज़ बर्गेरे ने उन्हें काम पर रखा था, और उन्होंने अपने "फायर डांस," "लिली डांस," "बटरफ्लाई डांस," और निश्चित रूप से "सर्पेन्टाइन डांस," के साथ पूरे शहर में तहलका मचा दिया था, जिसे अब तकनीकी नवाचारों की एक विस्तृत श्रृंखला द्वारा और ज़्यादा परिवर्तित कर दिया गया था।

फुलर ने स्कर्ट नृत्य को कई महत्वपूर्ण तरीकों से रूपांतरित किया। स्कर्ट एक विशाल घूँघट बन गया, जिसे लंबे डंडों से नियंत्रित किया जाता था - जो एक ऐसी विधि थी

---

<sup>17</sup> लॉलर 32

<sup>18</sup> लॉलर 38



(No Model.)

M. L. FULLER.  
GARMENT FOR DANCERS.

No. 518,347.

Patented Apr. 17, 1894.

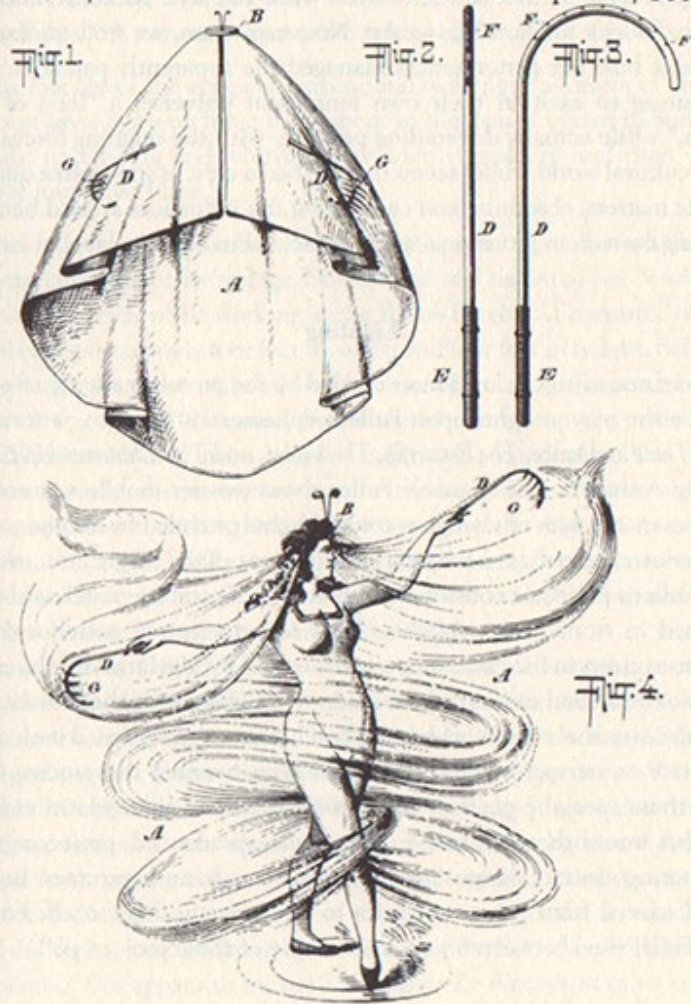


Figure 1.5. Patent drawing for Fuller's costume with wands

जिसे उन्होंने पेटेंट भी कराया था। वो घूँघट को लगातार घुमाती रहती थीं; और कहीं पर भी कोई रूकावट और मुद्राएं नहीं होती थीं। इससे भी महत्वपूर्ण बात यह है कि वो प्राकृतिक घटनाओं का अनुकरण और अन्वेषण करने के लिए उनका इस्तेमाल करती थीं, और इससे आकर्षित होकर बहुत सारे महान कलाकार, कवि और यहाँ तक कि वैज्ञानिक भी उनका अभिनय देखने के लिए खींचे चले आते थे। ऐसा लगता था कि उन्होंने पहले से कल्पना करके, सीधे प्रत्यक्ष रूप से जीवित प्राणियों के "जीवित शरीर" को प्रस्तुत कर दिया है जिसे स्टेनर "एथेरिक" कहते हैं।<sup>19</sup> लेकिन पूरी तरह से सौंदर्य अनुभव के रूप में भी उनके नृत्य जबरदस्त होते थे।

सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि उन्होंने सिर्फ प्रकाश के साथ पूरी तरह नए तरीकों से काम किया, साथ ही उन तरीकों का आविष्कार किया - उन्हें पेटेंट कराया - और उनका पहले भी कहीं ज़्यादा व्यापक मंचन किया, जिसमें मंच के पीछे इलेक्ट्रीशियन की पूरी टीम की ज़रूरत पड़ती थी, जो प्रदर्शन करते समय विशेष रूप से रंगीन जेल को लगातार बदलते रहते थे। भंवर में घूमते हुए पर्दों से ढंका हुआ उनका शरीर, अंधेरे मंच पर रंगीन रोशनी में नहा जाता था, जिसे देखकर लगता था कि वो "किसी दूसरी दुनिया से आयी हवा की देवी" की तरह "एक छाया" के रूप में हवा के बीच तैर रही है।<sup>20</sup> नर्तकी का शरीर पूरी तरह से भौतिक रूप से खो जाता था, और रंगीन रोशनी के प्रभाव में पूरी तरह घुल जाता था।<sup>21</sup> यूरीथमी की तरह, यह एक ऐसा अनुभव था, जिसने इंद्रियों के बजाय सीधे कल्पना को आकर्षित किया।

स्टेनर निश्चित रूप से नृत्य और नाटक के मंचन के लिए रंगीन प्रकाश की व्यवस्था के प्रयोग में भी एक महान अग्रणी थे। यूरीथमी के प्रदर्शन के लिए रंग और प्रकाश के महत्व को वोल्फगैंग वीट द्वारा स्पष्ट रूप से वर्णित किया गया है, जो हमें याद दिलाता है कि स्टेनर ने "प्रकाश यूरीथमी" की भी बात की थी:<sup>22</sup>

जैसे-जैसे प्रस्तुति आगे बढ़ती है, मंच बार-बार बड़े पैमाने पर विपरीत रंग के मूड में डूब जाता है। यह रंगीन रोशनी की बाढ़ से

<sup>19</sup> विशेष रूप से, जीए 279, *Eurythmy as Visible Speech* में स्टेनर का 24 जून, 1924 का प्रभावशाली लेक्चर देखें।

<sup>20</sup> सुक्रेट 79

<sup>21</sup> गैरेलिक *पासिम* देखें

<sup>22</sup> वीट, पृष्ठ 5 और 20। रोज़मैन में पृष्ठ 107 पर रूथ सेंट डेनिस के निबंध "द कलर डांसर" की चर्चा भी देखें।

भरा हुआ है और कोमल, प्रवाही प्रकाश के परिवर्तनों द्वारा हमेशा के लिए बदल दिया जाता है। प्रकाश की यह बदलती हुई टेपेस्ट्री अपने आप में यूरिथमिस्ट की मंचीय दृश्यावली है। बहती हुई रोशनी को लेकर, अपने हाव-भाव से यूरिथमिस्ट उसमें डुबकी लगाती है।

आश्चर्य की बात है कि 1897 में लुमियर ब्रदर्स द्वारा बनाई गयी एक फिल्म अभी भी मौजूद है, जिसमें लोई फुलर का प्रदर्शन है, और यह यूट्यूब पर उपलब्ध है।<sup>23</sup> और उससे भी ज़्यादा आश्चर्य और लोई फुलर के महत्व को बताने वाला यह तथ्य है कि उन्होंने ब्लैक-एंड-व्हाइट फिल्म के हर एक फ्रेम को हाथ से रंगा था, ताकि किसी को भी रंग की गतिशीलता का पता चल सके। लेकिन फुलर के नृत्यों की सबसे अच्छी समझ उन चित्रों और पेंटिंग से मिलती है, जिनके लिए उन्होंने महान समकालीन कलाकारों को प्रेरित किया, जैसे टूलूज़-लॉट्रिक का "डांस ऑफ़ द वील्स" (1893) का चित्रण। जैसा कि यूरीथमी ने अंततः अधिक व्यवस्थित और व्यावहारिक रूप से करने का काम किया, फुलर ने संगीत के धुनों की आध्यात्मिक गति को तुरंत एक रूप में दिखाने की कोशिश की, जिसे उन्होंने "काल्पनिक संगीत या आंखों के लिए संगीत" कहा।<sup>24</sup>

लोई फुलर महान मार्गदर्शक थीं, और उन्होंने अपनी मशाल अगली अमेरिकी महिलाओं को सौंपी। उन्होंने इसाडोरा डंकन की महानता को तुरंत पहचान लिया था, इसलिए उन्हें अपने साथ जर्मनी का दौरा करने के लिए आमंत्रित किया, और बुडापेस्ट और वियना के लिए यात्राओं का खर्च भी उठाया।

### आइसिस का उपहार

एंजेला इसाडोरा डंकन का जन्म 1877 में सैन फ्रांसिस्को में हुआ था। कम उम्र से ही, उन्होंने हर तरह की गतिविधि के लिए एक असाधारण प्रतिभा का प्रदर्शन किया। बैले की कृत्रिमता से निराश होकर, उन्होंने जल्द ही नृत्य की अपनी विशिष्ट, "प्राकृतिक" शैली विकसित की, जो क्लिफ हाउस के नीचे समुद्र

<sup>23</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=O8soP3ry9y0>

<sup>24</sup> *musique de vision ou musique pour l'œil* [सुकेट 86]। GA 283, *The Inner Nature of Music and the Experience of Tone* में स्टेनर के शानदार लेक्चरों का चक्र देखें।

तट पर आने वाली लहरों को दर्शाती है।<sup>25</sup> उसी समय जब मैडम ब्लावात्स्की ने देवी के रहस्यों का खुलासा करना शुरू किया था तो उन्होंने अपने मध्य नाम के साथ जाने का चुनाव किया क्योंकि इसका अर्थ है "आइसिस का उपहार।" अपनी पीढ़ी की अधिकांश अमेरिकी महिलाओं की तरह, उनकी औपचारिक स्कूली शिक्षा बहुत कम थी; ज्यादातर महिलाओं के विपरीत, उन्होंने अपने से पढ़ाई की और वो व्यापक तौर पर सोच-समझकर पढ़ती थीं। अपने सबसे प्रारंभिक वर्षों में उन्होंने ओकलैंड की मुख्य लाइब्रेरियन, इना कूलब्रिथ, का परिष्कृत मार्गदर्शन प्राप्त किया और उनका अनुसरण भी किया, जो आगे चलकर कैलिफोर्निया की महान कवयित्री बनीं। ऐसे समय में जब नृत्य के इतिहास पर बहुत कम या कोई विद्वतापूर्ण सामग्री मौजूद नहीं थी,<sup>26</sup> तब उन्होंने नृत्य के सांस्कृतिक मानव-शास्त्र के बारे में यह दावा किया कि उन्होंने एक ऐसी कला को "जागृत" किया है, जो "2000 सालों से सो रही थी।"<sup>27</sup>

डंकन की महत्वाकांक्षाएं उन्हें न्यूयॉर्क ले गयीं, जहाँ उन्होंने अमीरों के सैलून में "द डांस एंड फिलॉसफी" नामक कार्यक्रम किए। स्टेनर की तरह, डंकन ने भी कविता और "गंभीर" संगीत में जाकर एक परिवर्तनकारी चीज़ की, जिसमें *The Rubaiyat of Omar Khayyam* का पूर्ण प्रदर्शन भी शामिल था। उनके नृत्य को निजी समूहों में काफी पसंद किया गया, लेकिन उनके लिए सार्वजनिक प्रतिक्रिया कुछ खास नहीं थी, इसलिए 1899 में वो यूरोप चली गयीं और वहाँ उन्हें वो उत्साही सराहना प्राप्त हुई जिनकी उन्हें तलाश थी। लंदन में, उन्होंने जल्दी ही कलात्मक और बौद्धिक अभिजात वर्ग के अंदरूनी लोगों तक पहुंच बना ली थी; एक प्रसिद्ध क्लासिक प्रोफेसर उनके अभिनय के दौरान

<sup>25</sup> क्योंकि डंकन को सच में ऐसा लगता था कि स्थिर तस्वीरें या साइलेंट फिल्म उनके नृत्य की बारीकियों को कैद नहीं कर सकतीं, जो अभी भी अपनी प्राथमिक अवस्था में थे, इसलिए उन्होंने अपने नृत्यों की तस्वीर लेने या उन्हें फिल्माने की अनुमति नहीं दी। यानी, इसका मतलब है कि हम केवल उनके समकालीनों के विवरण से अपने दिमाग में इसकी कल्पना कर सकते हैं। लेकिन तीसरी पीढ़ी के छात्रों के भी फुटेज उपलब्ध हैं, जिन्होंने डंकन के गोद लिए गए बच्चों के साथ अध्ययन किया था। जिसे भी इस बात पर आपत्ति है कि इस तरह की शैली का यूरीथमी से कोई संबंध नहीं है, वो यूट्यूब

<https://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060> पर उपलब्ध अमेरिकी "डंकन डांसर" सिल्विया गोल्ड (1923-2013) द्वारा शूबर्ट का मंत्रमुग्ध करने वाला प्रदर्शन देख सकते हैं, जो कॉनकॉर्ड, एमए में पढ़ाती थीं, या लोरी बेलीलोव और द इसाडोरा डांस कंपनी द्वारा "होमेज टू अपोलो" शीर्षक वाले शूबर्ट की नौवीं सिम्फनी से एडैगियो का प्रदर्शन देख सकते हैं, जो YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_Ddz9eHkDk](https://www.youtube.com/watch?v=E_Ddz9eHkDk) पर भी उपलब्ध है।

<sup>26</sup> स्टेनर द्वारा लॉरी मायर-स्मिट्स को दी गयी ज़ेरविंस्की की नृत्य के इतिहास पर सबसे पुरानी किताब एक अग्रणी अध्ययन थी, जो सदी की शुरुआत से पहले उपलब्ध बहुत कम अध्ययनों में से एक थी।

<sup>27</sup> *Isadora Speaks ix*

प्राचीन ग्रीक कविता भी पढ़ा करते थे। हैरानी की बात यह है कि युवा अमेरिकियों लोई फुलर और इसाडोरा डंकन को सिर्फ नई दुनिया ने ही नहीं बल्कि पुरानी दुनिया ने भी बहुत पसंद किया।

इसाडोरा डंकन एक स्वतंत्र महिला थीं जो खुलकर जीती थीं: उनकी कल्पना पूरी तरह से मुक्त थी, और उसका व्यक्तिगत आदर्श वाक्य था, "बिना किसी सीमा"। लेकिन डेल्सर्ट<sup>28</sup> के वैज्ञानिक व्यायामों से योग की ओर बढ़ते हुए, उन्होंने वास्तविक आध्यात्मिक अनुशासन का भी अभ्यास किया, जिसे केवल गतिविधि के वास्तविक आंतरिक झरनों पर गहन ध्यान के रूप में वर्णित किया जा सकता है। इस तरह के ध्यानों का उनका अपना विवरण - और परिणाम - स्टेनर के किसी भी छात्र के लिए काफी जाना-पहचाना होगा:

मैंने उस नृत्य की तलाश में स्टूडियो में लंबे दिन-रात बिताये, जो शरीर की गतिविधियों के माध्यम से मानव-आत्मा की दिव्य अभिव्यक्ति हो सकता है। मैं घंटों तक सोलर प्लेक्सस को ढंककर अपने दोनों हाथों को स्तनों के पास जोड़कर शांति से स्थिर खड़ी रहती थी। मेरी माँ अक्सर मुझे इतनी देर तक शांत और स्थिर देखकर परेशान हो जाती थीं, जैसे मानो मैं समाधी में चली गयी हूँ - लेकिन मैं सभी गतिविधि का केंद्रीय झरना ढूँढ रही थी और आखिर में मुझे यह मिल गया, जो मोटर क्षमता का ज्वालामुखी है, वो एकता है जहाँ से सभी विविध प्रकार की गतिविधियों का जन्म हुआ है, जो नृत्य की निर्माण के लिए कल्पना का आईना है - इस खोज से उस सिद्धांत का जन्म हुआ जिसके आधार पर मैंने अपने स्कूल की स्थापना की। इस बैसे स्कूल ने विद्यार्थियों को सिखाया कि यह झरना रीढ़ के आधार पर पीठ के केंद्र में पाया जाता है। बैसे मास्टर का कहना है कि इस धुरी से हाथ, पैर और धड़ को स्वतंत्र रूप से

---

<sup>28</sup> फ्रांकोइस डेल्सर्ट (1811-1871) एक फ्रांसीसी गायक थे, जिन्होंने अपनी गायन की आवाज़ खो दी, और अभिनय की ओर रुख किया, लेकिन कला की स्थिति से निराश थे। उन्होंने मानव हावभाव के अपने स्वयं के कठोर वैज्ञानिक अध्ययन शुरू किए और उन्हें एक व्यवस्थित शिक्षण के रूप में तैयार किया, और भले ही खुद डेल्सर्ट ने कभी भी इस पद्धति का पूरा विवरण प्रकाशित नहीं किया, लेकिन नृत्य के इतिहास में बहुत ज़्यादा प्रभावशाली था। जॉवित संक्षेप में उनके बारे में कहते हैं कि उन्होंने "एक बुद्धिमान और व्यवस्थित तरीका विकसित किया या मुद्रा, हावभाव और मुखर अभिव्यक्ति का विश्लेषण करके उन्हें संबंधित मानसिक और आध्यात्मिक अवस्थाओं के साथ जोड़कर, पेशेवर वक्ताओं, अभिनेताओं और गायकों की सेवा करने के लिए अपनी प्रणाली को तैयार किया।" [78]। द डेल्सर्ट प्रोजेक्ट की वेबसाइट डेल्सर्ट पर एक बेहतरीन संसाधन है।

गतिविधि करनी चाहिए, जो एक संधित कठपुतली जैसा परिणाम देती है। यह विधि एक कृत्रिम यांत्रिक गति उत्पन्न करती है, जो आत्मा के योग्य नहीं है। इसके विपरीत, मैंने आध्यात्मिक अभिव्यक्ति के स्रोत को शरीर के माध्यमों में प्रवाहित करने के लिए स्पंदनात्मक प्रकाश से भर दिया - जो आत्मा की दृष्टि को प्रतिबिंबित करने वाली केन्द्रापसारक शक्ति है। कई महीनों के बाद, जब मैंने अपनी सारी शक्ति को इस एक केंद्र पर केंद्रित करना सीख लिया, तो मैंने पाया कि जब मैं संगीत सुनती थी तो संगीत की किरणों और कंपन मेरे भीतर प्रकाश के इस स्रोत में प्रवाहित होते थे - वहाँ उन्होंने अपने आपको मस्तिष्क के दर्पण में नहीं, बल्कि आत्मा के दर्पण में, आध्यात्मिक दृष्टिकोण से प्रतिबिंबित किया, और इस दृष्टिकोण से, मैं उन्हें अपने नृत्य में व्यक्त कर सकती थी।<sup>29</sup>

डंकन को इस बात का पूरा भरोसा था कि "भविष्य का नृत्य" विरासत में मिली तकनीकों के बजाय "आध्यात्मिक अंतर्ज्ञान" से उत्पन्न होगा।<sup>30</sup> गतिविधि पर गहन ध्यान से एक शक्तिशाली कल्पनाशील मानसिक शक्ति का विकास हुआ, जिसे उन्होंने स्वयं एक तरह की दूरदर्शिता का नाम दिया था।<sup>31</sup> संगीत सुनते समय, उन्हें आंतरिक रूप से "रेखाएं" दिखाई देती थीं, जिनके आधार पर वो अपने शरीर की गतिविधियां करती थीं।<sup>32</sup> उन्होंने दावा किया कि उनके नृत्यों में, "जीवन के महान लय को भौतिक वाद्ययंत्र के माध्यम से बजाया जा सकता है, और चेतना की गहराई को हमारे सामाजिक दिन के प्रकाश के लिए एक माध्यम दिया जाता है। चेतना की ये गहराई हम सबमें है।"<sup>33</sup> उनकी इस सादगी को "अपनी गहराई में महासागर" और ब्रह्मांड विज्ञान और जादू के प्राचीन तरीकों की पुनर्प्राप्ति कहा गया है; <sup>34</sup> जिस तरह स्टेनर ने जीवन-संसार को यूरीथमी के माध्यम से दृश्यमान के रूप में प्रस्तुत किया था, उसी तरह उनके नृत्य ने "एक त्रि-आयामी दुनिया का निर्माण किया, जिसमें संगीत के माहौल की अदृश्य

<sup>29</sup> पृष्ठ 266 पर कस्टन द्वारा उद्धृत

<sup>30</sup> कोहेन, *Theatre Art* 119

<sup>31</sup> डेली 138

<sup>32</sup> डेली 142. इस तरह के वृत्तांत उन विवरणों को याद करते हैं जिनसे हमें लगता है कि स्टेनर अपनी गोद में किताब रखकर "यूरीथमी के रूपों" को समझते हुए, आधुनिक सिबिल की तरह बैठे हुए हैं।

<sup>33</sup> *Isadora Speaks* 51

<sup>34</sup> *Isadora Speaks* 51.

उपस्थिति या पहलुओं ने उन्हें आकर्षित किया और दूर किया।"<sup>35</sup> उन्होंने पुनर्जन्म में अपने विश्वास के बारे में भी खुलकर बात की थी।<sup>36</sup>

ध्यान और आध्यात्मिक अध्ययन ने गहन सिद्धांतों को जन्म दिया। यह दावा किया गया है कि इसाडोरा डंकन न केवल नृत्य के सिद्धांत को विकसित करने वाली पहली अमेरिकी नर्तकी थीं; बल्कि वह "ज्यामितीय स्थान के औपचारिक विचारों के बजाय प्राकृतिक और आध्यात्मिक नियमों के आधार पर गतिविधि को परिभाषित करने वाली भी पहली" महिला थीं, और अन्य, प्रामाणिक कला के रूपों के साथ कठोर तुलना के आधार पर नृत्य को "उच्च कला" के रूप में बताने वाली पहली थीं।<sup>37</sup> इन सभी तरीकों से, उन्होंने रुडोल्फ स्टेनर के बाद के यूरीथमी के विकास को उम्मीद दी। इसके अलावा, उनके सिद्धांतों की कुछ मुख्य प्रेरणाएं वो विचारक भी थे, जिन्होंने स्टेनर को काफी प्रभावित किया था। जर्मनी में उन्हें नीत्शे का पता चला, और जैसा कि उन्होंने बताया था *The Birth of Tragedy* उनकी बाइबिल बन गयी थी। उन्होंने मूल रूप में अर्नस्ट हेकेल को भी पढ़ा और, स्टेनर की तरह, वह विकास के अपने आध्यात्मिक दृष्टिकोण को विकसित करने के लिए हेकेल से प्रेरित थी। स्टेनर की तरह, उन्होंने स्वतंत्रता के दर्शन पर आधारित एक नई सामाजिक व्यवस्था की कल्पना में शिलर की सौंदर्य शिक्षा को प्रतिध्वनित किया: "'नियम' डंकन की राजनीति के लिए अप्रासंगिक था, जिसमें अभिव्यक्ति के माध्यम से, शरीर के माध्यम से स्वतंत्रता का प्रदर्शन किया जाता था। स्वतंत्रता बाहर के लोगों द्वारा, राज्य द्वारा उपहार में दी जाने वाली चीज़ के बजाय व्यक्ति के अंदर से आने वाली चीज़ थी।"<sup>38</sup>

डंकन ने अपने सिद्धांतों को *The Dance of the Future* में सबसे मजबूती से रखा था, जो बर्लिन प्रेस क्लब के सामने रखा गया 1903 का एक घोषणापत्र था और बाद में इसे जर्मनी में जर्मन और अंग्रेज़ी दोनों मूल भाषाओं में

---

<sup>35</sup> जॉविट 71

<sup>36</sup> "जब मैंने बताया कि मैं 10,000 साल पहले नील पर एक नर्तकी थी, और यह कि तब मेरे पति एक सैनिक थे, और यह कि हम प्रेमी भी थे और लगभग सदियों बाद वर्ष 1921 में अब फिर से प्राचीन संबंधों को नया कर रहे हैं, तो उन्हें लगता है कि मैं पागल हूँ" [*Isadora Speaks* 132]।

<sup>37</sup> <http://www.pitt.edu/~gillis/dance/isadora.html>

<sup>38</sup> डेली 180

प्रकाशित किया गया। हालाँकि, यह पुस्तक अब काफी दुर्लभ हो गयी है,<sup>39</sup> लेकिन यह समझ से बाहर है कि स्टेनर ने इस पुस्तिका को ध्यान से नहीं पढ़ा, जो सदी के अंत से पहले बर्लिन में आवाँ गार्द कला के दृश्य में पूरी तरह से डूबे हुए थे। उन्होंने यह कहते हुए अपना भाषण समाप्त किया कि "भविष्य के नृत्य को फिर से उच्च धार्मिक कला बनना होगा जैसा कि यह ग्रीक लोगों के लिए था, क्योंकि जो कला धार्मिक नहीं है वो कला ही नहीं है, और केवल एक बेचने-खरीदने वाली वस्तु है।"

डंकन ने एकल कलाकार के रूप में शुरुआत की थी, लेकिन धीरे-धीरे उनकी कला का नाटकीय पक्ष सामने आने लगा: लौरा जैकब्स ने उनकी परिपक्व प्रस्तुतियों को "टर्पसीकोरियन" के बजाय "थेस्पियन" के रूप में बताया है। 1908 में जब वह वापस अमेरिका लौटीं तो ग्लक द्वारा उनके सिम्फोनिक संगीत और सम्पूर्ण ओपेरा की नृत्य प्रस्तुतियों का बहुत ज़्यादा विरोध किया गया। लेकिन धीरे-धीरे उन्होंने लोगों का दिल जीत लिया। उन्होंने *ओडिपस रेक्स* पर आधारित एक नृत्य-नाटक का मंचन किया, जिसमें मानवशास्त्री पर्सी मैके (डेल्सर्ट के नायक स्टील मैके के बेटे, अरविया मैके एगे और क्रिस्टी बार्न्स के पिता) द्वारा लिखे गए गीत के बोल थे, जिन्होंने अल्बर्ट स्टीफ़न के साथ मिलकर अनुवाद और काम किया था। उन्होंने *सिस्टोल* और *डायस्टोल* के ग्रीक मूलरूप को कैद किया था - जो "तनाव" और "मुक्ति" है<sup>40</sup> - जो ग्रीक त्रासदी के रेचन प्रभाव और ग्रीक वास्तुकला की जीवंतता के लिए मौलिक है, जिसमें स्तंभ भार के बोझ तले मांसपेशियों की तरह मुड़ते हैं। "ये तनाव-और-मुक्ति के घटनाक्रम उन मूलभूत तरीकों में से एक हैं, जिनमें डंकन की तकनीक नाटक लाने के लिए गतिज विपरीतता पैदा करती है।"<sup>41</sup> 1909 में जब वो यूरोप लौटीं, तब तक वो दुनिया भर में प्रसिद्ध हो गयी थीं।

स्टेनर की तरह, इसाडोरा डंकन ने गतिविधि की एक नई कला के गहन शैक्षणिक निहितार्थों को समझा। फ़्रोबेल सुधारकों के समान, उन्होंने बच्चों के "चरित्र निर्माण" के लिए नृत्य के महत्व के बारे में बात की, जिन्हें उन्होंने सैन

<sup>39</sup> हालाँकि, कोहेन के *Dance as a Theatre Art* के रूप में एक लंबा अंश उपलब्ध है।

<sup>40</sup> सीएफ़ *Ballen und Spreizen* शामिल करने वाले स्टेनर के मूलभूत अभ्यास।

<sup>41</sup> डेली 78



फ्रांसिस्को में सुना था।<sup>42</sup> वैश्विक स्कूल बनाने का उनका आंदोलन यूटोपियन दृष्टिकोण के नए तरह के नृत्य पर केंद्रित था। उन्होंने कई छोटे-छोटे स्कूलों की स्थापना की, लेकिन उन्होंने न्यूयॉर्क शहर में मजदूरों के बच्चों के लिए स्कूल सहित, "बड़ी सी जगह पर 1000 बच्चों वाला बड़ा स्कूल" खोलने का सपना देखा था: "... इसाडोरा के किसी भी जीवनी लेखक ने 1915 में न्यूयॉर्क में इसाडोरा के निर्देश पर इंटरनेशनल लेडीज़ गारमेंट वर्कर्स यूनियन की जूलियट पोयंटज़ द्वारा मजदूरों के बच्चों के लिए स्कूल खोलने के उनके प्रयासों का उल्लेख नहीं किया है।<sup>43</sup> बोल्शेविकों को उनका दृष्टिकोण पसंद आया और इसलिए वो उनके विचार पर पैसे लगाने को तैयार हो गए, जबकि पश्चिम में उस वक़्त कोई इसके लिए तैयार नहीं था। डंकन ने मास्को में एक स्कूल खोलने का निमंत्रण स्वीकार कर लिया। अपनी मृत्यु से कुछ समय पहले उन्होंने भविष्यवाणी की थी कि 'वो दिन आने वाला है जब बच्चों का एक भव्य अंतरराष्ट्रीय स्कूल... एक नई मानवता के लिए भविष्य के दरवाज़े खोलेगा'।"<sup>44</sup> और निश्चित रूप से स्टेनर के वाल्डॉर्फ स्कूलों से डंकन का सपना साकार हुआ है - जो अब दुनिया के सबसे बड़े स्वतंत्र गतिविधि स्कूलों में से एक है, जहाँ यूरीथमी को पाठ्यक्रम के एक अभिन्न अंग के रूप में शामिल किया गया है।

यहाँ तक कि लिंकन कस्टन, जिनकी सहानुभूति अंततः कहीं और है, फोकिन के साथ, इसाडोरा डंकन को आधुनिक नृत्य की महान अग्रणी का श्रेय देते हैं। वह निश्चित रूप से अग्रणी थीं, लेकिन इसके अलावा भी बहुत कुछ थीं: रुडोल्फ स्टेनर की तरह, उन्होंने कला की आध्यात्मिक दृष्टि को व्यक्तिगत और सामाजिक परिवर्तन के मार्ग के रूप में विकसित किया। उस अर्थ में, विशेष रूप से, यूरीथमी उनकी विरासत का सही उत्तराधिकारी है।

### *पूर्व की आध्यात्मिकता की तलाश*

एक और महिला जिन्हें स्टेनर ने "माइकेलिक" कहा होता, वो हैं, रूथ सेंट डेनिस (उर्फ़ रूथी डेनिस, जिन्हें इम्प्रेसारियो डेविड बेलास्को ने संत की उपाधि

<sup>42</sup> डेली 27

<sup>43</sup> *Isadora Speaks* 15.

<sup>44</sup> *Isadora Speaks* 31.

से नवाज़ा था, और अपने छात्रों और दोस्तों के बीच "मिस रूथ" के नाम से जानी जाती थीं), जिनका जन्म 1879 में नेवार्क, न्यू जर्सी में हुआ था। उनकी माँ एक कट्टर नियमवादी थीं, जिनके पास मिशिगन विश्वविद्यालय के मेडिकल स्कूल की डिग्री थी, और उन्हें उद्धारक आध्यात्मिक चीज़ों में भी रूचि थी, जो बीसवीं सदी के अंत के आसपास पूरे अमेरिका में प्रचलित था, इसलिए उन्होंने अपनी बेटी को बाइबिल के अलावा मबेल कॉलिंग्स कुक की थियोसोफिकल *Idyll of the White Lotus* और मैरी बेकर एडी की *Science and Health* पढ़ने के लिए प्रेरित किया। दोनों माँ और बेटी फ्रांकोइस डेल्सर्ट के लिए काफी उत्साही थीं।<sup>45</sup> एक युवा महिला के रूप में उन्होंने साइकिल रेसिंग से कलाबाज़ी और वहाँ से वाडेविल नृत्य में बहुत तेज़ी से स्थानांतरण किया था, लेकिन एक दिन बेलास्को के भड़कीले चश्मे के साथ घूमते समय, जब वो बफैलो में एक दवा की दुकान से गुज़र रही थीं तब उन्हें एक गहरा अनुभव हुआ। उसकी खिड़की में "नंगे स्तन वाली एक महिला" के साथ, इजिप्शियन डेटीज़ सिगरेट के विज्ञापन के लिए एक पोस्टर लगा था, जो देवी आइसिस थीं, जो खंभों और कमल के फूलों के बीच एक मुद्रा में बैठी हुई थीं।" उस तस्वीर को देखने के बाद उन्होंने तुरंत दूसरी इसाडोर बनने की ठान ली, जो देवी आइसिस की एक और भक्त थीं, और उन्होंने "बाद में पोस्टर पर अपनी प्रतिक्रिया को धार्मिक रूपांतरण के लिए उपयुक्त शब्दों में बताया:

वो एक बाहरी छवि थी जिसने मेरे अंदर की तत्काल चेतना, आश्चर्य के लिए मेरी सोई हुई क्षमता को हिलाकर रख दिया, जो सौंदर्य का वो स्थिर और ध्यानपूर्ण प्रेम है जो मेरी आत्मा की गहराई में स्थित है... एक झटके में ही मैंने आइसिस की तस्वीर के साथ खुद को जोड़कर देख लिया। वो मिस्र के सभी उदासीन रहस्य और सुंदरता की अभिव्यक्ति बनी थीं, और मुझे पता है कि एक नर्तकी के रूप में मेरा भाग्य उसी क्षण जीवित हो गया था। मैं कॉमेडी या त्रासदी की व्यक्तिगत अभिनेत्री के बजाय, आध्यात्मिक रहस्योद्घाटन का

<sup>45</sup> "जब मैं ग्यारह साल की बच्ची थी तब मुझे ग्रीक नृत्य के एक अविस्मरणीय प्रदर्शन में मिसेज़ [जेनेवीव] स्टेबिन्स को देखने के लिए ले जाया गया था। मेरा पूरा कलात्मक जीवन उसी समय शुरू हुआ था। इसलिए, मैंने हमेशा डेल्सर्ट के प्रभाव के लिए गहरी कृतज्ञता महसूस की है" [*Wisdom Comes Dancing* 31]। उन्हें विशेष रूप से स्टेबिन्स का *Dance of the Day* पसंद आया था, जो "पूर्वी धर्मों की अनुष्ठान प्रेरणाओं पर आधारित था, जिसका उन्होंने अध्ययन किया था और उन्हें वो बहुत पसंद आया था" [केंडल 29]।

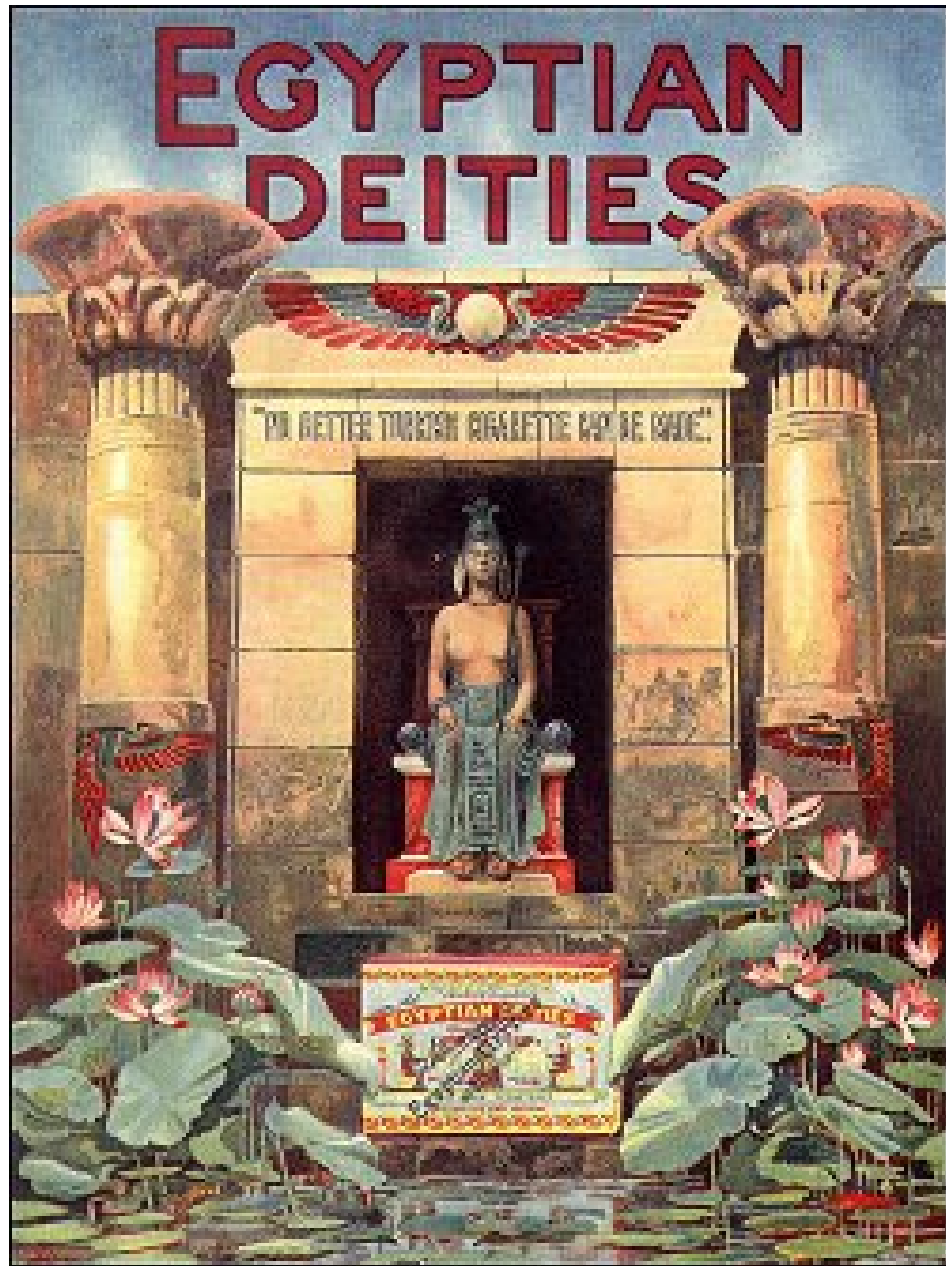
लयबद्ध और अवैयक्तिक साधन बन्नूगी। मुझे कभी अपने अंदर उमंग की ऐसी अनुभूति नहीं हुई थी।"<sup>46</sup>

उनका दृष्टिकोण 1904 में आया— उसी साल रुडोल्फ स्टेनर ने दो ग्रंथ प्रकाशित किये थे, जिन्हें मानव शास्त्र की "मौलिक पुस्तकें" माना जाता है: *How to Know Higher Worlds* (1904) और *Theosophy* (1904)। जर्मनी में थियोसोफिकल सोसाइटी के प्रमुख के रूप में अपने कार्यकाल के दौरान स्टेनर की तरह, उन्होंने पश्चिम में पूर्व के ज्ञान को लाना ही अपना मिशन बना लिया था। स्टेनर की तरह, उन्होंने आंतरिक विकास के एक पथ का वर्णन किया, जिस पर हम "मन की खोज एंटीना को बाहरी गतिविधि की परिधि से आध्यात्मिक चेतना के आंतरिक और ऊपरी स्थान पर वापस लाना सीखते हैं," जहाँ "हम ब्रह्मांड के कारण लय के साथ अपने सामंजस्यपूर्ण संबंध को महसूस करना शुरू कर सकते हैं।"<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> जोनस, पृष्ठ 199-200। रोज़मैन के अध्ययन में सेंट डेनिस के बाद के नृत्य "द मिस्ट्री ऑफ़ आइसिस" का विवरण शामिल है, जिसे "द वील ऑफ़ आइसिस" [94-95] भी कहा जाता है।

<sup>47</sup> *Wisdom Comes Dancing* 21





अपने टूर के दौरान, उन्होंने स्थानीय पुस्तकालयों में प्राचीन मिस्र पर मौजूद हर एक किताब का अध्ययन शुरू कर दिया। सैन फ्रांसिस्को में उन्होंने एक जापानी फोटोग्राफर को \$5 का भुगतान करके देवी आइसिस की मुद्रा में अपनी प्रसिद्ध छवि बनवाई थी। बाद में, कोनी द्वीप पर प्रदर्शन कर रही एक हिंदू नृत्य मंडली से प्रेरित होकर, उन्होंने *रथ* नामक एक असाधारण रहस्य नाटक को कोरियोग्राफ किया, जिसका 1906 में पहली बार मंचन किया गया था; बाद में, उन्होंने इसे "आध्यात्मिक अभिव्यक्ति के साधन के रूप में नृत्य के नए उपयोग के पहले प्रयास" के रूप में बताया था।<sup>48</sup> जिस तरह से स्टेनर और डंकन ने नीत्शे के माध्यम से प्राचीन ग्रीस को देखा था, उसी तरह सेंट डेनिस ने मिस्र, जापान और भारत की प्राचीन कलाओं को देखा। सेंट डेनिस के नृत्यों का सतही प्राच्यवाद से कोई लेना-देना नहीं था, जो उनके दिनों में काफी प्रचलित हो गया था। जैसा कि डेबोरा जॉविट ने बड़ी ही वाक्पटुता के साथ कहा है, "भारत - पूर्व के सभी क्षेत्रों - की आध्यात्मिक यात्रा मंच पर स्वयं की एक आदर्श छवि को तैयार करने का उनका साधन था, जिसके माध्यम से वो आध्यात्मिक पूर्ति के लिए अपना और अपने दर्शकों का मार्गदर्शन करने की आशा करती थीं, और ऐसा करके नृत्य को पुनर्जीवित करना चाहती थीं। 'मैं नृत्य से यह मांग करती हूँ,' उन्होंने लिखा, '... कि यह मनुष्य में परमेश्वर को प्रकट करे'।"<sup>49</sup>

*Wisdom Comes Dancing* संग्रह में सेंट डेनिस का नृत्य-नाटक का अपना सारांश शामिल है, जिसमें *गीता* के एक अंश के आधार पर कृष्ण की ग्वालिन संगिनी का प्रदर्शन किया गया था, सेंट डेनिस के मिनी-ड्रामा की इस कुंजी को स्टेनर ने चेतना के विकास के रूप में बताया था, जिसका विस्तार से उल्लेख करना ज़रूरी है:

थोड़े अंतराल के बाद, धूप के धुएं के भारी-भरकम बादलों से आंशिक रूप से छिपी हुई, राधा, अपने आसन से उतरती हैं और खड़ी होकर, सौम्य चेहरे के साथ उपासकों को टकटकी लगाकर

<sup>48</sup> *Wisdom Comes Dancing* 23

<sup>49</sup> *Wisdom Comes Dancing* 127-128

देखती हैं, जो पीछे हटते हैं और स्वयं को उनके सामने पेश करते हैं।

राधा तब बताती हैं कि उन्होंने उन्हें संदेश देने के लिए थोड़े समय के लिए यह रूप धारण किया है। वह उन्हें उठने और इसे प्राप्त करने के लिए कहती हैं, जिसे वह एक रहस्यवादी नृत्य के माध्यम से बताती हैं, जिसका यह अर्थ है कि उन्हें एक अस्थायी दुनिया में स्थायी प्रसन्नता की खोज नहीं करनी चाहिए; कि पांचों इंद्रियों के माध्यम से आनंद की तलाश हमेशा अधूरी रह जाती है; कि शांति केवल अपने अंदर मिलती है।

.....

चौक पर नृत्य करती हुई दूसरी आकृति, बौद्ध धर्मशास्त्र के अनुसार, जीवन के चार रहस्यों को दर्शाती है, और अपूर्णता की निराशा को चित्रित करने के लिए इसे शरीर के घुमाव और मोड़ के साथ किया जाता है। इस आकृति के अंत में राधा अंधेरे में जमीन पर गिर जाती हैं।

एक छोटे अंतराल के बाद एक मंद रोशनी उन्हें प्रार्थना और ध्यान की मुद्रा में प्रकट करती है। कमल के डिज़ाइन के लटकते दीपक से आने वाली यह रोशनी पहले उनकी आकृति पर केंद्रित होती है, फिर पूरे मंच पर बढ़ती रोशनी के साथ फैल जाती है। अब राधा घुटने वाली मुद्रा से उठ जाती हैं, उनका चेहरा अंदर के आनंद के प्रकाश से प्रकाशित होता है, और कमल के फूल को पकड़कर, वो नृत्य की तीसरी आकृति शुरू करती हैं, जो एक खुले कमल के फूल की पंक्तियों का अनुसरण करती है, जहाँ कदम फूल के केंद्र से लेकर हर एक पंखुड़ी के अंतिम बिंदु तक जाते हैं। वह अपने पैरों के आगे वाले भाग से नृत्य करती हैं, इस प्रकार, वह उस परमानंद

और आनंद को दर्शाती हैं, जो इंद्रियों के त्याग और भ्रम से मुक्ति से प्राप्त होता है. . .<sup>50</sup>

शॉन ने राधा के कठिन जन्म का वर्णन किया, लेकिन इसे 1,500 से अधिक बार प्रस्तुत किया गया है, और उनका यह दावा सही है कि यह "नृत्य की दुनिया में एक युग को चिह्नित करता है।"<sup>51</sup> राधा की सफलता ने "पूर्व" के नृत्य-नाटकों के एक पूरे चक्र को जन्म दिया। सेंट डेनिस अपने पवित्र नृत्यों को करने से पहले हमेशा ध्यान करती थीं, लेकिन, उनसे पहले की इसाडोरा डंकन और उनके बाद के रुडोल्फ स्टेनर की तरह, सेंट डेनिस ने न केवल आध्यात्मिक मनोदशा और रूपांकनों के साथ गतिविधि की कलाओं को आत्मसात करने की कोशिश की: बल्कि उन सबमें एक गहन आध्यात्मिक *विचारधारा* भी थी: "हम सबको जीवन के अनंत लय के बारे में सचेत होना चाहिए, वो आत्मा की लय जिसके माध्यम से हम सामंजस्यपूर्ण और सुंदर तरीके से गतिविधि करना सीख सकते हैं। मेरा मानना है कि इस लय को केवल तभी जाना और महसूस किया जा सकता है, जब हम अपनी सोच को आध्यात्मिक बनाते हैं।"<sup>52</sup> इसाडोरा डंकन की तरह, उन्होंने कार्टेशियनवाद<sup>53</sup> का अध्ययन किया और इसके केंद्रीय दार्शनिक सिद्धांतों को खारिज कर दिया: "लंबे समय तक हम लगातार दो संसारों में रहते हैं, या माना जाता है कि हम शरीर और आत्मा में रहते हैं। लेकिन दृष्टिकोण की जो नई तरंगें पृथ्वी पर आई हैं, उन्होंने हमें दिखाया है कि वास्तव में दो परस्पर-विरोधी पदार्थ नहीं हैं, बल्कि केवल एक है, जो चेतना या मन है।"<sup>54</sup> उन्होंने "पारंपरिक सेक्स की अभिव्यक्ति" और "थके हुए व्यवसायी के मनोरंजन" के रूप में नृत्य को इसके पतन से ऊपर उठाने की कोशिश की; उनके लिए यह "दिव्यता की भाषा और चित्रलिपि" थी, जिसे एक पवित्र पाठ की तरह अध्ययन करने की आवश्यकता थी।<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> *Wisdom Comes Dancing* 190-191

<sup>51</sup> शॉन 8

<sup>52</sup> *Wisdom Comes Dancing* 21

<sup>53</sup> अपने घोषणापत्र *The Dance of the Future* के लिए इसाडोरा डंकन के नोट्स उनकी नोटबुक में डेसकार्टेस के गहन अध्ययन के लिए समर्पित कई पृष्ठों के तुरंत बाद आते हैं।

<sup>54</sup> *Wisdom Comes Dancing* 25

<sup>55</sup> *Wisdom Comes Dancing* 18



न्यूयॉर्क में सफलता पाने के बाद, सेंट डेनिस ने लोई फुलर और इसाडोरा डंकन के नक्शे-कदम पर चलते हुए 1906 में यूरोप जाने का फैसला किया। लंदन और पेरिस में उन्हें ठीक-ठाक सराहा गया, लेकिन इसाडोरा डंकन की तरह, जर्मनी, और उससे भी कहीं ज़्यादा बर्लिन ने उन्हें खुले दिल से स्वीकार किया।<sup>56</sup> जिस तरह लोई फुलर और इसाडोरा डंकन ने पेरिस में बौद्धिक और कलात्मक अभिजात वर्ग के बड़े-बड़े लोगों को अपनी तरफ आकर्षित किया था, वैसे ही रूथ सेंट डेनिस को दोस्तों और सहयोगियों के रूप में ह्यूगो वॉन हॉफमैनस्टल जैसे लोगों का सान्निध्य प्राप्त हुआ।<sup>57</sup>

यू.एस. लौटने पर, सेंट डेनिस ने 1915 में टेड शॉन के साथ मिलकर लॉस एंजिल्स में एक स्कूल की स्थापना की, जिसे उन्होंने "डेनिशॉन" नाम दिया। यह छोटा था, लेकिन "नृत्य स्कूल" से कहीं ज़्यादा था; वास्तव में, यह एक प्रकार का प्रोटो-एसालेन था, जिसमें "संगीत के दृश्यों"<sup>58</sup> सहित कई पवित्र कलाओं और चिंतनशील प्रथाओं का विकास किया गया था, जो किसी भी व्यक्ति को यूरीथमी की याद दिलाते हैं:

हमें इसका पूरा विश्वास है कि डेनिशॉन एक संस्था से बढ़कर होना चाहिए, कि यह एक दर्शन होना चाहिए। हम चाहते थे कि यह स्कूल विचारों की धारा बने। उसमें संगीत के दृश्य और भारत, जापान, मिस्र, उत्तरी अफ्रीका, जावा की नृत्य तकनीकों की कक्षाएं थीं। हमने डेलसार्टे पर आधारित प्लास्टिक और नाटकीय हावभाव का अध्ययन किया...<sup>59</sup>

<sup>56</sup> "न्यूयॉर्क, लंदन और पेरिस में उनकी सारी सफलताएं बर्लिन में और बाद में पूरे जर्मनी में उनकी शानदार सफलता की ओर ले जा रही थीं। शायद किसी भी गायक, कलाकार, अभिनेता या नर्तक ने जर्मन लोगों को वैसे आकर्षित नहीं किया होगा जैसे रूथ सेंट डेनिस ने किया था। बिना किसी आराम के दो साल तक उन्होंने लगातार नृत्य किया, जबकि उनकी सफलता, सम्मान, और प्रसिद्धि का अंबार लगता गया, और अगर उन्हें अपने देश की याद न सताती तो वो अनिश्चित समय तक यह करती रहतीं। अगर वह पांच साल और रुक गयी होती तो उनके नाम पर एक थिएटर बना दिया जाता।" [शॉन 14]

<sup>57</sup> *Wisdom Comes Dancing* 9-10. ह्यूगो वॉन हॉफमैनस्टल (1874-1929) ऑस्ट्रिया के एक प्रमुख कवि, नाटककार और सदी के अंत के निबंधकार थे। वह सांस्कृतिक रूप से रूढ़िवादी नव-रोमांटिक थे।

<sup>58</sup> कोहेन के *Dance as a Theatre Art में* इस विषय पर सेंट डेनिस का लेख देखें, विशेष रूप से, पृष्ठ 130: "संगीत का दृश्य अपने शुद्धतम रूप में एक संगीत रचना की लयबद्ध, मधुर और सुसंगत संरचना की शारीरिक क्रिया में वैज्ञानिक अनुवाद है, जिसका उद्देश्य किसी भी तरह से नर्तक द्वारा अनुभव किये जाने वाले किसी भी छिपे हुए अर्थ को 'समझाना' या ज़ाहिर करना नहीं होता है।" ध्यान दें कि कोहेन ने लाबान को (स्टेनर की तरह) "स्वभाव से एक वैज्ञानिक" के रूप में भी वर्णित किया है, जो "भावना के बजाय गति से शुरू करते थे" [122]।

<sup>59</sup> रोज़मैन 99 में उद्धृत, सेंट डेनिस की आत्मकथा *An Unfinished Life* से।

शॉन और सेंट डेनिस ने मैसाचुसेट्स में एक साथ मिलकर जैकब पिलो की भी स्थापना की थी। उनके छात्र, विशेष रूप से मार्था ग्राहम और डोरिस हम्फ्रीज़, अमेरिकी नृत्य की अगली पीढ़ी के अग्रणी बने। लेकिन वे नृत्य को मौलिक रूप से अलग दिशा में ले गए।

न्यूयॉर्क वापस आकर, और शॉन से अलग होकर, सेंट डेनिस ने आध्यात्मिक कलाओं के लिए एक समुदाय की स्थापना की। इस समूह ने उस समय के कई महत्वपूर्ण आध्यात्मिक विचारकों को आकर्षित किया, जिनमें निकोलस रोरिक और रवींद्रनाथ टैगोर शामिल थे। महान सूफी शिक्षक पीर-ओ-मुर्शिद हज़रत इनायत खान ने *The Yogi* के उनके एक प्रदर्शन के दौरान उनके साथ मंच साझा किया था। स्टेनर की तरह, उनका भी मानना था कि क्योंकि "मनुष्य वास्तव में सूक्ष्म जगत, लघु रूप में ब्रह्मांड है, इसलिए भविष्य के दिव्य नृत्य को कम से कम हाव-भाव से ब्रह्माण्ड के महत्व को दिखाना चाहिए।"<sup>60</sup> 1938 में उन्होंने लॉन्ग आइलैंड पर एडेलफी कॉलेज में अमेरिका के पहले नृत्य विभागों में से एक बनाने का निमंत्रण स्वीकार किया था - यह वही संस्थान है, जहाँ 1947 में वाल्डॉर्फ डिमॉन्स्ट्रेशन स्कूल खोला गया था, जिसका नाम बदल दिया गया और तबसे यह द वाल्डॉर्फ स्कूल ऑफ़ गार्डन सिटी के रूप में फल-फूल रहा है।

1968 में अपनी मौत से पहले के वर्षों में, सेंट डेनिस ने एक तरह के आध्यात्मिक नाटक की ओर रुख किया था, जो काफी हद तक (लेकिन विशेष रूप से कभी नहीं) ईसाई था।<sup>61</sup> द सोसाइटी ऑफ़ स्पिरिचुअल का नाम बदलकर द चर्च ऑफ़ द डिवाइन डांस कर दिया गया, और वर्जिन मैरी की मुद्रा में उनकी कई तस्वीरें मौजूद हैं। उन्होंने एक "लयबद्ध गायक-मण्डली" का निर्माण किया और चर्चों के अनुष्ठानों में नृत्य पेश करने की मांग की। जो चीज़ एक नवाचार लग रही थी - जिसे इसाडोरा डंकन और रुडोल्फ स्टेनर और अन्य "आर. एस., " रूथ सेंट डेनिस, ने गहराई और सचेत तरीके से समझ लिया था -

<sup>60</sup> *Wisdom Comes Dancing* 56

<sup>61</sup> ऐसा प्रतीत होता है कि स्टेनर की तरह सेंट डेनिस भी ईसाई धर्म पर एक गूढ़ दृष्टिकोण रखती थीं जो सभी पारंपरिक संस्थागत संदर्भों से परे है: "मैं सचमुच यह चाहती हूँ कि धर्म में सभी सिद्धांत और शक्तियां हों, न कि केवल बुद्धि का विज्ञान और हृदय का बलिदान हो। मैं यह भी चाहती हूँ कि चर्च अपने उच्चतम गैर-सांप्रदायिक अर्थों में - मसीह का जीवन का सुसमाचार - में सुंदरता का अनूठा आकर्षण हो जिससे दुनिया को चंगा और प्रेरित किया जा सके" [*Wisdom Comes Dancing* 51]।

वो वास्तव में प्राचीन रहस्यों और प्राच्य आध्यात्मिकता के अन्य रूपों में धर्म की जड़ों की ओर वापसी थी, अंत में, जिनमें से सभी का अनुष्ठान वाले नृत्य के रूपों में पता लगाया जा सकता है।

### दूसरा आधार

"ग्रीक नाटक" यूरीथमी और "नए नृत्य" के बीच साझा होने वाले तीन आधारों में से दूसरा आधार है। नीत्शे के कथित रूप से अवैज्ञानिक नेतृत्व के बाद, डंकन, सेंट डेनिस और स्टेनर ने वो बताया जिसकी मुख्यधारा के ज्ञान ने अब इतने बाद में पुष्टि की है: *उन्होंने प्राचीन नाटकों के खंडहरों पर अपने "नए नृत्य" का निर्माण किया था, क्योंकि वो समझते थे कि प्राचीन नाटक अनुष्ठान के नृत्य पर स्थापित किया गया था।* इन चारों अग्रदूतों ने प्राचीन दुखद कोरसों में उस सर्वोत्तम नींव का सबसे स्पष्ट प्रमाण देखा था। क्या स्वयं अरस्तू ने विशेष रूप से यह नहीं कहा था कि "त्रासदी की शुरुआत 'डिथिरैम्ब्स के नेताओं' [यानी, डिथिरैम्बिक नृत्य]" के सुधार के साथ हुई थी?<sup>62</sup> न ही वे इस बात पर ध्यान देने में विफल हुए थे कि उन प्राथमिक कोरस की यादें नाट्य नृत्य की आधुनिक भाषा में भी मौजूद हैं: डिथिरैम्ब्स की नर्तकियों को एक *कोरागस* (जहाँ से "कोरियोग्राफर" शब्द आया) द्वारा प्रशिक्षित किया जाता था, और वो *ऑर्केस्ट्रा* में प्रदर्शन करते थे।<sup>63</sup>

यह इसाडोरा डंकन के गहरे कलात्मक और दार्शनिक अंतर्ज्ञान का प्रमाण है कि उन्होंने अपनी पुनर्निर्मित प्राचीन त्रासदियों में नायिका की भूमिका नहीं, बल्कि कोरस की भूमिकाओं पर नृत्य करने पर जोर दिया था।<sup>64</sup> नीत्शे की *The*

<sup>62</sup> लॉलर 78। सीएफ कोहेन, *Theatre Art*, पृष्ठ 1: "ग्रीक रंगमंच की उत्पत्ति के बारे में सबसे व्यापक रूप से स्वीकृत दृष्टिकोण डिथिरैम्ब से आता है, जो एक गीत और नृत्य प्रदर्शन है, जो डायोनिसस के वसंत उत्सव का हिस्सा था... 508 ईसा पूर्व में डिथिरैम्ब में एक प्रतियोगिता की शुरुआत की गयी थी... इस बीच, डायोनिसियन उत्सव में बोले जाने वाले नाटक का एक रूप विकसित हो रहा था; और इसमें भी गायक-नर्तक थे, जिन्होंने इसके लिए एक कोरस का गठन किया, जिसने *काइरोनोमिया* के रूप में जाने जाने वाले प्रतीकात्मक, शैलीबद्ध हाव-भाव के साथ कार्यवाही पर प्रतिक्रिया और टिप्पणी की।"

<sup>63</sup> अंत में, यह संज्ञा प्राचीन ग्रीक में एक क्रिया बन गयी, *orchesthai*, जिसका अर्थ केवल "नृत्य करना" नहीं है, बल्कि एक व्यापक अर्थ में लयबद्ध रूप से चलना है [कोहेन, *Theatre Art* 1]।

<sup>64</sup> "डंकन ने तीन पूरी और लगभग पूरी लंबाई वाली ग्रीक त्रासदियों को विकसित करने में वर्षों बिताए थे: *Iphigenia in Tauris* (1914-1915), *Iphigenia in Aulis* (1905-1915), और *Orpheus* (1900-1915)। इन तीनों के लिए, उन्होंने ग्लक के अठारहवीं शताब्दी के ओपेरा संगीत को स्वतंत्र तरीके से उद्धृत और संपादित किया... ऐसा लगता था कि ग्लक में उन्हें ग्रीक कोरस की भावना मिल गई है, 'इसकी लय, इसकी गतिविधियों की गंभीर सुंदरता, इसकी आत्मा की महान अवैयक्तिकता, जो

*Birth of Tragedy* उनकी बाइबिल थी, और उन्होंने प्राचीन त्रासदी के मूल भाव को दोबारा कैद करके, यूरिपिड्स के अंतिम नाटक का सम्मान करने में भी नीत्शे का अनुसरण किया था, जिसे यूरिपिड्स के शुरूआती नाटकों ने गलत समझ लिया था और उन्हें लगभग नष्ट कर दिया था। डंकन अपनी यात्रा पर अपने साथ *The Bacchae* की एक प्रति ले गयी थीं, और निश्चित रूप से यह कोई संयोग नहीं है कि उन्होंने मुक्त गतिविधि की प्रशंसा करने वाले कोरल डिथिरैम्ब को बुकमार्क किया था:

ओह, वो नदी के किनारे भागते  
हुए एक घोड़े के बच्चे जैसे हैं,  
उसके बाँध के पास एक घोड़े का बच्चा है,  
जब उसका दिल गाता है  
खींचे हुए उत्सुक अंगों के साथ  
और तेज़ी से भागते उसके पैर कांपते हैं  
दूर कहीं सुरादेवी का पुजारी उछल पड़ता है!<sup>65</sup>

अपने आपमें डूबी रहने वाली उनकी लोकप्रिय छवि के विपरीत, प्राचीन त्रासदी के पुनरुद्धार के लिए डंकन का दृष्टिकोण उल्लेखनीय रूप से अलग और उद्देश्यपूर्ण था। उन्हें पीड़ित व्यक्ति की भूमिका निभाने की कोई इच्छा नहीं होती थी; "मैं ओफियस या यूरीडाइस को दर्शाने की कोशिश नहीं करती," उन्होंने लिखा था, "बल्कि केवल कोरस की प्लास्टिक गतिविधियों को दर्शाती हूँ।"<sup>66</sup>

### *अपोलोनियन और डायोनिसियन का संतुलन*

---

हलचल मचाती थी लेकिन कभी निराशाजनक नहीं थी।' उनमें से किसी में भी उन्होंने कभी भी मुख्य पात्र की भूमिका नहीं निभाई थी" [डेली 146]।

<sup>65</sup> जोवेट 89-90

<sup>66</sup> डेली 148

मेरा तर्क यह है कि ग्रीक नाटक की गहरी समझ के लिए इस खोज से उत्पन्न अंतर्दृष्टि और आदर्श "नए नृत्य" की परिभाषित विशेषताएं हैं, जिनका उद्घाटन लाबान, स्टेनर और तीन अमेरिकी अग्रदूतों द्वारा किया गया था, और मैं उन्हें उन विशेषताओं के रूप में देखता हूँ, जो इसे बाद में आने वाले "आधुनिक नृत्य" के विभिन्न रूपों से सबसे अधिक स्पष्ट रूप से अलग करती हैं। उन आदर्शों में सबसे महत्वपूर्ण उन दो मूल सिद्धांतों को संतुलित करने की इच्छा थी, जिसे नीत्शे ने *The Birth of Tragedy* में "अपोलोनियन" और "डायोनिसियन" के रूप में बताया था।<sup>67</sup>

डंकन और स्टेनर स्पष्ट रूप से नीत्शे के आदर्शों का उल्लेख करते हैं, लेकिन "सुकराती" की चरम सीमाओं के बीच समान संतुलित तनाव - यानी, अत्यधिक तर्कसंगत - अलगाव और अराजकता, मुक्त डायोनिसियन व्यक्तिपरकता एक ऐसा आदर्श था जिसे इन सभी लोगों द्वारा सराहा गया, भले ही उन्होंने इसे व्यक्त करने के लिए अलग-अलग मुहावरा क्यों न चुना हो। ऐसा कहा जाता है कि शुरुआती मध्य यूरोपीय प्रयोग लंबे समय तक इसलिए नहीं टिके क्योंकि वो एक सिरे से दूसरे सिरे पर जाते रहते थे: हेलरौ में डाल्क्रोज़ के स्कूल पांडित्य में, एक तरफ ड्रिल के लगभग यांत्रिक सेट (बहुत "अपोलोनियन"), और दूसरी ओर, मोंटे वेरिटा में (शाब्दिक रूप से) नग्न आत्म-अभिव्यक्ति (बहुत "डायोनिसियन") को प्रोत्साहित किया गया। अमेरिका से ज़्यादा संतुलित और ज़्यादा आध्यात्मिक दृष्टिकोण आने के बाद "नए नृत्य" ने नियंत्रण बनाना शुरू किया, और लाबान और स्टेनर के दिमाग में सैद्धांतिक रूप से परिपक्व हुआ।

यूनानियों के प्रबुद्धता के अपोलोनियन दृष्टिकोण की तरह, जिसकी नीत्शे ने एकतरफा के रूप में आलोचना की थी, मंच नृत्य की महान यूरोपीय परंपरा को बैले की विशेष अपोलोनियन परंपराओं तक सीमित कर दिया गया था। लाबान ने बैले को स्पष्ट रूप से अप्रामाणिक के रूप में अस्वीकार कर दिया है, जिसे वो एक ऐसी ऐसी चीज़ के रूप में मानते हैं जो सच्चाई से कोसों दूर है, ठीक उसी तरह से जैसे अठारवीं सदी की ओलंपस की एक-तरफा, हवा में बनी,

<sup>67</sup> ग्रिम ब्रदर्स की कहानी *Iron John* का रॉबर्ट बेली का अध्ययन कई अन्य चीज़ों में से जुगियन मनोविज्ञान और सांस्कृतिक मानव शास्त्र के दृष्टिकोण से डायोनिसियन आदर्श का एक मर्मज्ञ अन्वेषण है।

असंबद्ध सपनों की दुनिया का नीत्शे ने ग्रीक संस्कृति के व्यंग्य चित्रण के रूप में मज़ाक उड़ाया था: "बैले में की जाने वाली गतिविधियों ने मनुष्य की प्राथमिक प्रेरणाओं के साथ अपना संबंध इस हद तक समाप्त कर दिया है कि हम उसे एक सपने जैसी अवस्था के समान क्षेत्र के रूप में पूरी तरह खारिज कर देते हैं"; बैले एक सामंजस्यपूर्ण सपने की तरह है जिसमें "जीवन के संघर्ष का सारा डर प्रयास के एक सहज प्रवाह में विलीन हो जाता है, जैसे कि ऊंचाई पर, तैरते या उड़ते समय डर खत्म हो जाता है।"<sup>68</sup> इसलिए "हमें खोए हुए क्षेत्र को पुनः प्राप्त करना होगा, और सदियों पहले हमारे पूर्वजों द्वारा प्राप्त ज्ञान को पुनः प्राप्त करना होगा।"<sup>69</sup> लाबान हमें याद दिलाते हैं कि नेपोलियन की सेनाओं द्वारा रूस से एक डायोनिसियन "सर्कसियन योद्धाओं के नृत्यों की विशेषता" - पैर के अंगूठे पर किया जाने वाला नृत्य - लाने की वजह से ही क्लासिकल बैले को "रुग्ण भावुकता, और नरम रूप से अंतःस्थापित रैखिक अलंकरणों के एक अर्थहीन प्रदर्शन के खतरे से बचाया गया था।"<sup>70</sup>

और इसलिए बैले के खिलाफ विद्रोह अनिवार्य रूप से गुमनाम डायोनिसस की खोज के रूप में शुरू हुआ। इसाडोरा डंकन की एक कविता उनके गंभीर विचार के रूप में डायोनिसस के एक स्पष्ट आह्वान के साथ समाप्त होती है:

हे डायोनिसस, मशाल वाहक,  
मुझे अंगारों में रास्ता दिखाओ –  
इसाडोरा<sup>71</sup>

और क्या लोई फुलर एक तरह की आधुनिक, घूमती हुई मेनद नहीं लगती हैं, जो यहाँ अजीब महिला जैसी लग सकती हैं? क्या वो उनकी मनमोहक ऊर्जा का एक स्रोत नहीं था? थोड़े ही समय में, इस खोज ने कई लोगों को डायोनिसियन की अधिकता तक पहुंचा दिया था, एक या दूसरे छोर पर, सैलोम्स और स्कर्ट

<sup>68</sup> *Mastery of Movement* 94। जिस अध्याय से यह उद्धरण लिया गया है, अध्याय 4: "गतिविधि का महत्व" [90-105], कई गहन प्रतिबिंब प्रस्तुत करता है, जो मुझे स्टेनर के सैद्धांतिक विचार-विमर्श के समान ही आश्चर्यजनक रूप से प्रभावित करते हैं।

<sup>69</sup> *Mastery of Movement* 99

<sup>70</sup> *Mastery of Movement* 146

<sup>71</sup> *Isadora Speaks* के अंत में उद्धृत।

नृत्य और मोंटे वेरिटा पर, लेकिन "नए नृत्य" के महान अग्रदूतों ने जल्दी ही वापस अपना संतुलन पा लिया। लोई फुलर एक घूमती हुई मेनद ज़रूर थीं, लेकिन वह एक वैज्ञानिक महिला थी - "इलेक्ट्रिक सैलोम", जैसा कि गारेलिक ने उन्हें बेहद यादगार रूप से वर्णित किया है। सेंट डेनिस की राधा ने इस प्रक्रिया को सूक्ष्मता से प्रदर्शित किया है: ओलंपियन अलगाव व्यक्तित्व के कामुक कोलाहल को रास्ता देता है, जिसके बाद उच्च स्तर पर एक नया संतुलन प्राप्त होता है। सेंट डेनिस ने प्राचीन हिंदू धर्म के उपदेशों में संतुलन पाया। लेकिन यह ग्रीक त्रासदी का रहस्य भी था, जिसे नीत्शे ने फिर से खोजा था।

एक बार फिर से, वो डंकन और स्टेनर ही थे, जिन्होंने अपोलोनियन और डायोनिसियन के बीच संतुलन को सबसे विचारपूर्वक और सबसे सचेत रूप से पाया था। इसलिए मैं अपने इस तर्क की पुष्टि करने के लिए उनपर फोकस करूँगा कि यूरीथमी "नए नृत्य" की सही उत्तराधिकारी है।

इसाडोरा डंकन जरथुस्त, नीत्शे के नाचते हुए डायोनिसस दर्शक, को बहुत मानती थी, और उन्होंने *The Birth of Tragedy* को अपनी बाइबिल की तरह अपना लिया था, लेकिन जैसा कि हमने देखा है, वो अत्यधिक चिंतनशील और अनुशासित भी थीं। उनका निजी जीवन भले ही एक मोड़ पर आने के बाद निंदनीय हो गया हो, लेकिन उनकी कलात्मकता हर समय संतुलित थी। यही उनकी शक्ति का रहस्य था। एक्रोपोलिस पर स्टीचेन की उनकी प्रसिद्ध तस्वीरें पूरी कहानी बताती हैं: अपोलोनियन मंदिर के अंदर लगायी गयीं मेनद की मुद्राएं; एक क्रम में ऊर्जा को दर्शाती हैं। शास्त्रीय आदर्श को पूरी तरह से अपनाकर, वह अपने जीवनकाल में ही एक क्लासिक बन गयी थीं।

डंकन प्राचीन कोरस के "स्थूल जगत" वाले परिप्रेक्ष्य को फिर से खोजकर आधुनिक व्यक्तिपरकता के लिए एक प्रतिरूप बनाना चाहती थीं, जिसे नीत्शे ने नायक और ओलंपियन अलगाव के डायोनिसियन एगोन के बीच संतुलन के रूप में पहचाना था। कोरस सीधे व्यक्त करता है, और दर्शकों को व्यक्त करने की आवश्यकता के लिए निर्देशित करता है, जिससे नाटक से उत्पन्न दया और भय की भावनाएं व्यक्त होती हैं। इसाडोरा डंकन के लिए, "नृत्य केवल आत्म-अभिव्यक्ति के बारे में नहीं है; यह स्वयं के माध्यम से पारलौकिक ('किसी दूसरी, गहन दुनिया से') की अभिव्यक्ति के बारे में है, जिसे उन्होंने न केवल व्यक्ति के

रूप में बल्कि ब्रह्मांड के साथ जुड़े व्यक्ति के रूप में अवधारणा की तरह माना है।<sup>72</sup> डेली ने उंकन के आकर्षण के रहस्यमयी स्रोत को बहुत अच्छे से बताया है: "वो अपने दर्शकों के सामने एक विरोधालंकार के रूप में प्रस्तुत हुई थीं: सटीक परित्याग। वह 'कला' और 'प्रकृति', संयम और परित्याग थीं - उनकी गति की शैली केंद्र पर नियंत्रण और अंगों की स्वतंत्रता पर आधारित थी। यहाँ तक कि फ्यूरीज़ और बैचैन्ट्स, अपने सारे जुनून के बावजूद, एक सीमित शब्दावली और मंजिल योजना के अंदर ही थे।"<sup>73</sup> अपोलोनियन और डायोनिसियन को संतुलित करने की उनकी क्षमता ही उनकी कला का रहस्य थी, जिसकी वजह से वो अपने नृत्य में अलौकिक रूप से पवित्र और आदर्श रूप में सबको प्रभावित कर देती थीं।

लगभग हर इतिहास और नृत्य पर मौजूद हर एक सौंदर्य ग्रंथ कहीं न कहीं नीत्शे के *Zarathustra* का ज़िक्र करता है। "जरथुस्त एक नर्तक हैं"; वह एक प्राचीन ग्रीक का पुनर्जन्म हैं; उनके लिए, दोबारा नृत्य सीखना, नृत्य में एक हो जाना, और केवल उन्हीं देवी-देवताओं को मानना ही दर्शन है जो नर्तक हैं:

मैं केवल उसी देवता पर विश्वास करूँगा जो नृत्य करता है। और जब मैंने अपने दानव को देखा तो वो मुझे गंभीर, विस्तृत, गहन, और औपचारिक दिखाई दिया: वो गुरुत्वाकर्षण की आत्मा थी - उसमें सारी चीज़ें गिरती हैं।

कोई क्रोध से नहीं, बल्कि हंसी से मारता है। आओ, हम गुरुत्वाकर्षण की आत्मा को मारें!

मैंने चलना सीख लिया है: तब से, मैं खुद को दौड़ने देता हूँ। मैंने उड़ना सीख लिया है: तब से, मैं आगे बढ़ने से पहले धक्का नहीं पाना चाहता हूँ।

अब मैं प्रकाश हूँ, अब मैं उड़ता हूँ, अब मैं खुद को अपने नीचे देखता हूँ, अब एक देवता मुझमें नृत्य करता है।<sup>74</sup>

<sup>72</sup> डेली 136

<sup>73</sup> डेली 175

<sup>74</sup> *The Portable Nietzsche* 153



अपने जवानी के दिनों में, स्टेनर नीत्शे की तरफ आकर्षित हुए थे, और इस शुरुआती आकर्षण का सबसे स्पष्ट प्रतिबिंब 1895 में आई उनकी किताब में दिखाई देता है, जो आश्चर्यजनक रूप से नीत्शे के दार्शनिक विकास के सकारात्मक विवरण के साथ शुरू होती है।<sup>75</sup> लेकिन जैसे-जैसे उनका करियर आगे बढ़ता गया, स्टेनर, विरोधाभासी रूप से, नीत्शे के आलोचक और *स्वयं जरथुस्त्र के अवतार बन गए*। यूरीथमी का आविष्कार करके, स्टेनर ने अपनी पहले की दार्शनिक शिक्षाओं को कला में बदल दिया। *वो भी इतना ज्यादा कि डंकन और लाबान भी इसे संभाल नहीं सकें, स्टेनर वास्तव में नीत्शे के नृत्य दार्शनिक बन गए थे।*

रुडोल्फ स्टेनर द्वारा लॉरी मायर-स्मिट्स को दिए गए शुरुआती यूरीथमी पाठों की कहानी को सिएग्लोच की पुस्तिका द्वारा अंग्रेज़ी में अच्छे से वर्णित किया गया है, और इसे *The Journal for Anthroposophy* में वोल्फगैंग वीट द्वारा उससे भी ज्यादा स्पष्ट रूप से बताया गया है। प्रासंगिक दस्तावेज और यादें अब अंग्रेज़ी में उपलब्ध हैं।<sup>76</sup> इसलिए उस कहानी को फिर से सुनाने की कोई आवश्यकता नहीं है, लेकिन उस सीमा को बताना महत्वपूर्ण है जिस सीमा तक *The Birth of Tragedy* ने यूरीथमी को सजीव किया था।

सबसे पहले यूरीथमी पाठों के हिस्से के रूप में, स्टेनर ने लॉरी मायर-स्मिट्स को ज़ेरविंस्की के नृत्य का इतिहास बताया, और उन्हें पहला अध्याय पढ़ने के लिए कहा, जो मुख्य रूप से प्राचीन यूनानियों के नृत्यों पर केंद्रित है।<sup>77</sup> इसके अलावा, उन्होंने उन्हें पाठ में दिए गए चित्रों पर विशेष ध्यान देने के लिए कहा, जो हमें अजीब लगता है, लेकिन स्पष्ट रूप से स्टेनर के बारे में काफी कुछ बताता है। स्टेनर इतने कम से इतना कुछ इसलिए प्राप्त कर पाते थे, क्योंकि उन्होंने पहले ही नीत्शे की अंतर्दृष्टि को पूरी तरह से आत्मसात कर लिया था।<sup>78</sup> यूरीथमी में स्टेनर के पहले चरणों को समझने के लिए यह ध्यान रखना ज़रूरी है कि उन्होंने पाठों के पहले दो सेटों को "डायोनिसियन पाठ्यक्रम" में विभाजित

<sup>75</sup> [सीडब्ल्यू 5] एंड्रयू वेलबर्न का अध्ययन नीत्शे और स्टेनर पर कई अच्छी अंतर्दृष्टि प्रदान करता है। स्टेनर द्वारा नीत्शे की प्रशंसा का एक और संकेत - विशेष रूप से नीत्शे के "डिथिरैम्बिक" पहलू का - नीत्शे की कविताओं की संख्या है, जिन्हें स्टेनर ने यूरीथमी पर सेट किया है।

<sup>76</sup> [सीडब्ल्यू 277a] *Eurythmy: Its Birth and Development*

<sup>77</sup> [सीडब्ल्यू 277a] में शामिल किये गए अंश।

<sup>78</sup> इससे भी मदद मिली है कि ज़ेरविंस्की अध्ययन आश्चर्यजनक रूप से अच्छा है: संक्षिप्त होने के बावजूद, उनका विवरण लॉलर के क्लासिक अध्ययन जैसे कहीं बाद के विवरणों के साथ जोड़कर देखा जाता है।

किया था, जो बैले के लिए आवश्यक संतुलन लाए, उसके बाद, ज़्यादा उच्च स्तर पर संतुलन दोबारा स्थापित करने के लिए "अपोलोनियन पाठ्यक्रम" लाया गया था। और यह कोई संयोग नहीं है कि शुरुआत से ही, स्टेनर ने गोएथे के *Faust* और स्टेनर के अपने खुद के मिस्ट्री ड्रामा के न दिखाए जाने योग्य दृश्यों को पेश करने के लिए यूरीथमी को लागू किया था, ऐसे दृश्य जिनमें आध्यात्मिक ताकतें एक-दूसरे के साथ संघर्ष करती हैं, या आध्यात्मिक दुनिया में मनुष्यों के साथ कार्य करती हैं या उनके साथ परस्पर क्रिया करती हैं, क्योंकि उन कार्यों का केंद्रीय आधार मुख्य रूप से विरोधी ताकतों को संतुलित करने के बारे में है, चाहे वो *Faust* में मेफिस्टोफिल्स के "लाल" और "काले" पक्ष हों, या स्टेनर के *मिस्ट्री ड्रामा* में लूसिफ़र और अहिरिमन हों।<sup>79</sup> स्वयं मानव प्रकृति के लिए बेहद महत्वपूर्ण सुनहरे माध्यम को बनाये रखने के लिए यूरीथमी उन संघर्षों को चित्रित करने के लिए आदर्श है, केवल इसलिए नहीं क्योंकि यह "संवेदी-अतिसंवेदनशील" है, और न केवल इसलिए क्योंकि यह आध्यात्मिक शक्तियों का प्रत्यक्ष प्रतिनिधित्व करने के लिए है, बल्कि इसलिए भी क्योंकि यूरीथमी स्वयं दो चरम सीमाओं के बीच सक्रिय संतुलन प्राप्त करने के प्रयास से पैदा हुआ था।

### टिका हुआ केंद्र

"नए नृत्य" के महत्वपूर्ण केंद्र को हमने अपोलोनियन और डायोनिसियन को संतुलित करने के प्रयास के रूप में वर्णित किया है, जो लंबे समय तक नहीं टिक सका, और मूल प्रोत्साहन काफी हद तक समाप्त हो गया था। एक कोरियोग्राफर के रूप में लाबान के करियर के शुरुआती चरण का एक किस्सा पहले ही उन शक्तिशाली केन्द्रापसारक बलों में से एक को प्रकट करता है, जो "नए नृत्य" के पतन को साबित करेगा। मैरी विगमैन अभी भी हेलरौ में लाबान की छात्रा थीं, लेकिन शुरू से ही यह स्पष्ट था कि वह नृत्य को एक अलग दिशा में ले जाना चाहती हैं, जो कहीं ज़्यादा व्यक्तिपरक था। वह स्वयं एक अभ्यास के दौरान लाबान की उत्तेजित प्रतिक्रिया के बारे में बताती हैं:

<sup>79</sup> गोथे के *Faust* के स्टेनर के प्रयोगों और व्याख्याओं पर, सीडब्ल्यू 272 और सीडब्ल्यू 273 देखें।

इन गतिविधियों के गतिशील मूल्य को दर्शाने के लिए, उनके द्वारा उन्हें गर्व, आनंद, क्रोध आदि नाम दिए गए थे। मुझे "क्रोध" शब्द से थोड़ा ज़्यादा सुनने की ज़रूरत थी और मुझे तुरंत बेहद गुस्सा आ गया। यह उतार-चढ़ाव आभासी रूप से शून्य में फट गया। असीम रूप से दोहराई जाने वाली गतिविधियां काफी हद तक यांत्रिक बन गयीं। मुझे उन्हें एक बार अलग, ज़्यादा व्यक्तिगत तरीके से करके बहुत खुशी हुई। लाबान का क्रोध मुझसे भी ज़्यादा भयानक था। वो ऐसे उछले जैसे उन्हें किसी बड़ी सी मकड़ी ने काट दिया हो, उन्होंने मेज पर इतनी ज़ोर से मुट्टी मारी कि सारे कागज़ उड़कर कमरे में फैल गए। उन्होंने चिल्लाकर कहा: "उजड़ू, राक्षसिन कहीं की, तुम्हारी भयानक तेज़ी की वजह से सामंजस्य का मेरा पूरा सिद्धांत बर्बाद हो गया!" वह मेरी बहुत ज़्यादा आत्म-अभिव्यक्ति को लेकर गुस्से में थे, और उन्होंने कहा कि यह गतिविधि स्वयं क्रोध है और इसके लिए किसी व्यक्तिगत व्याख्या की आवश्यकता नहीं थी।<sup>80</sup>

जल्दी ही वो उस आवेग का बिना किसी रूकावट के पीछा करने के लिए लाबान से अलग हो गयीं, जिसकी उन्होंने इतनी कड़ी आलोचना की थी। उन्होंने इसे *ऑसडुकस्टेन्ज़* का नाम दिया, और लाबान के केंद्रीय दृष्टिकोण की जगह लेने में भी सफल हुई थीं: जल्दी ही वो स्टार बन गयीं, और लाबान पर खुद ग्रहण लग गया। उनकी मशहूर कृति "द विक्स डांस" थी, जिसे उन्होंने ज़मीन पर बैठकर, विचित्र मुखौटे में प्रदर्शित किया था। आगे चलकर, मार्था ग्राहम और डोरिस हम्फ्रीज़ ने भी अपनी गुरु रूथ सेंट डेनिस के खिलाफ़ इसी तरह से विद्रोह किया था। इन तीनों ने डायोनिसियन की गहराई में जाना चुना, और उन्होंने जिस "आधुनिक नृत्य" की शुरुआत की, वो धीरे-धीरे "नए नृत्य" की मूल प्रेरणा से मौलिक रूप से अलग हो गया। जहाँ तक लाबान की बात है, वह प्रदर्शन से पीछे हट गए, और विशेष रूप से ज़्यादा से ज़्यादा एक गतिविधि *सिद्धांतकार* बन गए, जिन्होंने शुद्ध गणितीय सद्भाव के रूप में नृत्य की लगभग पाइथागोरस अवधारणा की खोज की। बॉहॉस में श्लेमर ने भी विशुद्ध रूप से अपोलोनियन की दिशा की ओर रुख किया। निश्चित रूप से, केंद्र ने अपनी पकड़ खो दी:

<sup>80</sup> सोरेल 39

"एक ओर, बॉहॉस में ऑस्कर श्लेमर के काम में, अंतरिक्ष की खोज, शरीर की ज्यामिति और गति की स्पष्टता को प्राथमिकता दी गयी थी, जबकि उत्साही डायोनिसियन प्रदर्शन बड़ी संख्या में शौकिया नर्तकों और कुछ *आइंज़ेल्टेंज़र* के आत्म-अभिव्यक्ति के कार्यों में स्पष्ट थे। ये अकेले नर्तक थे, जिन्होंने विशेष रूप से युद्ध के पूर्व और तत्काल बाद की अवधि में, अपनी शैली में काम के साथ जर्मनी का दौरा किया, जिनमें से कुछ के पास बहुत कम प्रशिक्षण या कोई भी प्रशिक्षण नहीं था।"<sup>81</sup> बाद में, अपने करियर में, लाबान की मुख्य रुचि पूरी तरह से सुकराती हो गयी: उस शब्द के औद्योगिक अर्थ में भी, गतिविधि को युक्तिसंगत बनाना।<sup>82</sup> लाबान के अन्य स्टार छात्र, कर्ट जोस, अंत में, पारंपरिक बैले की प्रबल अपोलोनियन परिसीमा में वापस लौट गए।

लोई फुलर ने कोई स्कूल नहीं बनाया; इसाडोरा डंकन की भी युवावस्था में मृत्यु हो गयी और उनका कोई तत्काल उत्तराधिकारी भी नहीं था; रूथ सेंट डेनिस के सर्वश्रेष्ठ छात्र मौलिक रूप से अलग दिशा में, अपने स्वयं के व्यक्तिपरक *ऑसडुकस्टेन्ज़* की ओर चले गए। ऐसा लगता है कि मूल प्रेरणा में कोई निरंतरता नहीं थी। लेकिन मेरा तर्क यह रहा है कि उसमें निरंतरता थी - यूरीथमी में। *यूरीथमी नृत्य के इतिहास में एक महत्वपूर्ण कड़ी को दर्शाती है, क्योंकि यूरीथमी फुलर, डंकन और सेंट डेनिस द्वारा शुरू किए गए "नए नृत्य" की वास्तविक उत्तराधिकारी है।*

---

<sup>81</sup> प्रेस्टन-डनलप और लाहुसेन 3

<sup>82</sup> लाबान और लॉरेंस देखें, *Effort*

## ग्रंथसूची

- एटवेल, जॉन ई. "The Significance of Dance in Nietzsche's Thought." *Illuminating Dance: Philosophical Explorations* में। संपादक, मैक्सिन शीट्स-जॉनस्टोन। लुईसबर्ग: बकनेल यूपी, 1984, पृष्ठ 19-34.
- औ, सुसान। *Ballet and Modern Dance*. 3<sup>रा</sup> संशोधन और निर्यात संस्करण। लंदन: थेम्स एंड हडसन, 1912।
- ब्लार्ड, रॉबर्ट। *Iron John: A Book About Men*. रीडिंग, एमए: एडिसन-वेस्ले, 1990।
- कोहेन, सेल्मा जीन, संस्करण *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. 2<sup>रा</sup> संस्करण। प्रिंसटन: प्रिंसटन बुक कंपनी, 1992।
- कोहेन, सेल्मा जीन, संस्करण *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*. मिडलटाउन, सीटी: वेस्लेयन यूपी, 1966।
- करंट, रिचर्ड नेल्सन और मर्सिया इविंग करंट। *Loie Fuller: Goddess of Light*. बोस्टन: नॉर्थईस्टर्न यूपी, 1997।
- ज़ेरविंस्की, अल्बर्ट। *Brevier der Tanzkunst: Die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. लीपज़िग: ओटो स्पैमर, 1879।
- डेली, एन। *Done Into Dance: Isadora Duncan in America*. ब्लूमिंगटन: इंडियाना यूपी, 1995।
- डेल्यूज़, गाइल्स। *Difference and Repetition*. न्यूयॉर्क: कोलंबिया यूपी, 1994।
- *The Delsarte Project*. [www.delsarteproject.com](http://www.delsarteproject.com)
- डंकन, इसाडोरा। *Isadora Speaks*. संपादक और परिचय। फ्रेंकलिन रोजमोंट। सैन फ्रांसिस्को: सिटी लाइट्स बुक्स, 1981।
- गारेलिक, रोंडा के। *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*. प्रिंसटन: प्रिंसटन यूपी, 2007।
- जैकब्स, लौरा। इसाडोरा डंकन की आत्मकथा, *My Life*, की समीक्षा। *London Review of Books*, 35 (24 अक्टूबर 2013)।
- जोनास, गेराल्ड। *Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement*. न्यूयॉर्क: अब्राम्स, 1992।
- जोविट, डेबोरा। *Time and the Dancing Image*. न्यूयॉर्क: विलियम मोरो, 1988।
- केंडल, एलिजाबेथ। *Where She Danced*. अल्फ्रेड ए. नोफ, 1979।

- कर्सटीन, लिंकन। *Dance: A Short History of Classical Theatrical Dancing*. न्यूयॉर्क: जी. पी. पटनम संस, 1935।
- लाबान, रुडोल्फ [वॉन]। *The Mastery of Movement*. तीसरा संस्करण, लिसा उल्मन द्वारा संशोधित और बड़ा किया गया। बोस्टन: प्लेज़, इंक., 1971। साथ ही लंदन में मैकडोनाल्ड एंड इवांस द्वारा प्रकाशित।
- लाबान, रुडोल्फ [वॉन] और एफ. सी. लॉरेंस। *Effort*. लंदन: मैकडोनाल्ड एंड इवांस, 1947।
- लैंगर, सुज़ैन के.। *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. न्यूयॉर्क: स्क्रिब्लर, 1957।
- लॉलर, लिलियन बी.। *The Dance in Ancient Greece*. लंदन: एडम एंड चार्ल्स ब्लैक।
- लॉसडेल, स्टीवन एच.। *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. बाल्टीमोर: जॉन्स हॉपकिन्स यूपी, 1993।
- मैनिंग, सुसान एलेन और मेलिसा बेन्सन, "Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany," *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader* में, संपादक एन डिल्स और एन कूपर अलब्राइट। मिडलटाउन, सीटी: वेस्लेयन यूपी, 2001, पृष्ठ 218-227।
- मारिया-थेरेसा। "The Spirit of Isadora Duncan." माइरॉन हॉवर्ड नडेल और कॉन्स्टेंस नडेल मिलर में, संपादक, *The Dance Experience: Readings in Dance Appreciation*. न्यूयॉर्क: यूनिवर्स बुक्स, 1978, पेज 233-236।
- मूर, कैरल-लिन। *The Harmonic Structure of Movement and Dance According to Rudolf Laban*. लेविस्टन, एनवाई: द एडविन मेलन प्रेस, 2009।
- नीत्शे, फ्रेडरिक। *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, अनुवादक, वाल्टर कॉफमैन। न्यूयॉर्क: रैंडम हाउस, 1967।
- नीत्शे, फ्रेडरिक। *The Portable Nietzsche*. संपादक और अनुवादक। न्यूयॉर्क: वाइकिंग पेंगुइन, 1954।
- पार्टश-बर्गसोन, ईसा और हेरोल्ड बर्गसोन। *The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban: Mary Wigman: Kurt Jooss*. हाईटस्टाउन, एनजे: प्रिंसटन बुक कं, 2003। (डांस होराइजन्स से इसी शीर्षक के साथ डीवीडी प्रारूप में एक डाक्यूमेंट्री भी उपलब्ध है।)
- प्रेस्टन-डनलॉप, वैलेरी, और सुज़ैन लाहुसेन, संपादक, *Schriftanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*. लंदन: डांस बुक्स, 1990।
- रैफ, मार्जोरी और अन्य। *Eurythmy and the Impulse of Dance*. [लंदन:] रुडोल्फ स्टेनर प्रेस, 1974।

- रिंगबॉम, सिक्सटन। "Kandinsky und das Okkulte." *Kandinsky und München: Begegnungen und Waldlungen 1896-1914* में। म्यूनिख: प्रेस्टेल-वेरलाग, 1982, पृष्ठ 85-101।
- रिंगबॉम, सिक्सटन। *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. अबो: अबो अकादमी, 1970।
- रिंगबॉम, सिक्सटन। "Die Steiner-Annotationen Kandinskys." *Kandinsky und München: Begegnungen und Waldlungen 1896-1914* में। म्यूनिख: प्रेस्टेल-वेरलाग, 1982, पृष्ठ 102-105.
- रोज़मैन, जेनेट लिन। *Dance was her Religion: The Spiritual Choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham*. प्रेस्कॉट, एजेड: होम प्रेस, 2004।
- सेंट डेनिस, रूथ। *Wisdom Comes Dancing: Selected Writings of Ruth St. Denis on Dance, Spirituality, and the Body*. संपादक, कामे ए मिलर। सिएटल, डब्ल्यूए: पीस वर्क्स, 1997।
- शिलर, फ्रेडरिक। *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. संपादक और अनुवादक, एलिजाबेथ एम. विल्किंसन और एल. ए. विलोबी। ऑक्सफोर्ड: ऑक्सफोर्ड यूपी, 1967।
- शॉन, टेड। *Ruth St. Denis: Pioneer & Prophet: Being a History of Her Cycle of Oriental Dances*. 2 खंड। सैन फ्रांसिस्को: जॉन हॉवेल, 1920। खंड 1 का समापन रूथ सेंट डेनिस के संक्षिप्त लेकिन महत्वपूर्ण "Essay on the Future of the Dance" के साथ हुआ। खंड 2 में तस्वीरों की एक श्रृंखला है।
- शीट्स, मैक्सिन। *The Phenomenology of Dance*. Madison: विस्कॉन्सिन प्रकाशन विश्वविद्यालय, 1966।
- शीट्स-जॉनस्टोन, मैक्सिन, संपादक। *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. लुईसबर्ग: बकनेल यूपी, 1984।
- शीट्स-जॉनस्टोन, मैक्सिन। "Phenomenology as a Way of Illuminating Dance." In *Illuminating Dance: Philosophical Explorations* में। संपादक, मैक्सिन शीट्स-जॉनस्टोन। लेविसबर्ग: बकनेल यूपी, 1984, पृष्ठ 124-145।
- शीट्स-जॉनस्टोन, मैक्सिन और डेविड बी. रिचर्डसन। "Dance, Whitehead, and Faustian II Themes." *Illuminating Dance: Philosophical Explorations* में। संपादक, मैक्सिन शीट्स-जॉनस्टोन। लेविसबर्ग: बकनेल यूपी, 1984, पृष्ठ 48-69।

- सीग्लोच, मैगडलीन। *How the New Art of Eurythmy Began: Lory Maier-Smits: The First Eurythmist.* लंदन: टेंपल लॉज, 1997। (मूल रूप से जर्मन, 1993 में प्रकाशित।)
- सोरेल, वाल्टर, संपादक और अनुवादक। *The Mary Wigman Book.* मिडलटाउन, सीटी: वेस्लेयन यूपी, 1977।
- स्टेनर, रुडोल्फ। [सीडब्ल्यू 5।] *Friedrich Nietzsche: Fighter for Freedom.* एंगलवुड, एनजे: रुडोल्फ स्टेनर प्रकाशन, 1960।
- स्टेनर, रुडोल्फ। सीडब्ल्यू 272। *Anthroposophy in the Light of Goethe's Faust.* अनुवादक, बर्ली चैनर, संचार और परिचय। फ्रेडरिक एमरीन। ग्रेट बैरिंगटन, एमए: स्टेनरबुक्स, 2014।
- स्टेनर, रुडोल्फ। सीडब्ल्यू 273। *Goethe's Faust in the Light of Anthroposophy.* अनुवादक, बर्ली चैनर, संचार और परिचय। फ्रेडरिक एमरीन। स्टेनरबुक्स से आगामी।
- स्टेनर, रुडोल्फ। [सीडब्ल्यू 277a] *Eurythmy: Its Birth and Development.* अनुवादक, एलन स्टॉट। वेब्ली, हियरफोर्डशायर: अनास्तासी, 1982।
- स्टेनर, रुडोल्फ। [सीडब्ल्यू 278।] *Eurythmy as Visible Music.* अनुवादक, वे[रा] और जूडी। कॉम्पटन-बर्नेट। लंदन: रुडोल्फ स्टेनर प्रेस, 1977।
- स्टेनर, रुडोल्फ। [सीडब्ल्यू 278।] *Eurythmy as Visible Singing.* अनुवादक, एलन स्टॉट। 2 खंड। चौथा संस्करण। स्टौरब्रिज: द एंडरिडा म्यूजिक ट्रस्ट, 2013।
- स्टेनर, रुडोल्फ। [सीडब्ल्यू 279।] *Eurythmy as Visible Speech.* अनुवादक, वेरा और जूडी कॉम्पटन-बर्नेट, संपादक, आई डी जैगर। संशोधित संस्करण। लंदन: रुडोल्फ स्टेनर प्रेस, 1956।
- स्टेनर, रुडोल्फ। [सीडब्ल्यू 283।] *The Inner Nature of Music and the Experience of Tone.* अनुवादक, मारिया सेंट गोअर और एलिस वलसिन। हडसन, एनवाई: एंथ्रोपोसोफिक प्रेस, 1983।
- स्टेनर, रुडोल्फ। सीडब्ल्यू 287। *The First Goetheanum: Architecture as Peacework.* स्टेनरबुक्स से आगामी।
- स्टेनर, रुडोल्फ। सीडब्ल्यू 288। *The First Goetheanum: Architecture as Living Form and Organic Style.* स्टेनरबुक्स से आगामी।
- स्टेनर, रुडोल्फ। सीडब्ल्यू 289/290। *The First Goetheanum: Towards a New Theory of Architecture.* स्टेनरबुक्स से आगामी।
- स्टेनर, रुडोल्फ। *Eurythmy: An Introductory Reader.* संपादक, बेथ अशर। फ़ॉरेस्ट रो: सोफिया बुक्स, 2006।



- स्टेनर, रुडोल्फ। जीए 278. *Eurythmie als sichtbarer Gesang: Ton-Eurythmie-Kurs*. डोर्नच: रुडोल्फ स्टेनर वेरलाग, 1984।
- स्टेनर, रुडोल्फ। जीए 279. *Eurythmie als sichtbare Sprache: Laut-Eurythmie-Kurs*. डोर्नच: रुडोल्फ स्टेनर वेरलाग, 1990।
- सुक्रेट, एनी। *L'Éveil des modernités: Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. पैटिन: सेंटर नेशनल डे ला डांस, 2012।
- वीट, वोल्फगैंग। "Eurythmy and Its Beginnings." *Journal for Anthroposophy*, सं. 45 (1987), 5-21.
- वेलबर्न, एंड्रयू। *Rudolf Steiner's Philosophy and the Crisis of Contemporary Thought*. एडिनबर्ग: फ्लोरिस बुक्स, 2004।
- वोलोस्चिन, मार्गरीटा। *The Green Snake: An Autobiography*. एडिनबर्ग: फ्लोरिस बुक्स, 2004।
- यंगरमैन, सुजैन। "Movement Notation Systems as Conceptual Frameworks: The Laban System." *Illuminating Dance: Philosophical Explorations* में। संपादक मैक्सिन शीट्स-जॉनस्टोन। लेविसबर्ग: बकनेल यूपी, 1984, पृष्ठ 101-123।