

Frederick Amrine

Eurythmy và "Vũ điệu mới":  
Loië Fuller, Isadora Duncan và Ruth St.  
Denis



© 2022 Frederick Amrine

Đã đăng ký Bản quyền.

Tác phẩm này không được phép sao chép hoặc truyền tải dưới bất kỳ hình thức nào hoặc bằng bất kỳ phương tiện nào,

Thiết bị điện tử hoặc máy móc, bao gồm photocopy, ghi âm, hoặc bất kỳ lưu trữ và truy xuất thông tin nào

hệ thống mà không có sự cho phép bằng văn bản của nhà xuất bản.

Sự xuất hiện của eurythmy là một giai đoạn quan trọng trong lịch sử của khiêu vũ, nhưng nó hầu như không được đề cập đến trong các tài liệu học thuật.<sup>1</sup> Số ít thể tìm thấy được trong các tài liệu, ngay cả trong các nghiên cứu vĩ đại khác cũng thường chỉ có một hoặc hai câu, rõ ràng là nó được đưa ra một cách vội vàng và luôn luôn có những sai sót.<sup>2</sup> Cũng không có nhiều thay đổi theo phương diện khác: không có ích gì khi rất nhiều tác phẩm Nhân trí học về eurythmy bằng tiếng Anh rất khó để phân biệt về tất cả các hình thức của nó, hoặc cố gắng củng cố nó bằng những tuyên bố không thể chứng minh được về tính độc đáo.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Có lẽ lý do khiến Steiner bị lãng quên là vì ông ấy là duy nhất trong lịch sử khiêu vũ: Steiner là một nhà biên đạo múa và nhà lý luận thẩm mỹ lớn, và là một nghệ sĩ vĩ đại trên nhiều phương tiện truyền thông, nhưng không giống như mọi nhân vật khác chúng ta đã thảo luận, ông ấy chưa bao giờ là một vũ công. May mắn thay, tình hình rất khác đối với việc tiếp nhận kiến trúc của Steiner. Xem tiểu luận thư mục ba phần được bổ sung vào các bản dịch sắp tới của CW 287, CW 288 và CW 289/290, tài liệu ghi lại các quá trình đó, mặc dù chậm chạp nhưng không thể sửa chữa, nhờ đó Steiner được coi là một kiến trúc sư vĩ đại. Thật vậy, Hans Scharoun đã khẳng định rằng Goetheanum thứ hai của Steiner là tòa nhà quan trọng nhất của nửa đầu thế kỷ XX.

<sup>2</sup> Hai ví dụ nổi bật từ các nghiên cứu đáng tin cậy khác: Annie Suquet gọi eurythmy (dịch từ tiếng Pháp) là “sự kết hợp của khiêu vũ, thể dục dụng cụ và yoga” và được “thực hành trong áo dài trắng” [174] và liên quan đến “các bài tập thở” [391], trong khi Preston-Dunlop và Lahusen cho rằng “eurhythmy [sic], một hệ thống chuyển động dựa trên nhịp điệu và thể chất của hơi thở và lời nói, “Marie, vợ của Steiner” [47] - rõ ràng khi Steiner là người đã khởi xướng nghệ thuật chuyển động mới, và Marie von Sivers vẫn chưa kết hôn với Steiner, lúc này eurythmy lần đầu tiên được giới thiệu.

<sup>3</sup> Xem thêm ví dụ. Những tuyên bố của Beth Usher không chỉ xuất phát từ “sự thôi thúc nghệ thuật mà Rudolf Steiner đã đưa ra tại Đại hội Thông thiên học ở Munich năm 1907,” mà còn “trước đây chưa từng có một trường phái bí truyền nào đưa ra biểu hiện nghệ thuật cho nội dung giảng dạy tâm linh” [Eurythmy : Giới thiệu 2]. Bản thân Steiner đã hoàn toàn lập luận ngược lại, rằng tất cả các nghệ thuật đều phát sinh từ những lời dạy của các Bí ẩn cổ xưa, đặc biệt là về khiêu vũ, Lucian có lẽ gần với sự thật hơn khi ông khẳng định vào thế kỷ thứ 2 CN, rằng không có và

Eurythmy không thể đồng thời không cùng liên quan đến lịch sử của khiêu vũ và cả “sự hoàn mỹ” của nó.”<sup>4</sup>

Sự tranh cãi của bản thân tôi đã thách thức cả hai câu chuyện. Tôi sẽ tranh luận rằng eurythmy là sự tiếp nối của một cuộc cách mạng thẩm mỹ, bắt đầu không phải ở châu Âu mà là ở Mỹ, rằng những sự bùng nổ ban đầu dẫn đến “vũ điệu mới” mang tính tâm linh sâu sắc, và eurythmy là sự hoàn thiện của sự bùng nổ ban đầu đó.

Lời phản bác của tôi về quá khứ của eurythmy trong lịch sử khiêu vũ đã thu hút các nhà Nhân trí học nên đặc biệt quan tâm, bởi vì nó xác định bối cảnh trước mặt vô cùng quan trọng cho sự phát triển của tác phẩm eurythmy với sự tiên phong của ba người phụ nữ Mỹ là: Loie Fuller, Isadora Duncan, và Ruth St. Denis.<sup>5</sup> Không cần tranh luận để xác định vai trò của ba người họ trong sự xuất hiện của “vũ điệu mới”; các học giả hoàn toàn đồng ý về vấn đề đó. Nhưng theo hiểu biết của tôi, mối quan hệ giữa eurythmy và nghệ thuật di chuyển mới mà bộ ba này tìm cách mở đầu chưa bao giờ được công nhận hoàn toàn.<sup>6</sup> Nhiệm vụ

---

chưa bao giờ có giảng dạy tâm linh không liên quan đến một số hình thức khiêu vũ [Roseman 2]. Wolfgang Veit mô tả những điểm tương đồng quan trọng giữa eurythmy và hội họa trừu tượng hiện đại [10], nhưng bài báo của ông cũng không có đề cập đến khiêu vũ.

<sup>4</sup> Raffe et al. 3. Xem chú thích 7 bên dưới.

<sup>5</sup> Một chương quan trọng khác trong lịch sử ban đầu của eurythmy liên quan đến sự đóng góp của hai phụ nữ Nga là Margarita Woloschin và vợ tương lai của Steiner, Maria von Sivers. Eurythmy đã có thể được khai sinh trước 4 năm, vào năm 1908, khi Steiner ám chỉ rằng có thể “nhảy” những dòng mở đầu của Phúc âm Thánh John, nhưng, giống như Parsifal, Woloschin không đặt ra câu hỏi, điều này đã khiến Steiner không thể làm gì khác. Woloschin tự kể câu chuyện này trong cuốn tự truyện của mình là *The Green Snake*. Và chính Marie Steiner là người đầu tiên đề xuất gọi nghệ thuật mới là “eurythmy”, và đã giúp nuôi dưỡng nó trong thời kỳ sơ khai. “Mối liên hệ với người Nga” của Steiner (bao gồm mối quan hệ sâu sắc với họa sĩ theo trường phái biểu hiện Kandinsky và nhà văn theo trường phái Biểu tượng Bely) là chìa khóa để hiểu vị trí của kẻ thù trong thẩm mỹ của Steiner nói chung.

<sup>6</sup> Raffe et al. Một cách chân thực nhất, nhưng lời tường thuật của họ khác so với lời của tôi ở một số khía cạnh quan trọng. Họ bắt đầu bằng cách chống lại “múa ba lê” và “múa hiện đại” [3], mà không phân biệt chính xác “múa hiện đại” với “vũ điệu

của phần giới thiệu này là thuyết phục cả những người theo chủ nghĩa Nhân trí học và các nhà sử học về khiêu vũ chính thống rằng có mối quan hệ sâu sắc giữa “vũ điệu mới” và eurythmy nhưng gần như không thể hiểu được. Hơn nữa, tôi sẽ tranh luận rằng không phải "điệu nhảy hiện đại" của Wigman, Jooss, Graham và Humphreys, mà là eurythmy của Rudolf Steiner mới là vũ điệu được thừa kế từ Fuller, Duncan và St. Denis.

Eurythmy và “vũ điệu mới” có ít nhất ba nguồn gốc riêng biệt. Tôi gọi chúng theo một cách vắn tắt là: “khoa học tâm linh”, “kịch Hy Lạp” và “tâm linh phương Đông”.<sup>7</sup> Loie Fuller hơn cả là một vũ công: giống như Goethe và Steiner, giống như Giáo sư Strader trong Steiner's *Mystery Dramas* - cô ấy là một "nhà khoa học tâm linh", người đã phát minh và được cấp bằng sáng chế cho một loại máy chuyển động vĩnh cửu, hợp tác cùng với Marie và Pierre Curie, [ 1] và được bầu vào Hiệp hội Thiên văn Pháp. Giống như Steiner, Isadora Duncan trở lại với kịch Hy Lạp qua Nietzsche, và đến với Thiên nhiên qua nghệ thuật Hy Lạp.<sup>8</sup> Trong khi Duncan sống bản năng hơn và hòa hợp hơn với ý thức cũ,

---

mới” trước đó. Trong nhiều đoạn, họ nhầm lẫn cho rằng chỉ có eurythmy mới thực sự là “tâm linh”, loại bỏ những nỗ lực đổi mới ban đầu khác là “vô thức”, “trí tuệ,” chủ quan hoặc chỉ là sự bắt chước các hình thức tự nhiên. Họ gọi ý một cách sai lầm rằng phụ nữ Mỹ đã tìm thấy sự đổi mới tinh thần ở châu Âu, trong khi thực tế họ đã mang đến châu Âu những gì họ đã khám phá ở Mỹ. Vấn đề đáng lo ngại nhất là nhiều trường hợp trích thượng vô cớ, chẳng hạn như việc họ tham khảo “kỹ thuật mã thông báo” của những người tiên phong và “ý tưởng mơ hồ về vẻ đẹp” [9], hoặc mô tả đặc điểm của họ về Denishawn (trên đó có thêm chi tiết bên dưới) như một “ngôi đền giả ở California” [7].

<sup>7</sup> Cf. Cohen *The Modern Dance* 5 ff.

<sup>8</sup> Cf. sự hồi tưởng ám áp của “Isadorable” Maria-Theresa, một trong nhiều cô con gái nuôi của Duncan đã được cô dạy dỗ: “Sẽ không thể thực thi công lý cho nghệ thuật của cô ấy trong một cuộc thảo luận ngắn, nhưng người ta có thể nói như vậy, mặc dù được truyền cảm hứng từ Hy Lạp trong những khía cạnh hiển nhiên cũng như sâu xa hơn, nó có nguồn gốc từ chính cuộc sống. Do đó, người ta có thể gọi nghệ thuật của cô ấy là một hình thức 'khiêu vũ tự nhiên', về cơ bản, cũng là tiếng Hy Lạp, được diễn đạt bằng những từ ngữ đơn giản nhất và tùy thuộc vào cảm nhận sâu sắc của nghệ sĩ đối với những điều vô hình của sự thật và bản chất bí ẩn của tự nhiên” [Maria-Theresa 235].

Steiner có ý thức hơn và hướng tới tương lai. Nhưng qua lời của tôi, Duncan rất biết suy nghĩ và thậm chí uyên bác hơn nhiều so với hình ảnh của cô ấy trong nền văn hóa đại chúng trong thời cô ấy và thời của chúng ta. Giống như Steiner, Ruth St. Denis đã tìm cách mang trí tuệ tinh thần của Phương Đông đến Phương Tây, và làm sống lại các Bí ẩn cổ xưa bằng một hình thức nghệ thuật mới. Dù ở đây hay bất kì đâu, Steiner hiếm khi trích dẫn hoặc đề cập đến những người cùng thời mà đã ảnh hưởng đến ông ấy; Giống như nhiều nhà tư tưởng và nghệ sĩ vĩ đại khác, Steiner luôn say mê tạo ra một cái gì đó mới mẻ và không ngừng ghi nhận thế hệ người đi trước. Giống như hầu hết các nhà trí thức châu Âu khác, Steiner có ác cảm với nước Mỹ, điều này cũng có thể cản trở ông ấy phần nào. Nhưng sự tương đồng giữa eurythmy và nghệ thuật di chuyển mà ba người phụ nữ Mỹ đã mang đến châu Âu rất uyên thâm, và ông ấy phải tìm hiểu rõ mọi thứ về họ. Rốt cuộc, bản thân Steiner đã chìm sâu trong giới nghệ thuật tiên phong vào thời điểm chuyển giao thế kỷ; vào năm 1904, Isadora Duncan học tại một ngôi trường ở Grunewald, chỉ cách vài dặm từ căn hộ của Steiner tại Motzstrasse 17 ở Berlin - cùng thành phố nơi Ruth St. Denis được hoan nghênh nhiệt liệt nhất và đạo diễn lừng danh Max Reinhardt.

Sự náo động lớn trong thế giới khiêu vũ ở Trung Âu vào những năm đầu của lứa tuổi thanh thiếu niên là một câu chuyện nổi tiếng.<sup>9</sup> Dalcroze<sup>10</sup> đã chuyển từ Thụy Sĩ đến thành phố mới là Hellerau, ngoại ô Dresden, và thành lập một trường học nơi ông dạy cách tiếp cận với âm nhạc và có tính kỷ luật cao mà ông gọi nó là “eurythmics”. Hầu hết các nhà cải cách vĩ đại của châu Âu về “vũ điệu mới” đều đến học với ông, chỉ để tiến bộ nhanh chóng, và bị dập tắt bởi sự cứng nhắc của hệ thống mà ông đã đưa ra. Steiner biết tất cả về Dalcroze, nhưng ngoài tên gọi ra, eurythmy và "eurythmics" có rất ít điểm chung. Nhiều nhà cải cách mới cũng đã dành nhiều thời gian ngoài cộng đồng tại Monte Verità. Nhưng Monte Verità chỉ là một hiện tượng nổi trội nhất thời, nó không khơi dậy được các tổ chức đang hoạt động hay tính chất đặc trưng về phong cách của buổi diễn. Steiner đã không tham gia vào bất kì lớp học về "vũ

---

<sup>9</sup> See e.g. the account in Partsch-Bergsohn and Bergsohn.

<sup>10</sup> Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950)

điệu hiện đại" ở Châu Âu. Vì vậy thật dễ dàng để kết luận rằng giữa eurhythmy và vũ điệu hiện đại hoàn toàn độc lập với nhau, không có sự ảnh hưởng qua lại với nhau. Nhưng ngoài người Mỹ ra, một người chơi Trung Âu đã có mối liên kết chặt chẽ với Steiner và sự nghiệp của ông ấy vào thời đầu trong lịch sử.

Thật vậy, cho đến nay, đó là cầu thủ quan trọng nhất trong lịch sử: Rudolf Laban, một nhân vật "Michaelic", sinh vào năm 1879.<sup>11</sup> Steiner và Laban đã cùng nhau đến Munich trong những năm trước khi Chiến tranh thế giới thứ nhất bùng nổ, và họ đã ở cùng nhau trong một khu vực tiên phong. Laban đã liên lạc với Blue Rider, người chịu ảnh hưởng nặng nề từ Steiner.<sup>12</sup> Chắc chắn Laban đã nghe Steiner thuyết trình vào những năm đó, và rất có thể họ đã gặp nhau vào thời điểm đó.

### *Một "Nhà khoa học tâm linh" của những Vũ điệu*

Có vẻ như "vũ điệu mới" đã bắt đầu một cách kín đáo, với những trải nghiệm bình thường:

Khi đang diễn tập trong một bộ phim hài, Quack, M.D., cô đã vô tình phát hiện ra vũ điệu của mình - giống như truyền thuyết. Một ngày nọ, ở hậu trường, một tia nắng chiếu vào một mảnh lụa mà cô đang khoác lên mình và nhìn vào gương, cô đã biến hình. Là một người có đầu óc khoa học, cô ấy bắt đầu thử nghiệm các cách để tấm lụa uốn lượn dưới ánh sáng mặt trời, và cô ấy đã làm được một số điệu nhảy - xoay vòng, nhảy điệu valse, - làm cho tấm lụa xoáy tròn.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Rudolf von Laban, sau này là Rudolf Laban (1879-1958), giống như Rudolf Steiner, một người nói tiếng Đức sinh ra ở một tỉnh xa xôi của Đế quốc Áo-Hung, và là một thiên tài bị bỏ quên và chỉ mới bắt đầu nhận được sự chú ý. Ngoài trừ Steiner, Laban là nhà học thuyết vĩ đại nhất về chuyển động của con người từng sống.

<sup>12</sup> Đặc biệt xem các nghiên cứu của Sixten Ringbom trong thư mục đính kèm.

<sup>13</sup> Kendall 56

Sinh ra ở ngoại ô Chicago, Loie Fuller<sup>14</sup> ông đã theo chân của Kate Vaughn, người đã giới thiệu “vũ điệu của chiếc váy” đến London vào năm 1876. Mặc dù chúng đã trở thành một mặt hàng nổi bật của Vaudeville, vũ điệu của chiếc váy có một giá trị rất đặc biệt. Các điệu múa cổ nhất mà chúng ta có hình ảnh có thể là “vũ điệu của chiếc váy”<sup>15</sup> và “điệu múa... gắn liền với các vở kịch hay nghi lễ ‘bí ẩn’, đã được biết đến nhiều ở Crete; Thực tế thì, người Hy Lạp tin rằng người Crete đã ‘sáng chế ra’ những nghi lễ như vậy. Một số nghi thức này có thể là một phần của những cuộc khai tâm bí mật và long trọng...”<sup>16</sup> Phải chăng quy luật tiến hóa tâm linh thường được Steiner mô tả tại nơi làm việc, theo đó cái mới chỉ có thể xuất hiện sau khi xuất hiện một sự hồi sinh, nhưng mang tính biểu tượng của cái cũ, sự phát sinh cá thể tóm lược lại sự phát sinh loài?

Fuller đã nhìn thấy được tiềm năng mang tính thẩm mỹ của những bước nhảy uyển chuyển, đắm chìm trong những ánh đèn sắc sỡ. Sau khi thử nghiệm với những bước nhảy và ánh đèn điện, cô ấy đã mang cái sáng tạo của cô ấy đến thành phố New York năm 1892, nơi mà cô ấy đã ra mắt "Vũ điệu Serpentine" tại Nhà hát Quảng trường Madison. Được khích lệ bởi những lời khen, cô quyết định mang những vũ điệu đó tới tiền tuyến tiên phong: cùng những năm đó, cô đã đến Paris, nơi cô múa thuê cho Folies Bergère và làm điên đảo cả thị trấn với "Vũ điệu bốc lửa", "Vũ điệu hoa loa kèn", "Vũ điệu cánh bướm", và tất nhiên là cả "Vũ điệu Serpentine", giờ đây đã được cải cách bởi rất nhiều công nghệ hiện đại

Fuller đã hóa vũ điệu của chiếc váy thành nhiều kiểu cách. Chiếc váy đã trở thành một tấm lụa khổng lồ, được điều khiển bằng những chiếc đĩa dài - một phương pháp mà cô ấy đã được cấp bằng sáng chế. Cô ấy giữ cho tấm lụa chuyển động liên tục; không có bất kỳ kiểu dáng nào. Quan trọng hơn, cô đã sử dụng chúng để mô phỏng và khám phá các hiện tượng tự nhiên, và đó là điều đã thu hút rất nhiều nghệ sĩ, nhà

---

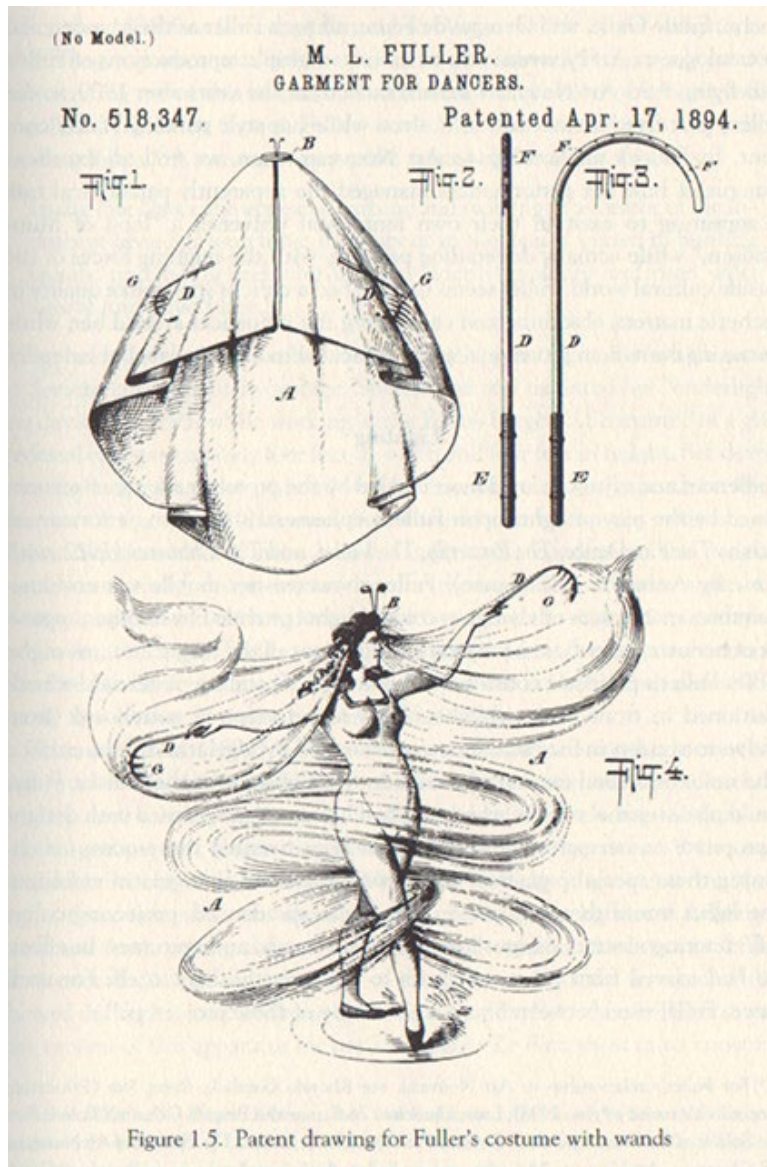
<sup>14</sup> Loie Fuller (1862-1928) là người cùng thời với Rudolf Steiner.

<sup>15</sup> Lawler 32

<sup>16</sup> Lawler 38



thơ và thậm chí cả các nhà khoa học lớn đến xem buổi biểu diễn của cô. Cô ấy dường như đã làm cho khán giả liên tưởng ra một dạng - “cơ thể sống” của các sinh vật sống mà Steiner gọi là “etheric”<sup>17</sup> Nhưng ngay cả khi chỉ là một trải nghiệm thẩm mỹ thuần túy, những vũ điệu của cô ấy đã gây choáng ngợp.



<sup>17</sup> Xem bài giảng của Steiner ngày 24 tháng 6 năm 1924 trong GA 279, *Eurythmy as Visible Speech*.

Quan trọng hơn cả, cô ấy làm những công việc đó theo một cách hoàn toàn mới, những sáng chế, thậm chí là những công việc rất phức tạp trên sân khấu với sự hỗ trợ của một đội thợ điện phía dưới sân khấu, thay đổi màu sắc liên tục khi cô ấy đang biểu diễn. Cô ấy ngập tràn trong màu sắc trên một sân khấu tối tăm, cơ thể cô ấy ẩn sau những tấm lụa không lồ kia, cô ấy dường như đang lơ lửng giữa không trung giống với " sự xuất hiện của một tinh linh đến từ thế giới khác".<sup>18</sup> Cơ thể của vũ công hoàn toàn hòa vào những ánh sáng kia.<sup>19</sup> Giống như eurythmy, đó là một trải nghiệm đã thu hút trực tiếp trí tưởng tượng hơn là các giác quan.

Steiner cũng là một nhà tiên phong vĩ đại trong việc sử dụng ánh sáng trên sân khấu múa và kịch. Tầm quan trọng của màu sắc và ánh sáng cho buổi biểu diễn eurythmy được miêu tả một cách hùng hồn qua lời của Wolfgang Veit, người đã nhắc nhở chúng ta rằng Steiner thậm chí nói về một Eurythmy nhẹ nhàng, mềm mại.<sup>20</sup>

Trong khi suốt buổi biểu diễn, sân khấu liên tục ngập tràn trong những trạng thái màu sắc tương phản. Sân khấu tràn ngập trong ánh sáng và chuyển đổi liên tục nhẹ nhàng và uyển chuyển. Tấm thảm ánh sáng đang thay đổi này chính là khung cảnh sân khấu của những người theo trường phái eurythmist. Với những cử chỉ của cô ấy, người theo thuyết eurythmist sẽ chìm vào trong đó, đắm chìm trong ánh sáng.

Thật tuyệt vời, có một bộ phim do Anh em nhà Lumière thực hiện vào năm 1897, về buổi trình diễn Loie Fuller, và nó có sẵn trên YouTube.<sup>21</sup> Tuyệt vời hơn nữa, và một lời chứng thực cho tầm quan trọng của Loie Fuller là việc họ nhuộm màu thủ công phim đen trắng trên từng khung hình, để người ta cảm nhận được sự năng động của màu sắc. Nhưng điều

---

<sup>18</sup> Suquet 79

<sup>19</sup> see Garelick *passim*

<sup>20</sup> Veit, trang 5 và 20. Xem thêm phần thảo luận về bài luận "The Color Dancer" của Ruth St. Denis trong Roseman, tr. 107.

<sup>21</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=O8soP3ry9y0>

tuyệt vời nhất về các điệu múa của Fuller có được từ các bản vẽ và bức tranh mà họ lấy cảm hứng từ các nghệ sĩ vĩ đại như bản trình diễn “Vũ điệu của những tấm lụa che” (1893) của Toulouse-Lautrec. Eurythmy cuối cùng sẽ được thực hiện một cách có hệ thống và sâu sắc hơn nhiều, Fuller đã tìm cách làm cho các chuyển động tinh thần của Melos âm nhạc có thể nhìn thấy ngay lập tức theo cái cách mà cô ấy gọi là “âm nhạc hảo huyền hoặc âm nhạc cho đôi mắt”<sup>22</sup>

Loie Fuller là một người tiên phong vĩ đại, cô ấy đã truyền ngọn đuốc đó cho những người phụ nữ Mỹ đi sau. Loie Fuller nhận ra được sự vĩ đại của Isadora Duncan và đã mời Isadora đến buổi lưu diễn tại Đức cùng cô ấy, và tài trợ cho Isadora đến Budapest và Vienna

### *Món quà của Isis*

Angela Isadora Duncan sinh vào năm 1877, tại San Francisco. Ngay từ khi còn nhỏ, cô đã thể hiện một tài năng thiên bẩm trong việc di chuyển. Cự tuyệt bởi những gì cô ấy coi là giả tạo trong múa ba lê, cô ấy sớm phát triển phong cách khiêu vũ “tự nhiên”, đặc biệt của riêng mình, bắt chước những con sóng dọc theo bãi biển bên dưới Cliff House.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *musique de vision ou musique pour l'œil* [Suquet 86]. See Steiner's extraordinary cycle of lectures, GA 283, *The Inner Nature of Music and the Experience of Tone*.

<sup>23</sup> Bởi vì Duncan cảm thấy rằng cả ảnh tĩnh và phim âm ở trạng thái vẫn còn nguyên sơ của nó đều không thể ghi lại sắc thái của điệu nhảy của cô ấy là đúng, nên cô ấy không cho phép chụp ảnh hoặc quay phim bất kỳ điệu múa nào của mình. Điều này có nghĩa là tất cả những gì chúng tôi có thể làm là cố gắng tái tạo nó theo trí tưởng tượng qua lời kể của những người cùng thời. Nhưng cũng có sẵn các cảnh quay về những sinh viên thế hệ thứ ba đã học cùng con nuôi của Duncan. Bất cứ ai muốn phản đối ngay lập tức rằng phong cách như vậy không có liên quan gì đến kẻ thù đều được mời xem với tinh thần cởi mở màn trình diễn đầy mê hoặc của Schubert bởi “vũ công Duncan” người Mỹ Sylvia Gold (1923-2013), người đã giảng dạy tại Concord, MA, có trên YouTube tại <https://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060> hoặc màn trình diễn Adagio từ Bản giao hưởng số 9 của Schubert mang tên “Homage to Apollo” của Lori

Ngay khi Bà Blavatsky bắt đầu tiết lộ những bí mật của nữ thần, bà đã chọn đặt tên đệm của mình vì nó có nghĩa là “món quà của Isis”. Giống như những người phụ nữ Mỹ cùng thế hệ, cô không được đi học; không giống như mọi người, cô đã trở thành một người tự mày mò và học tập. Trong những năm đầu tiên của mình, cô đã tuân theo sự hướng dẫn của thủ thư trưởng của Oakland, Ina Coolbrith, người đã đoạt giải Nhà thơ của California. Vào thời điểm hầu như chưa có hoặc không có học bổng về lịch sử của khiêu vũ,<sup>24</sup> cô hiểu biết đầy đủ về nhân trí học của khiêu vũ để khẳng định rằng cô đã “đánh thức” một nghệ thuật đã “ngủ yên trong 2000 năm”.<sup>25</sup>

Tham vọng của Duncan đã đưa cô đến New York, nơi cô biểu diễn các chương trình có tên là "Vũ điệu và triết học" tại tiệm của những người giàu có. Giống như Steiner, Duncan đã đột phá bằng cách chuyển sang thơ ca và âm nhạc “nghiêm túc”, bao gồm cả màn trình diễn The Rubaiyat của Omar Khayyam. Buổi khiêu vũ của cô đã được đón nhận nồng nhiệt trong giới tư nhân, nhưng phản ứng của công chúng không được tốt, vì vậy vào năm 1899, cô lên đường đến Châu Âu, và ở đó cô đã tìm thấy sự đón nhận nhiệt tình mà cô đã tìm kiếm. Tại London, cô nhanh chóng tiếp cận được với giới tinh hoa nghệ thuật và trí tuệ; một giáo sư Cổ điển nổi tiếng thậm chí còn đọc thuộc lòng những câu thơ Hy Lạp cổ đại tại các buổi biểu diễn của cô ấy. Điều đáng ngạc nhiên là những người Mỹ trẻ tuổi như Loie Fuller và Isadora Duncan được tiếp đón như những danh nhân.

Isadora Duncan là một người sống theo tinh thần tự do: trí tưởng tượng của cô ấy hoàn toàn không bị gò bó, và phương châm sống của cô ấy là “không có giới hạn”. Nhưng cô ấy là một người có tính kỉ luật,

---

Belilove & The Isadora Dance Company, cũng trên YouTube tại [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_Ddz9eHkDk](https://www.youtube.com/watch?v=E_Ddz9eHkDk).

<sup>24</sup> Cuốn sách cũ về lịch sử khiêu vũ của Czerwinski mà Steiner đưa cho Lory Maier-Smiths là một nghiên cứu tiên phong, một trong số rất ít các nghiên cứu học thuật có sẵn trước đầu thế kỷ này.

<sup>25</sup> *Isadora Speaks* ix

chuyển từ các bài tập khoa học của Delsarte<sup>26</sup> sang yoga để có thể tập trung toàn tâm vào các chuyển động bên trong. Mô tả của chính cô ấy về cách suy nghĩ như vậy - và kết quả - nghe rất quen thuộc đối với bất kỳ học viên nào của Steiner:

Tôi đã dành nhiều ngày dài ở trong trường quay để có thể tìm kiếm điệu nhảy biểu hiện sự thiêng liêng của tinh thần con người thông qua các chuyển động của cơ thể. Trong nhiều giờ, tôi sẽ đứng yên một chỗ, hai tay đặt giữa hai bầu ngực, che đi đám rối thần kinh mặt trời. Mẹ tôi thường hoảng sợ khi thấy tôi bất động trong những khoảng thời gian dài như thể tôi đang trong cơn mê - nhưng tôi đã tìm kiếm và cuối cùng đã phát hiện ra nguồn gốc trung tâm của mọi chuyển động, sự thống nhất mà từ đó mọi chuyển động ra đời, chính từ khám phá này, tôi đã nảy sinh ra học thuyết và thành lập ngôi trường của mình. Trường dạy múa ba lê đã dạy học sinh rằng nguồn gốc nằm ở trung tâm của lưng ở gốc cột sống. Từ trực này, bậc thầy múa ba lê cho biết, cánh tay, chân và thân mình phải di chuyển tự do, tạo ra kết quả là một con rối có khớp. Phương pháp này tạo ra một chuyển động nhân tạo không xứng đáng với tâm hồn. Ngược lại, tôi tìm kiếm nguồn gốc của biểu hiện tâm linh để chảy vào khắp cơ thể, lấp đầy nó bằng ánh sáng rung động - phản ánh tầm góc nhìn của tâm hồn. Sau nhiều tháng, khi tôi đã học cách tập trung toàn bộ sức mạnh của mình cho một điểm Trung tâm. Và tôi nhận

---

<sup>26</sup> François Delsarte (1811-1871) là một ca sĩ người Pháp bị mất giọng hát, chuyển sang diễn xuất, nhưng thất vọng vì tình trạng nghệ thuật đó. Ông đã bắt đầu các nghiên cứu khoa học của riêng mình về cử chỉ của con người và xây dựng chúng thành một phương pháp giảng dạy có hệ thống có ảnh hưởng sâu sắc trong lịch sử khiêu vũ, mặc dù bản thân Delsarte chưa bao giờ công bố tài liệu đầy đủ về phương pháp này. Jowitt mô tả anh ta một cách ngắn gọn là đã “phát triển một cách thông minh và có hệ thống hoặc phân tích tư thế, cử chỉ và biểu hiện giọng nói bằng cách liên kết chúng với các trạng thái tinh thần và tâm linh tương ứng, nhằm mục đích hệ thống của anh ta phục vụ các nhà hùng biện, diễn viên và ca sĩ chuyên nghiệp” [78]. Một nguồn tài nguyên tuyệt vời trên Delsarte là trang web của Dự án Delsarte.

thấy rằng khi tôi nghe nhạc, những tia sáng và rung động của âm nhạc truyền đến nguồn ánh sáng duy nhất bên trong tôi - ở đó chúng phản chiếu chính mình trong góc nhìn của Tâm linh chứ không phải sự phản chiếu của bộ não mà là của tâm hồn, và từ góc nhìn này, tôi có thể bộc lộ chúng qua các Vũ điệu.<sup>27</sup>

Duncan cảm thấy rằng “vũ điệu của tương lai”, như cái cách cô ấy gọi là lý tưởng của mình, sẽ nảy sinh từ “trực giác tâm linh” chứ không phải là kế thừa.<sup>28</sup> Những suy ngẫm sâu sắc về chuyển động đã dẫn đến sự phát triển của một đội ngũ giàu trí tưởng tượng mạnh mẽ mà bản thân cô gọi là một loại khả năng thấu thị.<sup>29</sup> Khi nghe nhạc, cô ấy cảm nhận được những “đường nét” mà sau đó, cơ thể cô ấy sẽ chuyển động theo.<sup>30</sup> Cô ấy tuyên bố rằng trong các điệu nhảy của mình, “Nhịp điệu cuộc sống để có thể chơi nhạc cụ, sự sâu sắc của ý thức dẫn đến ánh sáng của ngày xã hội của chúng ta. Sự sâu sắc của ý thức nằm trong tất cả chúng ta.”<sup>31</sup> Về đơn giản của cô ấy đã được gọi là “đại dương trong chiều sâu” và sự phục hồi của vũ trụ và ma thuật cổ đại;<sup>32</sup> như Steiner đã khiến thế giới sự sống trở nên hữu hình như vậy thông qua eurythmy, điệu nhảy của cô ấy gọi lên “một thế giới ba chiều, trong đó sự hiện diện vô hình hoặc các khía cạnh của môi trường âm nhạc đã thu hút và đẩy lùi cô ấy.”<sup>33</sup> Cô ấy thậm chí còn công khai nói về niềm tin của mình vào sự luân hồi.<sup>34</sup>

---

<sup>27</sup> quoted by Kirstein on p. 266

<sup>28</sup> Cohen, *Theatre Art* 119

<sup>29</sup> Daly 138

<sup>30</sup> Daly 142. Những lời kể như vậy gọi lại cho chúng ta nhớ về Steiner ngồi như một sibyl hiện đại, lần theo dấu vết của "các hình thức eurythmy" trong chiếc lá nằm cân bằng trên đùi anh ta.

<sup>31</sup> *Isadora Speaks* 51

<sup>32</sup> *Isadora Speaks* 51.

<sup>33</sup> Jowitt 71

<sup>34</sup> “Khi tôi giải thích rằng tôi là một cô gái nhảy múa trên sông Nile 10.000 năm trước, và chồng tôi khi đó là một người lính, và chúng tôi yêu nhau và gần như đổi mới các hiệp hội cổ xưa một lần nữa vào thế kỷ sau vào năm 1921, sau đó họ nghĩ rằng tôi bị điên” [*Isadora Speaks* 132].

Thiên định và nghiên cứu tâm linh đã dẫn đến những học thuyết sâu sắc. Người ta khẳng định rằng Isadora Duncan không chỉ là vũ công người Mỹ đầu tiên phát triển học thuyết về điệu nhảy; bà cũng là người đầu tiên “xác định chuyển động dựa trên các quy luật tự nhiên và tâm linh hơn việc dựa trên hình học không gian”, và là người đầu tiên lập luận rằng khiêu vũ như một “nghệ thuật tâm cao” trên cơ sở so sánh chặt chẽ với những vấn đề khác. các loại hình nghệ thuật.<sup>35</sup> Bằng tất cả những cách này, cô đã đoán trước được sự phát triển của Rudolf Steiner về eurythmy. Hơn nữa, nguồn cảm hứng chính cho các học thuyết của cô là những nhà tư tưởng đã ảnh hưởng sâu sắc đến Steiner. Ở Đức, cô đã khám phá ra Nietzsche, và *The Birth of Tragedy*, cuốn Bible của cô từ đó cho đến nay. Cô cũng đọc Ernst Haeckel bản gốc và giống như Steiner, cô được Haeckel truyền cảm hứng để phát triển quan điểm tâm linh của riêng mình về sự tiến hóa. Giống như Steiner, cô nhắc lại Schiller’s *Aesthetic Education* khi hình dung ra một trật tự xã hội mới dựa trên triết lý về tự do: ““ Luật ’không liên quan đến chính trị của Duncan, trong đó sự tự do được thực hiện thông qua cơ thể, thông qua biểu hiện. Tự do là quyền tự quyết xuất phát từ bên trong cá nhân, thay vì được nhà nước ban tặng.”<sup>36</sup>

Duncan đã đưa ra học thuyết của mình một cách chặt chẽ nhất trong Vũ điệu của tương lai, bản tuyên ngôn năm 1903 được đưa ra trước Câu lạc bộ báo chí Berlin và sau đó được xuất bản ở Đức bằng cả tiếng Đức và bản gốc tiếng Anh. Mặc dù hiện nay cuốn sách khá hiếm,<sup>37</sup> không thể ngờ rằng Steiner, người đã từng đắm chìm trong nền nghệ thuật tiên phong ở Berlin trước khi chuyển giao thế kỷ, lại không chăm chú đọc tập sách này. Cô kết thúc bài phát biểu của mình bằng cách tuyên bố rằng "khiêu vũ trong tương lai sẽ phải trở thành nghệ thuật tôn giáo một lần nữa như người Hy Lạp, vì nghệ thuật không mang tính tôn giáo không phải là nghệ thuật, nó chỉ là hàng hóa."

---

<sup>35</sup> <http://www.pitt.edu/~gillis/dance/isadora.html>

<sup>36</sup> Daly 180

<sup>37</sup> Một đoạn trích dài có trong Cohen’s *Dance as a Theater Art*.

Duncan bắt đầu với tư cách là một nghệ sĩ biểu diễn solo, nhưng dần dần, ấn tượng trong nghệ thuật của cô đã xuất hiện: Laura Jacobs đã mô tả các tác phẩm trưởng thành của cô là “thespian” chứ không phải là “terpsichorean”. Khi cô trở lại Hoa Kỳ vào năm 1908, đã có sự phản kháng lớn đối với những cách biểu diễn khiêu vũ của cô về âm nhạc giao hưởng và toàn bộ vở opera của Gluck. Nhưng dần dần cô đã chinh phục được khán giả. Cô đã dàn dựng một bộ phim khiêu vũ dựa trên Oedipus Rex, với phần điệp khúc do nhà nhân trí học Percy MacKaye (con trai của Steele MacKaye của Delsarte, cha của Arvia MacKaye Ege và Christy Barnes), người đã phiên dịch và cộng tác với Albert Steffen chấp bút. Cô ấy đã nắm bắt được nguyên mẫu Hy Lạp của tâm thu và tâm trương - “căng thẳng” và “giải phóng”<sup>38</sup> - đó là điều cơ bản cho hiệu ứng xúc cảm của bi kịch Hy Lạp và sự sống động của kiến trúc Hy Lạp, trong đó các cột dường như uốn dẻo như cơ bắp dưới sức nặng mà chúng phải chịu. “Những chuỗi căng thẳng và giải phóng này là một trong những cách cơ bản mà Duncan tạo ra sự tương phản động học, để gợi ý đến sự kịch tính.”<sup>39</sup> Khi trở về châu Âu năm 1909, cô đã nổi tiếng trên toàn thế giới.

Giống như Steiner, Isadora Duncan hiểu được ý tính giáo dục sâu sắc của một nghệ thuật chuyển động đổi mới. Nhắc đến những nhà cải cách Froebel mà cô đã được nghe ở San Francisco, cô nói về tầm quan trọng của khiêu vũ đối với “sự hình thành tính cách” của trẻ em.<sup>40</sup> Tầm nhìn vĩ đại của cô đã tạo ra một phong trào học đường trên toàn thế giới, tập trung vào một loại hình khiêu vũ mới. Cô ấy đã thành lập một số trường học nhỏ, nhưng cô ấy mơ ước có thể thành lập “một trường học lớn, với 1000 trẻ em,” bao gồm cả một trường học cho con em công nhân ở thành phố New York: “. . . không ai trong số những người viết tiểu sử về Isadora đề cập đến những nỗ lực của Juliette Poyntz, thuộc Liên minh Công nhân May mặc Quốc tế ở New York vào năm 1915 để thành lập một trường học cho trẻ em thuộc tầng lớp lao động dưới sự chỉ

---

<sup>38</sup> Xem Các bài tập cơ bản của Steiner liên quan đến Ballen und Spreizen.

<sup>39</sup> Daly 78

<sup>40</sup> Daly 27



đạo của Isadora.”<sup>41</sup> Vì những người Bolsheviks sẵn sàng hỗ trợ cho cô ngay cả khi không có ai ở phương Tây giúp đỡ, Duncan đã nhận lời mời thành lập một trường học ở Moscow. Một thời gian ngắn trước khi qua đời, cô ấy đã dự đoán rằng “ngày có một trường học quốc tế lớn dành cho trẻ em sẽ đến. . . Sẽ mở ra cánh cửa tương lai cho một thế hệ mới’.”<sup>42</sup> Và tất nhiên tầm nhìn của Duncan đã được hiện thực hóa - bởi các trường Steiner's Waldorf, hiện là một trong những phong trào trường học độc lập lớn nhất trên thế giới, lấy eurythmy là một phần không thể thiếu của chương trình học.

Ngay cả Lincoln Kirstein cũng ghi nhận Isadora Duncan và Fokine là hai nhà tiên phong vĩ đại của khiêu vũ hiện đại. Cô còn hơn cả những gì chúng ta biết: giống như Rudolf Steiner, cô ấy nuôi dưỡng tầm nhìn tinh thần về nghệ thuật như một con đường chuyển đổi cá nhân và xã hội. Đặc biệt, eurythmy chính là kế vị di sản của cô ấy.

### *Tìm kiếm Tâm linh của Phương Đông*

Một nhân vật khác mà Steiner gọi là “Michaelic”, Ruth St. Denis ( Ruthie Dennis, được “phong thánh” bởi David Belasco, “Miss Ruth” ), sinh ra ở Newark, New Jersey vào năm 1879. Là một người theo chủ nghĩa Giám lý nghiêm khắc, mẹ cô cũng có bằng đại học y khoa của Đại học Michigan, và bà có những sở thích tinh thần chiết trung lan rộng khắp Hoa Kỳ vào khoảng đầu thế kỷ 20, vì vậy ngoài Kinh thánh, bà còn khuyến khích con gái mình nghiên cứu *Idyll of the White Lotus* của Mabel Collins Cook và Khoa học và Sức khỏe của Mary Baker Eddy. Hai mẹ con nhà bà bị cuốn vào làn sóng cuồng nhiệt dành cho François Delsarte.<sup>43</sup> Khi còn trẻ, cô chuyển từ đua xe đạp sang nhào lộn rồi

---

<sup>41</sup> *Isadora Speaks* 15.

<sup>42</sup> *Isadora Speaks* 31.

<sup>43</sup> “Khi một đứa trẻ mười một tuổi, tôi được đưa đến gặp bà [Genevieve] Stebbins trong một buổi biểu diễn múa Hy Lạp khó quên. Cả cuộc đời hoạt động nghệ thuật của tôi ra đời vào giờ đó. Vì vậy, tôi luôn cảm thấy biết ơn sâu sắc đối với ảnh hưởng của Delsarte ”[*Wisdom Comes Dancing* 31]. Cô đặc biệt ngưỡng mộ Vũ

chuyển sang nhảy Vaudeville, nhưng sau đó khi đang lưu diễn trên một trong những chiếc kính của Belasco, cô đã cảm nhận được một sự thấu hiểu sâu sắc khi đi ngang qua một hiệu thuốc ở Buffalo. Trên cửa sổ là tấm áp phích quảng cáo thuốc lá Các vị thần Ai Cập, với “một người phụ nữ ngực trần, người được cho là nữ thần Isis, đang ngồi giữa những cây cột và hoa sen”. Khi nhìn thấy hình ảnh đó, cô ấy đã bị thuyết phục ngay lập tức để trở thành Isadora thứ hai, một tín đồ khác của nữ thần Isis, và cô ấy “sau đó đã mô tả phản ứng của mình với tấm áp phích theo một cách phù hợp với việc cải đạo:

Đây là một hình ảnh làm lay động vào ý thức ngay lập tức, tất cả khả năng tiềm ẩn cho sự kỳ diệu, tình yêu với vẻ đẹp tĩnh lặng và sự thiên định nằm ở sâu thẳm nhất trong tinh thần của tôi. . . Tôi nhận ra trong cái nháy mắt với hình bóng của Isis. Cô ấy đã trở thành biểu tượng của sự bí ẩn và vẻ đẹp u ám của Ai Cập, và tôi biết rằng số phận của tôi là một vũ công đã sống lại trong khoảnh khắc đó. Tôi sẽ trở thành công cụ nhíp nhàng với tâm linh hơn là một nữ diễn viên hài kịch hay bi kịch. Tôi chưa bao giờ biết đến một cú sốc nội tâm của sự sung sướng như vậy.”<sup>44</sup>

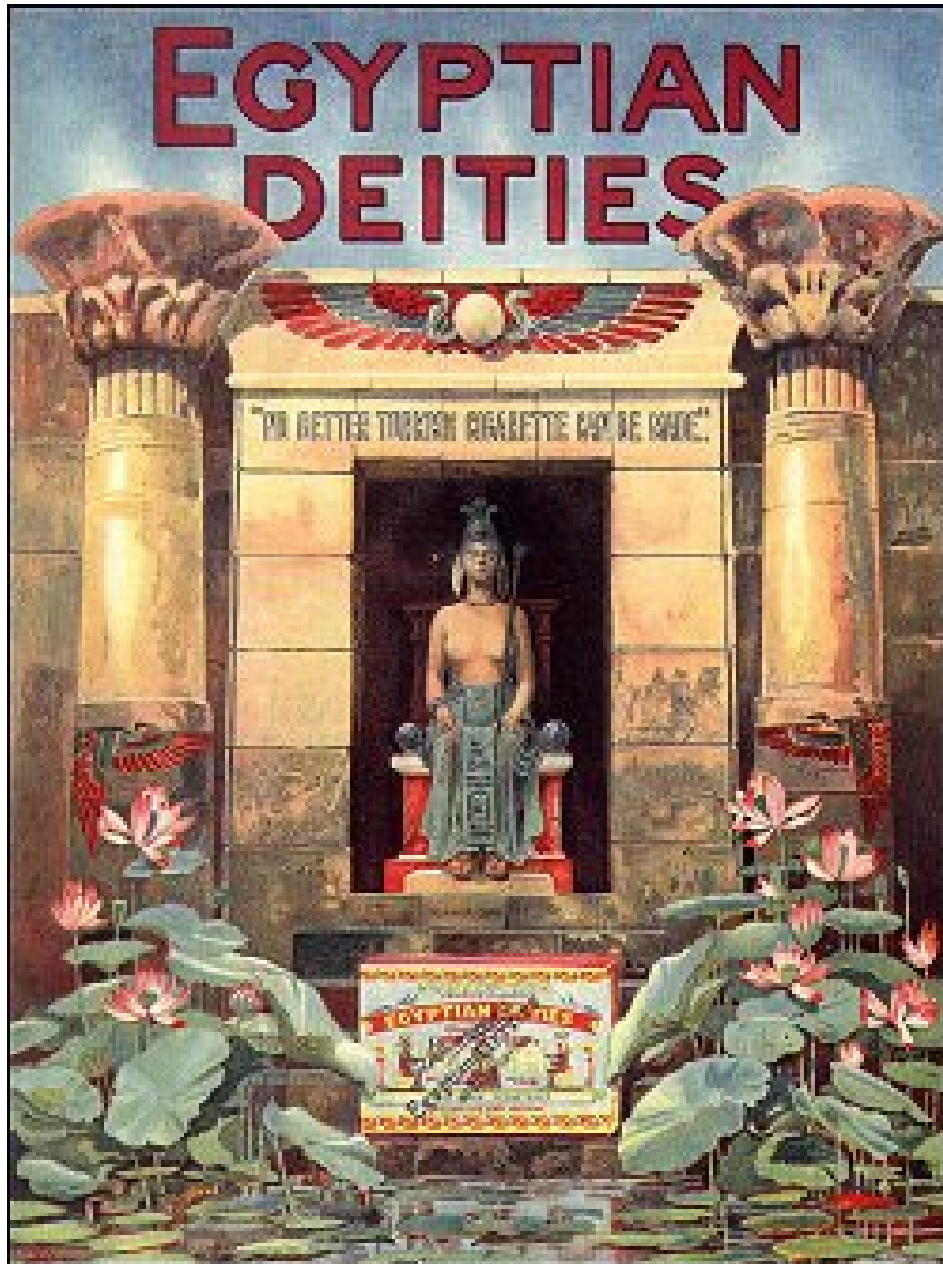
Cảnh tượng mà cô nhìn thấy là vào năm 1904 - cùng năm mà Rudolf Steiner đã xuất bản hai chuyên luận được coi là "cuốn sách cơ bản" của Nhân trí học: Làm thế nào để biết các thế giới cao hơn (1904) và Thông thiên học (1904). Giống như Steiner trong nhiệm kỳ của mình với tư cách là người đứng đầu Hiệp hội Thông Thiên Học ở Đức, cô ấy đã thực hiện sứ mệnh của mình là mang trí tuệ của Phương Đông đến Phương Tây. Giống như Steiner, cô ấy đã mô tả một con đường phát triển nội tâm mà trên đó chúng ta “học cách tìm kiếm của tâm trí từ hoạt động bên ngoài đến vị trí bên trong và bên trên của ý thức tâm linh,” nơi

---

điệu trong ngày của Stebbins, "dựa trên các chuyên động nghi lễ của các tôn giáo phương Đông mà cô đã nghiên cứu và đến để ngưỡng mộ" [Kendall 29].

<sup>44</sup> Jonas, trang 199-200. Nghiên cứu của Roseman bao gồm mô tả về điệu múa sau này của Thánh Denis “Bí ẩn của Isis”, còn được gọi là “Tấm màn của Isis” [94-95].

“chúng ta có thể bắt đầu nhận ra mối quan hệ hài hòa của mình với nhịp điệu nhân quả của vũ trụ.”<sup>45</sup>



---

<sup>45</sup> *Wisdom Comes Dancing* 21

Trong một chuyến lưu diễn, cô bắt đầu nghiên cứu mọi cuốn sách mà cô có thể tìm thấy về Ai Cập Cổ đại trong các thư viện địa phương.



Tại San Francisco, cô đã thuê một nhiếp ảnh gia người Nhật 5 đô la để thực hiện một bức ảnh mang tính biểu tượng- khi cô đóng vai nữ thần Isis. Lấy cảm hứng từ một đoàn múa Hindu đang biểu diễn tại đảo Coney, cô đã biên đạo một vở kịch đặc biệt tên là Radha, được dàn dựng lần đầu tiên vào năm 1906; sau này cô ấy mô tả nó như là “một cử chỉ đầu tiên hướng tới việc sử dụng những vũ điệu mới như một phương tiện thể hiện tinh thần”<sup>46</sup> Theo cách mà Steiner và Duncan ngắm nhìn Hy Lạp cổ đại qua Nietzsche, St. Denis đã nhìn lại nghệ thuật cổ đại của Ai Cập, Nhật Bản và Ấn Độ. Các điệu múa của St. Denis không liên quan nhiều đến chủ nghĩa phương Đông hời hợt, vốn đã trở nên quá thời thượng vào thời của bà. Như Deborah Jowitt đã nói một cách hùng hồn rằng: “Một cuộc hành trình tâm linh đến Ấn Độ - đến tất cả các vùng đất của phương Đông - là phương tiện của cô ấy để xây dựng hình ảnh ý tưởng về bản thân trên sân khấu, qua đó cô ấy hy vọng sẽ hướng dẫn bản thân và khán giả của mình với cái nhìn hoàn thiện về tâm linh, và để đem lại sự tươi mới cho khiêu vũ. "Tôi cần khiêu vũ," cô ấy viết, ". . . rằng nó tiết lộ Đức Chúa Trời bên trong con người.”<sup>47</sup>

Bộ sưu tập *Wisdom Comes Dancing* bao gồm phần tóm tắt của riêng về St. Denis và vở kịch khiêu vũ với sự tham gia của người giúp việc của Krishna, dựa trên một đoạn văn của Gita, và đây là chìa khóa cho bộ phim truyền hình của St. Denis về những gì Steiner sẽ đưa ra giả thuyết là sự tiến hóa của ý thức, và điều đó xứng đáng được trích dẫn đầy đủ:

Sau một khoảng thời gian ngắn, Radha bị che khuất tầm nhìn bởi những đám mây đầy mùi hương, đi xuống từ bệ và đứng dưới chân nó, nhìn chăm chăm với vẻ mặt hiền từ của những người thờ phượng đang quay lại và quy phục trước cô ấy.

Radha biểu thị rằng trong một thời gian ngắn cô đã sử dụng hình thái này để gửi cho họ một thông điệp. Cô để cho họ trôi dạt và đón nhận điều này, sau đó cô truyền đạt thông qua

---

<sup>46</sup> *Wisdom Comes Dancing* 23

<sup>47</sup> *Wisdom Comes Dancing* 127-128

một vũ điệu thần bí, ý nghĩa của nó là để họ không thể tìm kiếm được hạnh phúc vĩnh viễn trong một thế giới vô thường; rằng những cuộc tìm kiếm niềm vui thông qua năm giác quan luôn kết thúc với sự bất mãn; rằng hòa bình chỉ được tìm thấy bên trong đó.

.....

Hình thứ hai thể hiện các điệu nhảy múa trên một hình vuông, theo thần học Phật giáo, đại diện cho bốn bí ẩn của cuộc sống, và được thực hiện với sự uốn lượn của cơ thể để miêu tả sự tuyệt vọng của sự bất thỏa mãn. Ở phần cuối của bức hình này, Radha chìm xuống mặt đất trong bóng tối.

Sau một khoảng thời gian ngắn, một ánh sáng mờ nhạt hiện lên và cô ấy trong tư thế cầu nguyện và trần tyw. Ánh sáng này đến từ một chiếc đèn treo có thiết kế hình hoa sen. Đầu tiên là tập trung vào nhân vật của cô ấy, sau đó khuếch tán với sức mạnh tăng dần trên toàn bộ sân khấu. Radha đứng dậy từ tư thế quỳ gối, khuôn mặt của cô ấy được chiếu bởi ánh sáng của niềm vui bên, và cầm bông hoa sen. Bắt đầu hình thứ ba của điệu múa, theo đường nét của một bông hoa sen đang nở, các bước dẫn từ trung tâm của hoa đến từng cánh hoa. Cô ấy nhảy múa trên những quả bóng, hình ảnh đó tiêu biểu cho sự dạt dào và sung sướng, kéo theo sự từ bỏ các giác quan và thoát khỏi ảo giác. . . .<sup>48</sup>

Shawn mô tả về ca sinh nở khó khăn của Radha, nó đã được biểu diễn hơn 1.500 lần và anh ấy khẳng định một cách mạnh mẽ rằng nó “đánh dấu một kỷ nguyên trong thế giới khiêu vũ.”<sup>49</sup> Thành công của Radha đã dẫn đến cả một chu kỳ của “Oriental” Phim truyền hình khiêu vũ. St. Denis luôn trầm ngâm trước khi biểu diễn các vũ điệu thiêng liêng của mình, nhưng giống như Isadora Duncan và Rudolf Steiner, Thánh Denis đã tìm cách thâm nhập nghệ thuật chuyển động không chỉ với tâm trạng và mô típ tâm linh: tất cả đều mang một tâm linh sâu sắc: “Tất cả chúng

---

<sup>48</sup> *Wisdom Comes Dancing* 190-191

<sup>49</sup> Shawn 8

ta cần phải được nhận thức các nhịp điệu vĩnh cửu của cuộc sống, nhịp điệu của tinh thần mà qua đó chúng ta có thể học cách di chuyển hài hòa và uyển chuyển. Tôi tin rằng nhịp điệu này được biết đến và cảm nhận được khi chúng ta có thể tinh thần hóa tư duy của mình.”<sup>50</sup> Giống như Isadora Duncan, cô ấy nghiên cứu chủ nghĩa Cartesian<sup>51</sup> và bác bỏ các nguyên lý triết học trung tâm của nó: “ Trong một thời gian dài, chúng ta đã sống liên tục trong hai thế giới , hoặc giả sử chúng tôi đã làm với cơ thể và tinh thần. Nhưng những làn sóng mới đến trên trái đất đã cho chúng ta thấy rằng trên thực tế không có hai sự gây chiến mà chỉ có một, đó là ý thức hoặc tâm trí. ”<sup>52</sup> Cô ấy đã tìm cách để nâng tầm vũ điệu lên khỏi sự suy biến của nó là “biểu hiện giới tính thông thường” và “thú vui kinh doanh của một doanh nhân”; đối với cô, đó là "một ngôn ngữ và một chữ tượng hình của thần thánh" cần được nghiên cứu như một văn bản thiêng liêng.<sup>53</sup>

Sau khi thành công ở New York, St. Denis quyết định theo bước Loie Fuller và Isadora Duncan là đến châu Âu vào năm 1906. Lễ tân ở London và Paris rất lịch sự, với trường hợp của Isadora Duncan cũng như vậy. Đức, hay Berlin, đã đón nhận cô ấy một cách nồng nhiệt.<sup>54</sup> Cũng giống như Loie Fuller và Isadora Duncan đã trở thành những người đứng đầu của giới tinh hoa trí thức và nghệ thuật ở Paris, Ruth St.

---

<sup>50</sup> *Wisdom Comes Dancing* 21

<sup>51</sup> Những ghi chú của Isadora Duncan là tuyên ngôn về Vũ điệu của tương lai rơi vào sổ tay của cô ngay sau nhiều trang dành cho việc nghiên cứu kỹ lưỡng về Descartes.

<sup>52</sup> *Wisdom Comes Dancing* 25

<sup>53</sup> *Wisdom Comes Dancing* 18

<sup>54</sup> “Những thành công ở New York, London và Paris đều dẫn đến cảm giác tuyệt vời mà cô ấy có được ở Berlin, và sau đó là trên toàn nước Đức. Có lẽ không có ca sĩ, nghệ sĩ, diễn viên hay vũ công nào thuyết phục được hoàn toàn người dân Đức như Ruth St. Denis. Trong hai năm mà không nghỉ một tuần, cô ấy nhảy múa, trong khi thành công, danh dự và danh vọng đổ dồn về phía cô ấy, và cô ấy sẽ ở lại vô thời hạn nếu cô ấy không mong muốn trở về đất nước của mình. Một nhà hát mang tên cô ấy lẽ ra đã được xây dựng, nếu cô ấy đồng ý ở lại thêm 5 năm nữa ”. [Shawn 14]

Denis đã chiêu mộ những người như Hugo von Hofmannsthal làm bạn của mình.<sup>55</sup>

Khi trở về Hoa Kỳ, St. Denis đã hợp tác với Ted Shawn vào năm 1915 để thành lập một trường học tên “Denishawn” ở Los Angeles. Ngôi trường tuy nhỏ, nhưng không chỉ là một “trường dạy múa”; nó là một loại proto-Esalen mà học sinh tại đó được trau dồi rất nhiều về nghệ thuật thiêng liêng và các thực hành chiêm nghiệm, bao gồm “hình ảnh hóa âm nhạc”<sup>56</sup> điều đó nhắc nhở người ta rất nhiều về eurythmy::

Chúng tôi kiên định với niềm tin rằng Denishawn không phải là một tổ chức, nó phải là một triết lý. Chúng tôi muốn trường học trở thành một luồng ý tưởng. Có các lớp học về âm nhạc và kỹ thuật khiêu vũ của Ấn Độ, Nhật Bản, Ai Cập, Bắc Phi, Java. Chúng tôi đã nghiên cứu các họa tiết và cử chỉ kịch tính, dựa trên Delsarte...<sup>57</sup>

Shawn và St. Denis đã đồng sáng lập ra Jacob’s Pillow ở Massachusetts. Trong các sinh viên của họ, đặc biệt là Martha Graham và Doris Humphreys, họ sẽ trở thành những nhà lãnh đạo tiếp của thế hệ khiêu vũ Mỹ. Nhưng họ sẽ dẫn dắt khiêu vũ theo một hướng đi khác.

Trở lại New York và sau khi đường ai nấy đi, St. Denis thành lập Hiệp hội Nghệ thuật Tâm linh. Hiệp hội đã thu hút nhiều nhà tư tưởng tâm linh lớn, bao gồm Nicholas Roerich và Rabindranath Tagore. Giáo viên Sufi - Pir-o-Murshid Hazrat Inyat Khan cùng với cô ấy đứng trên

---

<sup>55</sup> *Wisdom Comes Dancing 9-10. Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) là nhà thơ, nhà viết kịch và tiểu luận lớn người Áo đầu thế kỷ. Ông là một người lãng mạn và bảo thủ về văn hóa.*

<sup>56</sup> Xem bài báo của St. Denis về chủ đề này trong Cohen, Khiêu vũ như một nghệ thuật sân khấu, đặc biệt. P. 130: “Hình ảnh hóa âm nhạc ở dạng thuần túy nhất là bản dịch khoa học sang hành động cơ thể của cấu trúc nhịp điệu, du dương và hài hòa của một tác phẩm âm nhạc, mà không có ý định ‘diễn giải’ hoặc tiết lộ bất kỳ ý nghĩa ẩn giấu nào mà vũ công nắm được.” Lưu ý rằng Cohen mô tả Laban cũng giống như (giống như Steiner) “một nhà khoa học về bản chất”, người “bắt đầu bằng chuyển động hơn là cảm xúc” [122].

<sup>57</sup> Từ cuốn tự truyện Một cuộc đời dở dang của St. Denis, được trích dẫn tại Roseman 99.



sân khấu trong một trong những buổi biểu diễn The Yogi. Giống như Steiner, bà tin rằng vì “một con người thực sự là một mô hình thu nhỏ, vũ trụ thu nhỏ, nên Vũ điệu Thần thánh của tương lai nên truyền tải bằng những cử chỉ nhỏ nhất của nó một ý nghĩa nào đó của vũ trụ.”<sup>58</sup> Năm 1938, bà nhận lời mời tham gia thành lập một trong những khoa khiêu vũ đầu tiên của Hoa Kỳ tại trường Đại học Adelphi ở Long Island - cũng là cơ sở nơi Trường Biểu diễn Waldorf thành lập vào năm 1947, kể từ khi được đổi tên và hiện đang phát triển mạnh với tên gọi Trường Waldorf của Thành phố Vườn.

Trong những năm sau đó dẫn đến cái chết của bà vào năm 1968, St. Denis đã hướng đến một loại kịch tâm linh (nhưng không bao giờ là độc quyền) của Christian.<sup>59</sup> Hiệp hội Nghệ thuật Tâm linh được đổi tên thành Nhà thờ của Vũ điệu Thần thánh, và có rất nhiều bức ảnh cô đóng giả Đức Trinh nữ Maria. Cô đã thành lập một “Dàn hợp xướng nhịp điệu” và tìm cách đưa điệu nhảy vào các nghi lễ của nhà thờ. Đây được xem như là một sự đổi mới - như Isadora Duncan và Rudolf Steiner và “R. S.,” Ruth St. Denis, được hiểu một cách sâu sắc và có ý thức - thực sự là cội nguồn của tôn giáo trong các Bí ẩn cổ xưa và các hình thức tâm linh phương Đông khác, tất cả đều có thể bắt nguồn từ các hình thức khiêu vũ tại nghi lễ.

### *Nguồn gốc thứ hai*

“Kịch Hy Lạp” là bộ phim thứ hai trong số ba bộ gốc được chia sẻ bởi eurhythmy và “vũ điệu mới”. Sau sự dẫn dắt được cho là không có học thuật của Nietzsche, Duncan, St. Denis và Steiner đã nhận ra học

---

<sup>58</sup> *Wisdom Comes Dancing* 56

<sup>59</sup> St. Denis dường như đã chia sẻ với Steiner một quan điểm bí truyền về Christianity vượt qua mọi bối cảnh thể chế truyền thống: “Tôi say mê muốn tôn giáo có tất cả các quyền năng và nguyên tắc, không chỉ là khoa học của trí tuệ và sự hy sinh của trái tim. . Tôi cũng muốn giáo hội theo ý nghĩa phi giáo phái cao nhất - phúc âm của Chúa Kitô - có được sức hấp dẫn không thể cưỡng lại của vẻ đẹp để chữa lành và truyền cảm hứng cho thế giới ”[*Wisdom Comes Dancing* 51].

thuật chính thống một cách muôn màng: họ đã xây dựng “những điệu múa mới” của mình dựa trên những điều còn sót lại của những bộ phim truyền hình cổ đại. Bởi vì họ hiểu rằng, kịch cổ được hình thành dựa trên điệu múa nghi lễ. Cả bốn người tiên phong này đã thấy bằng chứng rõ ràng nhất về nền tảng đó trong những bản hợp xướng bi tráng cổ đại. Chẳng phải chính Aristotle đã khẳng định rằng “bi kịch bắt nguồn từ ứng biến của 'những người lãnh đạo những vũ điệu dithyrambs' [tức là, những vũ điệu dithyrambic]” sao?<sup>60</sup> Hay ngôn ngữ hiện đại của khiêu vũ sân khấu: các vũ công của dithyrambs được huấn luyện bởi một nghệ sĩ múa choragus (có nghĩa là “biên đạo múa”), và họ biểu diễn trong dàn nhạc.<sup>61</sup>

Đó là minh chứng cho trực giác về triết học và nghệ thuật nhảy bèn của Isadora Duncan, rằng cô ấy khẳng khái muốn khiêu vũ không phải trong vai nhân vật chính trong các vở kịch cổ đại được tái hiện của cô, mà là trong vai dàn đồng ca.<sup>62</sup> Nietzsche's Birth of Tragedy là Kinh thánh của Duncan, và cô cũng tiếp bước Nietzsche để tôn vinh bộ phim truyền hình cuối cùng của Euripides. Vì để lấy lại tinh thần ban đầu của

---

<sup>60</sup> Lawler 78. Cf. cũng Cohen, Nghệ thuật Sân khấu, tr. 1: “Quan điểm được chấp nhận rộng rãi nhất về nguồn gốc của nhà hát Hy Lạp bắt nguồn từ Dithyramb, một buổi biểu diễn ca múa nhạc nằm trong lễ hội mùa xuân của Dionysus... Năm 508 trước Công nguyên, một cuộc thi ở Dithyramb đã được tổ chức. . . Trong khi đó, một dạng kịch nói đã được phát triển tại lễ hội Dionysian; và nó cũng có ca sĩ-vũ công, trong trường hợp này tạo thành một dàn đồng ca phản ứng và bình luận về hành động bằng các cử chỉ cách điệu, tượng trưng được gọi là cheironomia.”

<sup>61</sup> Cuối cùng danh từ này đã trở thành một động từ trong tiếng Hy Lạp cổ đại, *orchesthai*, không chỉ nghĩa hẹp là “khiêu vũ”, mà là chuyển động nhịp nhàng theo nghĩa rộng [Cohen, Nghệ thuật Sân khấu 1].

<sup>62</sup> “Duncan đã dành nhiều năm để phát triển ba bi kịch Hy Lạp đầy đủ hoặc gần như toàn bộ thời lượng: *Iphigenia ở Tauris* (1914-1915), *Iphigenia ở Aulis* (1905-1915), và *Orpheus* (1900-1915). Đối với cả ba, cô chọn các bản nhạc opera thế kỷ mười tám của Gluck, trích đoạn và biên tập chúng một cách phóng khoáng... Ở Gluck, cô cảm thấy mình đã tìm thấy tinh thần của điệu khúc Hy Lạp, 'nhịp điệu của nó, vẻ đẹp đặc biệt của các chuyển động, sự phi cá tính tuyệt vời trong tâm hồn của nó. , khuấy động nhưng không bao giờ tuyệt vọng. "Không ai trong số họ từng miêu tả bất kỳ nhân vật chính nào" [Daly 146].

bi kịch cổ đại, điều mà các bộ phim truyền hình trước đó của Euripides đã nhầm lẫn và gần như thất bại. Duncan mang theo trong chuyến du hành của cô ấy một bản sao của The Bacchae, và chắc chắn không phải ngẫu nhiên mà cô ấy đã đánh dấu một chiếc dithyramb hợp xướng, kỷ niệm sự chuyển động tự do:

Ồ, họ thích một con ngựa con như anh ta  
Chạy lang thang bên sông,  
Một con ngựa con bên cạnh mẹ  
Khi trái tim anh rung lên,  
Vớ tay chân sắc sảo được vẽ  
Và vớ cái chân đang run lẩy bẩy  
Những bước nhảy hoang dã!

Trái ngược với hình ảnh phổ biến về cô ấy, cách tiếp cận của Duncan đối với sự trở của bi kịch cổ đại rõ ràng là tách biệt và khách quan. “Tôi không cố gắng đại diện cho Orpheus hay Eurydice,” cô viết, “mà chỉ là những chuyển động uyển chuyển của đoạn điệp khúc.”<sup>63</sup>

### *Sự cân bằng giữa người Apollonian và người Dionysian*

Ý kiến của tôi là những hiểu biết sâu sắc và lý tưởng được tạo ra từ cuộc tìm kiếm này để hiểu sâu hơn về kịch Hy Lạp là những đặc điểm xác định của “vũ điệu mới” được khởi xướng bởi Laban, Steiner và ba nhà tiên phong người Mỹ, và tôi coi đó là những đặc điểm để phân biệt rõ ràng nhất với các hình thức “nhảy hiện đại”. Điều quan trọng nhất trong số những lý tưởng đó là mong muốn cân bằng hai nguyên tắc

---

<sup>63</sup> Daly 148

nguyên mẫu mà Nietzsche đã xác định trong *The Birth of Tragedy* là “người Apollonian” và “người Dionysian”.<sup>64</sup>

Duncan và Steiner đề cập đến kiểu nguyên mẫu của Nietzsche một cách rõ ràng, nhưng sự cân bằng giữa các thái cực của "Socrate" - có nghĩa là, quá lý trí - tách rời và chủ quan hỗn loạn, không tự do của Dionysian là một lý tưởng được tất cả những nhân vật này áp ủ, ngay cả khi họ đã chọn một thành ngữ khác để diễn đạt nó. Người ta nói rằng các cuộc thử nghiệm sớm nhất ở Trung Âu không thể tồn tại lâu hơn bởi vì chúng rơi vào cực đoan này hay cực đoan khác: trường học của Dalcroze ở Hellerau một mặt trở thành một tập hợp các cuộc tập trận khổng lồ, gần như máy móc (quá “Apollonian”), và mặt khác, sự tự thể hiện (theo nghĩa đen) trần trụi được khuyến khích ở Monte Verità (quá Dionysian). Chỉ khi tầm nhìn cân bằng hơn và tinh thần hơn đến từ Mỹ thì “vũ điệu mới” mới bắt đầu có giá trị và chín muồi về mặt lý thuyết trong tâm trí Laban và Steiner.

Giống như quan điểm về người Hy Lạp vào thời Khai sáng mà Nietzsche đã chỉ trích là phiến diện, truyền thống khiêu vũ trên sân khấu vĩ đại của châu Âu đã bị thu gọn thành truyền thống múa ba lê độc nhất của người Apollonian. Laban dứt khoát từ chối ba lê là không chân thực, vì một thứ gì đó tách rời khỏi thực tế như thế giới mơ ước một chiều, lơ lửng, quái gở của đỉnh Olympus thế kỷ mười tám bị Nietzsche chế giễu như một bức tranh biếm họa của văn hóa Hy Lạp: “Những chuyển động được biểu diễn trong ba lê đã mất đi kết nối với những động lực nguyên thủy của con người đến mức chúng ta đưa họ đến một cảnh giới giống như trạng thái đang mơ”; Ba lê giống như một giấc mơ nhẹ nhàng, trong đó “tất cả nỗi sợ hãi về cuộc sống đều tan biến thành một dòng chảy, trôi nổi hoặc bay.”<sup>65</sup> Do đó, “chúng ta phải khôi phục lại lãnh thổ đã mất, và lấy lại kiến thức được gây dựng bởi tổ tiên của chúng ta từ nhiều thế kỷ

---

<sup>64</sup> Nghiên cứu của Robert Bly về câu chuyện Iron John của anh em nhà Grimm nằm trong số nhiều nội dung khác là một cuộc khám phá xuyên suốt về nguyên mẫu của người Dionys từ quan điểm của tâm lý học Jungian và nhân chủng trí học.

<sup>65</sup> *Mastery of Movement* 94. Chương trích dẫn này, Ch. 4: “Tầm quan trọng của sự chuyển động” [90-105], đưa ra nhiều phản ánh sâu sắc khiến tôi cảm thấy giống một cách kỳ lạ với những cân nhắc lý thuyết của Steiner về eurythmy.

trước.”<sup>66</sup> Laban nhắc nhở chúng ta rằng đó chỉ là do quân đội của Napoléon đã mang về từ Nga một “ nét đặc trưng trong vũ điệu của các chiến binh Tcherkess ”- điệu múa ngón chân! - vở ba lê cổ điển đó đã được “giải cứu... khỏi nguy cơ của tình cảm điên loạn, và khỏi một màn trình diễn vô nghĩa với những hình ảnh được tô điểm với sự mềm mại.”<sup>67</sup>

Và do đó, cuộc nổi dậy chống lại ba lê bắt đầu như một cuộc tìm kiếm Dionysus mất tích. Một bài thơ muện của Isadora Duncan kết thúc với sự gọi nhớ rõ ràng về Dionysus là nàng thơ của cô:

O Dionysos, Porte-Flambeau,  
Hãy soi đường cho tôi trong ngọn lửa –

I S A D O R A<sup>68</sup>

Loie Fuller không phải là người phụ nữ kì quặc, thực sự là một hiện thân của maenad hiện đại? Đó không phải là một nguồn năng lượng mê hoặc của cô ấy sao? Trong thời gian ngắn, cuộc tìm kiếm đã dẫn nhiều người đến với sự quá mức với Dionysian, đến cực đoan này hay thái cực khác, đến Salomes và những điệu múa váy và Monte Verità. Nhưng những người tiên phong vĩ đại của “vũ điệu mới” đã nhanh chóng tìm lại trạng thái cân bằng của họ. Loie Fuller là một maenad quay cuồng và cô ấy là một maenad khoa học - "Salome điện", như Garelick đã mô tả cô ấy một cách rất đáng nhớ. St. Denis 'Radha đã thể hiện ra quá trình trong nuce: Biệt đội Olympian nhường chỗ cho sự bạo loạn nhạy cảm của cá nhân, sau đó đạt được sự cân bằng mới ở cấp độ cao hơn. St. Denis đã tìm thấy sự cân bằng trong các giới luật của Ấn Độ giáo cổ đại. Nhưng đó cũng là bí mật của bi kịch Hy Lạp mà Nietzsche đã khám phá lại.

Một lần nữa, chính Duncan và Steiner đã theo đuổi sự cân bằng giữa người Apollonian và người Dionysian theo một cách chủ ý nhất và

---

<sup>66</sup> *Mastery of Movement* 99

<sup>67</sup> *Mastery of Movement* 146

<sup>68</sup> Được trích dẫn ở cuối Isadora Speaks

có ý thức nhất. Do đó, tôi sẽ tập trung vào chúng để củng cố lập luận của tôi rằng eurythmy là kế vị hợp pháp của “vũ điệu mới”.

Isadora Duncan tôn vinh Zarathustra, điệu nhảy Dionysus của Nietzsche, và cô ấy đã coi *The Birth of Tragedy* làm Kinh thánh của mình, nhưng như chúng ta đã thấy, cô ấy cũng đặc biệt biết suy nghĩ và kỷ luật. Cuộc sống cá nhân của cô ấy có thể trở nên tai tiếng sau một thời điểm nào đó, nhưng tính nghệ thuật của cô ấy luôn được cân bằng. Đó là bí mật về sức mạnh của cô ấy. Những bức ảnh nổi tiếng của Steichen về cô ở Acropolis kể lại toàn bộ câu chuyện: những tư thế maenad được đóng khung trong ngôi đền Apollonian; năng lượng bị ràng buộc bởi thứ tự. Bằng cách thể hiện đầy đủ lý tưởng Cổ điển, cô ấy đã trở thành một người kinh điển trong cuộc đời của chính mình.

Duncan muốn tạo ra một đôi trọng với tính chủ quan hiện đại bằng cách khám phá lại quan điểm "vũ trụ quan" của dàn đồng ca cổ đại, mà Nietzsche đã xác định chính là sự cân bằng giữa agon Dionysian của nhân vật chính và biệt đội Olympian. Đoạn điệp khúc thể hiện trực tiếp tới hướng khán giả có nhu cầu muốn trình bày những cảm xúc của sự thương hại và sợ hãi được khơi dậy bởi cảnh tượng đó. Đối với Isadora Duncan, “khiêu vũ không chỉ đơn thuần là thể hiện bản thân; nó là về sự biểu hiện của siêu việt (‘cái gì đó khác lạ, một thế giới sâu sắc hơn’) thông qua bản thân, mà cô ấy quan niệm rằng không chỉ là cá nhân mà còn là bất kỳ cá thể nào cũng được kết nối với vũ trụ.”<sup>69</sup> Daly rất hùng hồn khi nói về nguồn gốc bí mật về sự mê của Duncan: “Cô ấy đã trình bày với khán giả của mình như một oxymoron: sự từ bỏ chính xác. Cô là 'Nghệ thuật' và 'Tự nhiên,' kiềm chế và từ bỏ - phong cách di chuyển của cô dựa trên sự kiểm soát ở trung tâm và sự tự do của cơ thể. Đối với tất cả niềm đam mê của họ, vẫn nằm trong một sơ đồ bị giới hạn.”[1] Bí mật về nghệ thuật của cô và lý do cô khiến mọi người chú ý bởi sự thuần khiết và nguyên mẫu trong khiêu vũ là về khả năng giữ cân bằng giữa người Apollonian và người Dionysian.

Gần như lịch sử và mọi chuyên luận có tính thẩm mỹ về khiêu vũ ở đâu đó đều được trích dẫn từ Zarathustra của Nietzsche. "Zarathustra là

---

<sup>69</sup> Daly 136

một vũ công"; anh ta là một người Hy Lạp cổ đại tái sinh; đối với ông, triết học phải học cách khiêu vũ, trở thành một vũ điệu và chỉ tôn vinh các vị thần là vũ công:

Tôi chỉ tin vào một vị thần có thể khiêu vũ. Và khi tôi nhìn thấy ác quỷ của chính bản thân mình, tôi thấy anh rất ta nghiêm túc, sâu sắc và uy nghiêm: đó là tâm hồn của sức hấp dẫn - đi ngang qua anh ta, tất cả mọi thứ đều sụp đổ.

Chính tiếng cười đã giết người, chứ không phải là một con thình nộ. Hãy đến, để chúng tôi giết chết tâm hồn của sức hấp dẫn!

Tôi đã học cách đi bộ: kể từ đó, tôi chạy đi. Tôi đã học cách bay: kể từ đó, tôi không muốn bị bắt ép trước khi di chuyển.

Bây giờ tôi thật nhẹ nhàng, tôi bay bổng, bây giờ tôi nhìn thấy chính mình bên dưới mình, bây giờ một vị thần nhảy bên cạnh tôi.<sup>70</sup>

Khi còn trẻ, Steiner đã bị Nietzsche thu hút, và phản ánh rõ ràng nhất về sự hấp dẫn ban đầu đó là cuốn sách năm 1895 của ông, bắt đầu với sự trình bày tích cực một cách đáng ngạc nhiên về sự phát triển triết học của Nietzsche. [1] Nhưng khi sự nghiệp của anh ta tiến triển, Steiner, vừa là người chỉ trích Nietzsche vừa là hiện thân của Zarathustra. Bằng cách phát minh ra eurythmy, Steiner đã chuyển những lời dạy triết học trước đó của mình thành nghệ thuật. Ở một mức độ mà ngay cả Duncan và Laban cũng không thể sử dụng được, Steiner đã thực sự trở thành triết gia khiêu vũ của Nietzsche.

Câu chuyện về những bài học về eurythmy sớm nhất, được Rudolf Steiner đưa cho Lory Maier-Smits, đã được tập sách của Siegloch kể lại bằng tiếng Anh và thậm chí ngắn gọn hơn qua bài báo của Wolfgang Veit trên *The Journal for Anthroposophy*. Các tài liệu liên quan và sự hồi tưởng hiện đã có bằng tiếng Anh.<sup>71</sup> Do đó, không cần phải kể lại

---

<sup>70</sup> *The Portable Nietzsche* 153

<sup>71</sup> [CW 277a] *Eurythmy: Its Birth and Development*

câu chuyện đó, nhưng điều quan trọng là phải nhấn mạnh mức độ mà sự ra đời của eurythmy đã được hoạt hình hóa bởi tinh thần của *The Birth of Tragedy*.

Là một phần của những bài học về eurythmy đầu tiên, Steiner đã đưa lịch sử khiêu vũ của Czerwinski cho Lory Maier-Smits và yêu cầu cô học chương đầu tiên, chương này chủ yếu tập trung vào các điệu múa của người Hy Lạp cổ đại.<sup>72</sup> Hơn nữa, anh ấy yêu cầu cô ấy đặc biệt chú ý đến các hình vẽ trong văn bản, điều này có vẻ kỳ lạ đối với chúng ta, nhưng rõ ràng là đã nói lên rất nhiều điều về Steiner. Cách duy nhất mà Steiner có thể rút ra được nhiều là bởi vì anh ấy đã có thể tiếp thu được những hiểu biết sâu sắc của Nietzsche.<sup>73</sup> Một bước quan trọng để hiểu được những dấu mốc đầu tiên của Steiner về eurythmy. Đó là lưu ý rằng anh ấy đã chia hai bộ bài học đầu tiên thành một “khóa học Dionysian” mang lại sự đối trọng cần thiết cho múa ba lê, tiếp theo là “khóa học Apollonian” để có thể thiết lập lại cân bằng ở mức độ cao hơn. Và không phải ngẫu nhiên mà ngay từ đầu, Steiner đã sử dụng eurythmy để thể hiện những cảnh không thể trình bày từ *Faust* của Goethe và *Mystery Dramas* của chính Steiner. Trong các cảnh đó, các lực lượng siêu hình cạnh tranh với nhau, hoặc tương tác với con người trong thế giới tâm linh, bởi vì trọng tâm của các tác phẩm đó là cân bằng các lực lượng đối lập, có thể là hai bên “đỏ” và “đen” của Mephistopheles trong *Faust*, hay Lucifer và Ahriman trong Steiner's *Mystery Dramas*.<sup>74</sup> Eurythmy là lý tưởng để mô tả những cuộc đấu tranh đó, không chỉ vì nó là "giác quan-siêu giác quan", và không chỉ vì nó được dùng để đại diện trực tiếp cho các lực lượng siêu hình, mà còn vì eurythmy bản thân nó được sinh ra để đạt được sự cân bằng tích cực giữa hai thái cực.

---

<sup>72</sup> Các đoạn trích đã được đưa vào [CW 277a].

<sup>73</sup> Điều đó cũng giúp cho nghiên cứu của Czerwinski một cách đáng ngạc nhiên: mặc dù ngắn gọn, lời kể của anh ấy tốt hơn so với lời kể của học thuật sau này, chẳng hạn như nghiên cứu cổ điển của Lawler.

<sup>74</sup> Về cách sử dụng và diễn giải của Steiner về Goethe's *Faust*, xem CW 272 và CW 273.



## *Trọng tâm đã tìm nén*

Trọng tâm của “vũ điệu mới” mà chúng tôi đã mô tả là không thể giữ được sự cân bằng lâu dài giữa người Apollonian và người Dionysian, và động lực ban đầu phần lớn đã bị tiêu tan. Ngay từ đầu, Mary Wigman vẫn còn là học sinh của Laban tại Hellerau và rõ ràng là cô ấy muốn nhảy theo một hướng khác mang tính chủ quan hơn nhiều. Bản thân cô ấy kể lại việc thực hiện một bài tập của mình và phản ứng nóng nảy của Laban:

Để chỉ ra sự năng động của những chuyển động đó, họ đã được ông đặt cho những cái tên như niềm tự hào, niềm vui, sự phần nộ, v.v. Tôi chỉ cần nghe từ “phần nộ” và tôi ngay lập tức ném mình vào một cơn thịnh nộ không lồ. Cú xoay như là nổ tung trong không gian. Các chuyển động lặp đi lặp lại không ngừng ít nhiều trở nên một cách máy móc. Tôi chỉ đơn giản là rất vui khi được làm chúng một lần theo một cách khác, một cách cá nhân hơn. Cơn thịnh nộ của Laban thậm chí còn kịch liệt hơn của tôi. Anh ta bật dậy như thể bị một cơn cơn trùng cắn, dùng tay nắm mạnh vào bàn và quay cuồng khắp phòng. Anh ta hét lên: "Thằng hề, con quái vật kỳ cục, với sức mạnh khủng khiếp của mình, bạn đã phá hỏng toàn bộ lý thuyết về sự hài hòa của tôi!" Anh ấy rất tức giận về cái mà anh ấy gọi là biểu hiện siêu tự tại, tuyên bố rằng bản thân sự điệu nhảy này là nguồn cơn phần nộ.<sup>75</sup>

Chẳng bao lâu sau, cô đã rời xa Laban, để theo đuổi sự tự do, chính xác là sự bốc đồng mà Laban đã chỉ trích rất gay gắt. Cô ấy gọi nó là Ausdruckstanz, và cô ấy đã thành công trong việc thay đổi tầm nhìn của Laban: chẳng bao lâu cô ấy đã trở thành ngôi sao, còn bản thân Laban thì bị lu mờ. Tác phẩm mang tính biểu tượng của cô là "Vũ điệu phù thủy", cô đã biểu diễn dưới chiếc mặt nạ kỳ dị, ngồi trên mặt đất. Cuối cùng thì Martha Graham và Doris Humphreys cũng sẽ nổi dậy chống lại

---

<sup>75</sup> Sorell 39

giáo viên của họ là Ruth St. Denis theo những cách tương tự. Cả ba người đều chọn Dionysian, và “điệu nhảy hiện đại” cái mà họ đã mở ra và dần dần trở thành một điều khác so với động lực ban đầu của “vũ điệu mới”. Về phần mình, Laban rút lui khỏi hoạt động biểu diễn, và trở thành một nhà học thuyết về vận động, người tìm cách khám phá quan niệm Pythagore về điệu nhảy như một sự hài hòa trong toán học thuần túy. Schlemmer tại Bauhaus cũng bị hút về phía cực Apollonian. Chắc chắn, vị trí trung tâm đã mất: “Một mặt khác, trong công trình của Oskar Schlemmer tại Bauhaus, người ta ưu tiên cho việc khám phá không gian, hình học của cơ thể, trong khi các màn biểu diễn cuồng nhiệt của Dionysian được thể hiện rõ bản thân. - tác phẩm xuất sắc của vô số vũ công nghiệp dư và một số Einzeltänzer. Đây là những vũ công solo, đặc biệt là trong giai đoạn trước và ngay sau chiến tranh, họ đã đi lưu diễn ở Đức và theo đuổi phong cách riêng của họ. Chỉ có một số ít không được đào tạo.”<sup>76</sup> Sau này trong sự nghiệp của mình, mối quan tâm chính của Laban là trở thành Socrate: để hợp lý hóa chuyển động - thậm chí theo nghĩa công nghiệp của thuật ngữ đó.<sup>77</sup> Một học sinh ngôi sao khác của Laban là Kurt Jooss cuối cùng đã trở về khu vực nổi tiếng ở Apollonian với môn múa ba lê truyền thống.

Loie Fuller không xây trường học; Isadora Duncan chết khi còn trẻ và cũng không có người kế vị ngay lập tức; Những học sinh xuất sắc nhất của Ruth St. Denis đã chuyển sang một hướng khác, hướng tới kiểu Ausdruckstanz của riêng họ. Có vẻ như sự thúc đẩy ban đầu không còn tiếp tục. Nhưng ý kiến của tôi là nó đã làm được - trong eurythmy.

*Eurythmy đại diện cho một giai đoạn quan trọng trong lịch sử khiêu vũ bởi vì eurythmy là kế vị thực sự của “điệu nhảy mới” nhờ Fuller, Duncan và St. Denis khai sinh.*

---

<sup>76</sup> Preston-Dunlop and Lahusen 3

<sup>77</sup> See Laban and Lawrence, *Effort*

*Danh mục tham khảo*

- Atwell, John. E. “The Significance of Dance in Nietzsche’s Thought.” In *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Ed. Maxine Sheets-Johnstone. Lewisburg: Bucknell UP, 1984, pp. 19-34.
- Au, Susan. *Ballet and Modern Dance*. 3<sup>rd</sup> rev. and exp. edn. London: Thames & Hudson, 1912.
- Bly, Robert. *Iron John: A Book About Men*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1990.
- Cohen, Selma Jeanne, ed. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. 2<sup>nd</sup> edn. Princeton: Princeton Book Company, 1992.
- Cohen, Selma Jeanne, ed. *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1966.
- Current, Richard Nelson and Marcia Ewing Current. *Loie Fuller: Goddess of Light*. Boston: Northeastern UP, 1997.
- Czerwinski, Albert. *Brevier der Tanzkunst: Die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Leipzig: Otto Spamer, 1879.
- Daly, Ann. *Done Into Dance: Isadora Duncan in America*. Bloomington: Indiana UP, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia UP, 1994.
- *The Delsarte Project*. [www.delsarteproject.com](http://www.delsarteproject.com)
- Duncan, Isadora. *Isadora Speaks*. Ed. and intro. Franklin Rosemont. San Francisco: City Lights Books, 1981.
- Garelick, Rhonda K. *Electric Salome: Loie Fuller’s Performance of Modernism*. Princeton: Princeton UP, 2007.
- Jacobs, Laura. Review of Isadora Duncan’s autobiography, *My Life*. *London Review of Books*, 35 (24 October 2013).
- Jonas, Gerald. *Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement*. New York: Abrams, 1992.
- Jowitt, Deborah. *Time and the Dancing Image*. New York: William Morrow, 1988.
- Kendall, Elizabeth. *Where She Danced*. New York: Alfred A. Knopf, 1979.
- Kirstein, Lincoln. *Dance: A Short History of Classical Theatrical Dancing*. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1935.

- Laban, Rudolf [von]. *The Mastery of Movement*. 3<sup>rd</sup> edn., revised and enlarged by Lisa Ullmann. Boston: Plays, Inc., 1971. Simultaneously published by Macdonald & Evans in London.
- Laban, Rudolf [von] and F. C. Lawrence. *Effort*. London: Macdonald & Evans, 1947.
- Langer, Susanne K. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner's, 1957.
- Lawler, Lillian B. *The Dance in Ancient Greece*. London: Adam & Charles Black
- Lonsdale, Steven H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.
- Manning, Susan Allene and Melissa Benson, "Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany," in *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*, ed. Ann Dils and Ann Cooper Albright. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2001, pp. 218-227.
- Maria-Theresa. "The Spirit of Isadora Duncan." In Myron Howard Nadel and Constance Nadel Miller, eds., *The Dance Experience: Readings in Dance Appreciation*. New York: Universe Books, 1978, pp. 233-236.
- Moore, Carol-Lynne. *The Harmonic Structure of Movement and Dance According to Rudolf Laban*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1967.
- Nietzsche, Friedrich. *The Portable Nietzsche*. Ed. and trans. Walter Kaufmann. New York: Viking Penguin, 1954.
- Partsch-Bergsohn, Isa and Harold Bergsohn. *The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban: Mary Wigman: Kurt Jooss*. Hightstown, NJ: Princeton Book Co., 2003. (A documentary in DVD format is also available under the same title from Dance Horizons.)
- Preston-Dunlop, Valerie, and Susanne Lahusen, eds., *Schriftanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*. London: Dance Books, 1990.
- Raffe, Marjorie et al. *Eurythmy and the Impulse of Dance*. [London:] Rudolf Steiner Press, 1974.
- Ringbom, Sixten. "Kandinsky und das Okkulte." In *Kandinsky und München: Begegnungen und Waldlungen 1896-1914*. München: Prestel-Verlag, 1982, pp. 85-101.
- Ringbom, Sixten. *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Abo: Abo Akademi, 1970.

- Ringbom, Sixten. “Die Steiner-Annotationen Kandinskys.” In *Kandinsky und München: Begegnungen und Waldlungen 1896-1914*. München: Prestel-Verlag, 1982), pp. 102-105.
- Roseman, Janet Lynn. *Dance was her Religion: The Spiritual Choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham*. Prescott, AZ: Holm Press, 2004.
- St. Denis, Ruth. *Wisdom Comes Dancing: Selected Writings of Ruth St. Denis on Dance, Spirituality, and the Body*. Ed. Kamae A Miller. Seattle, WA: Peace Works, 1997.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. Ed. and trans. Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby. Oxford: Oxford UP, 1967.
- Shawn, Ted. *Ruth St. Denis: Pioneer & Prophet: Being a History of Her Cycle of Oriental Dances*. 2 vols. San Francisco: John Howell, 1920. Vol. 1 concludes with Ruth St. Denis’ brief but important “Essay on the Future of the Dance.” Vol. 2 contains an array of photographs.
- Sheets, Maxine. *The Phenomenology of Dance*. Madison: U of Wisconsin P, 1966.
- Sheets-Johnstone, Maxine, ed. *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Lewisburg: Bucknell UP, 1984.
- Sheets-Johnstone, Maxine. “Phenomenology as a Way of Illuminating Dance.” In *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Ed. Maxine Sheets-Johnstone. Lewisburg: Bucknell UP, 1984, pp. 124-145.
- Sheets-Johnstone, Maxine and David B. Richardson. “Dance, Whitehead, and Faustian II Themes.” In *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Ed. Maxine Sheets-Johnstone. Lewisburg: Bucknell UP, 1984, pp. 48-69.
- Siegloch, Magdalene. *How the New Art of Eurythmy Began: Lory Maier-Smits: The First Eurythmist*. London: Temple Lodge, 1997. (Originally published in German, 1993.)
- Sorell, Walter, ed. and trans. *The Mary Wigman Book*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1977.
- Steiner, Rudolf. [CW 5.] *Friedrich Nietzsche: Fighter for Freedom*. Englewood, NJ: Rudolf Steiner Publications, 1960.
- Steiner, Rudolf. CW 272. *Anthroposophy in the Light of Goethe’s Faust*. Trans. Burley Channer, comm. and intro. Frederick Amrine. Great Barrington, MA: SteinerBooks, 2014.
- Steiner, Rudolf. CW 273. *Goethe’s Faust in the Light of Anthroposophy*. Trans. Burley Channer, comm. and intro. Frederick Amrine. Forthcoming from SteinerBooks.

- Steiner, Rudolf. [CW 277a] *Eurythmy: Its Birth and Development*. Trans. Alan Stott. Weobley, Herefordshire: Anastasi, 1982.
- Steiner, Rudolf. [CW 278.] *Eurythmy as Visible Music*. Trans. V[era] and J[udy]. Compton-Burnett. London: Rudolf Steiner Press, 1977.
- Steiner, Rudolf. [CW 278.] *Eurythmy as Visible Singing*. Trans. Alan Stott. 2 vols. 4<sup>th</sup> edn. Stourbridge: The Anderida Music Trust, 2013.
- Steiner, Rudolf. [CW 279.] *Eurythmy as Visible Speech*. Trans. Vera and Judy Compton-Burnett, ed. I de Jaeger. Revised edn. London: Rudolf Steiner Press, 1956.
- Steiner, Rudolf. [CW 283.] *The Inner Nature of Music and the Experience of Tone*. Trans. Maria St. Goar and Alice Wulsin. Hudson, NY: Anthroposophic Press, 1983.
- Steiner, Rudolf. CW 287. *The First Goetheanum: Architecture as Peacework*. Forthcoming from SteinerBooks.
- Steiner, Rudolf. CW 288. *The First Goetheanum: Architecture as Living Form and Organic Style*. Forthcoming from SteinerBooks.
- Steiner, Rudolf. CW 289/290. *The First Goetheanum: Towards a New Theory of Architecture*. Forthcoming from SteinerBooks.
- Steiner, Rudolf. *Eurythmy: An Introductory Reader*. Ed. Beth Usher. Forest Row: Sophia Books, 2006.
- Steiner, Rudolf. GA 278. *Eurythmie als sichtbarer Gesang: Ton-Eurythmie-Kurs*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1984.
- Steiner, Rudolf. GA 279. *Eurythmie als sichtbare Sprache: Laut-Eurythmie-Kurs*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1990.
- Suquet, Annie. *L'Éveil des modernités: Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Pantin : Centre national de la danse, 2012.
- Veit, Wolfgang. "Eurythmy and Its Beginnings." *Journal for Anthroposophy*, No. 45 (1987), 5-21.
- Welburn, Andrew. *Rudolf Steiner's Philosophy and the Crisis of Contemporary Thought*. Edinburgh: Floris Books, 2004.
- Woloschin, Margarita. *The Green Snake: An Autobiography*. Edinburgh: Floris Books, 2010.
- Youngerman, Suzanne. "Movement Notation Systems as Conceptual Frameworks: The Laban System." In *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. Ed. Maxine Sheets-Johnstone. Lewisburg: Bucknell UP, 1984, pp. 101-123.