

Eurytmi og det fargede scenerommet

Musikk - dans - drama - scenografi ved begynnelsen av det 20. århundre

Av Arve Mathisen

Trykket i tidsskriftet Steinerskolen nr. 4, 1987

Fargene er et viktig uttryksmiddel i eurytmien. Draktene er fargede, scenerommet opplyses i klare, skiftende farger, og det eurytmisten gjør har sitt bevegelsesmessige fargespill. En innadvendt langsom bevegelse kan være blå mens en strålende utstrakt bevegelse lyser i gult eller oransje. Enhver bevegelse har sin farge slik som alle synlige gjenstander har det. Det finnes også grå bevegelser og svarte.

Rudolf Steiner var svært opptatt av fargene. I sin ungdomstid studerte han Goethes fargelære med spesiell interesse for Goethes tanker om fargenes virkning på menneskesinnet. Steiner arbeidet videre med fargelæren, og han kom til å se på fargene som et umiddelbart uttrykk for menneskets indre.

De farger vi omgir oss med er hverken symboler eller abstraksjoner, de taler direkte til våre følelser uten å måtte gå veien om resonnement eller ettertanke. Fargene uttrykker et universelt språk som ligger vårt indre nær, og fargene har derved også den spesielle egenskap at de virker formidlende og forbindende mellom kunstartene. Mange sanseintrykk, i tillegg til de som kommer fra synssansen selvfølgelig, kan hos følsomme mennesker forvandles til fargeopplevelser. Også rent indre opplevelser kan fornemmes som fargefenomener. Det er dette som får de gamle grekerne til å oppleve regnbuen som en bro mellom mennesker og guder.

Når en eurytmist beveger seg på scenen kan publikum iaktta et trefoldig fargespill. Eurytmiens uttryksmiddel er nettopp farger i bevegelse. Draktens farge velges ut fra en hovedstemning som finnes i det dikt eller musikkstykke som skal vises. Scenelyset beveger seg og følger den indre utvikling og forvandling som kommer fram i musikken eller poesien. Eurytmistens bevegelser kan være enda mer fluktuerende i sine fargeforvandlinger. Helst skulle hver minste bevegelse inneholde et fargeglimt. Noen sekunders eurytmi skulle kunne gi en verden av farger for tilskuerens indre øye. For de flestes del, både eurytmister og publikum, setter dette for store krav til den indre bevegeligheten.

Det er alltid dikterens eller komponistens verk som ligger til grunn for en eurytmisk tolkning. Eurytmisten må skape sitt kunstverk i andre medier enn det rent poetiske eller musikalske, og bruken av farger, både de synlige og de usynlige, er helt avgjørende for det eurytmiske uttrykk.

Denne intense anvendelse av farger i sammenheng med musikk og poesi har også før eurytmien ble til vært en engasjerende utfordring for både kunstnere og teknikere. Mange av de bestrebelsene som ble gjort på dette området kunne ikke riktig komme til sin rett på grunn av tidligere tiders mangelfulle teknologi. Vi skal se nærmere på dette fenomenet og de bakenforliggende tanker før vi kommer tilbake til eurytmien og fargene.

Mange kunstnere har vært opptatt av det som vi kaller synestesi, at den ene kunstart kan oppleves i en annen kunstarts medium, og at flere kunstarter derigjennom kan forenes i ett uttrykk. Enkelte komponister har for eksempel satt farger til musikken. Rimskij-Korsakov var en av dem, han hevdet at han var fargehører, og beskrev blant annet c-dur som hvit, d-dur som gylden og f-dur som grønn.

Den oppfatning at akustiske fenomener kunne ha sin sammenhørende parallell i en fargeharmoni fører tilbake til Isac Newton og den samtidige Athanasius Kirchers musikalsk-kosmologiske spekulasjoner. Ved begynnelsen av 1700-tallet hevdet en fransk matematiker, Luis Bertrand Castel, at han og hans elever hadde bygget et farge-klaver. Dette har vist seg ikke å medføre riktighet, men det sies at den tyske komponisten Georg Phillip Telemann var meget interessert i Castels tanker. Noen år senere ble allikevel de første såkalte farge-klaver bygget. De virket omtrent slik at når man trykket ned en tangent dukket en skive med bestemt farge opp av instrumentet. Det er ikke vanskelig å forestille seg hvor tafatt et slikt fargeklaver må ha virket. Senere ble det forbedret ved at instrumentet kunne bruke fargede glasskiver opplyst med stearinlys.

Da tidens ledende personligheter som Rousseau og Voltaire holdt strengt på enkeltkunstnernes selvstendighet ble det med disse spede forsøk. Først mot slutten av 1800-tallet fikk synestesen sin virkelige fødsel. Det var i 1892 at navnet synestesi ble skapt av den franske psykologen Jules Millet. Dikterne Arthur Rimbaud og Charles Baudelaire skriver om poesiers slektskap med andre kunstarter. Det mest kjente eksemplet er fra Rimbauts sonette "Voyelles" hvor han skriver: "A noir, E blanche, I rouge, U vert, O bleu..." (A svart, E hvit, I rød, O grønn, Å blå....) . Maleren Vasilji Kandinsky skriver i sin bok "Om det åndelige i kunsten" at sammenhengen mellom musikk og farger er så evident at det for eksempel ville være vanskelig å finne noen som kunne gå med på at bassklanger er lysegule eller at et diskantparti er havblått. Den som kanskje gikk aller lengst i retning av å forbinde musikk og farge var komponisten Alexander Scriabin. Han ble for første gang oppmerksom på sin fargehørsel under en konsert i Paris der han satt ved siden av sin kollega Rimsky-Korakov. Scriabin bemerket til sin sidemann at det stykket de nettopp hørte (D-dur) forekom han gult. "For meg er det mere gyldent" svarte den andre. Senere sammenlignet Scriabin sine fargeopplevelser med Rimsky-Korakovs. De oppfattet de fleste toneartene likt, men når det gjaldt Fiss-dur var de to svært uenige. For Scriabin var denne fiolett mens Korsakov opplevet den grønn. Scriabin var sannsynligvis også påvirket av Helena Blavatsky som har satt opp en fargetabell korresponderende til skalaen:

c rød
d orange
e gul
f grønn
g blå
a indigo
h fiolett

Scriabins eget skjema over kromatiske og klanglige sammenhenger ble første gang offentliggjort i "Der blaue Reiter", Kandiskys almanakk fra 1912. Scriabin var en av de første som brøt med den tradisjonelle harmonilæren. Han laget sine egne klang-strukturer bygget opp på forminskede kvinter, det såkalte "Prometeus-akkordet". Innenfor denne klangverdenen var hans fargeopplevelse slik:

c rød
a grønn
g orange-rosa
e blå-hvit
d gul
h liknende e

fis blå
ess stålfarget med metallglans
des fiolett
ass purpur-fiolett
b lik ess
f mørkerød

Dette var ikke bare en teoretisk sysselsetting for Scriabin. Han lengtet etter å få virkeliggjøre allkunstverket, det store "Mysterium". Her skulle alle kunstarter inngå i en kunstnerisk-religiøs helhet.

Scriabin fikk bygget et lys-orgel etter samme prinsipp som et vanlig orgel med tastatur og fotmanualer. Dette orgelet styrte lyskasterne som var rettet mot en skjerm. Til sitt orkesterverk "Prometeus" skrev Scriabin to lysstemmer inn i partituret. Den øvre lysstemmen fulgte fargekorrespondansene til notene i partituret, mens den andre ikke forandret seg så raskt og skulle uttrykke en dypere mening i musikken. Understemmen i "Prometeus" begynner i blått - det åndeliges farge i følge Scriabin, og forvandler seg slik at den mot slutten lyser i rødt - materiens farge. Fra de som har sett en slik oppførelse med orkester og lys-orgel, får vi inntrykk av at dette ikke kan ha vært noen sterk opplevelse. Framme ved orkesteret hang et lerret og på dette blandet fargene seg slik at det for tilskuerne mest så ut som ulike nyanser av grått.

Scriabin arbeidet på ulike måter med sine allkunstverk-idéer, og gjennom venner fikk han kontakt med en ung danserinne slik at han skulle kunne føre musikk, bevegelse og farger sammen i en kompositorisk helhet. Danserinnen Alice Koonen var en av de første som arbeidet med et friere bevegelsesuttrykk. På samme måte som Isadora Duncan danset hun i sandaler og chiton. Hun skrev senere at hun utforsket enkle bevegelser passende til den "plastiske tegning" og den stemning som var i Scriabins musikk. "Mens jeg danset koblet han inn forskjellige fargede lys bak flygelet slik at rommet forvandlet seg i nyanser av blått, gult, rødt og fiolett." Dette samarbeidet ble ikke ført videre, og noen bearbeidelse av "Prometeus-partituret" for bevegelse ble aldri utført.

Vi må betegne Scriabin som en eksentrisk skikkelse i periferien av Europas kulturliv. På samme måte som Scriabin til dels upåaktet arbeidet med sine prosjekter, fantes det også slike nesten ubemerkede pionerer innenfor scenografi, drama og bevegelse.

Emile Jaques-Dalcroze ble født i Wien av sveitsiske foreldre i 1865. Han utdannet seg som musiker og var en tid virksom som komponist mens han underviste i harmonilære ved konservatoriet i Genf. Som lærer for musikkstudentene ble han forbauset over hvor svake mange av dem var i musikalsk gehør. For å hjelpe sine elever utviklet han bevegelser som konkret og praktisk skulle vise de ulike elementene i musikken. Dalcroze så etterhvert i disse rytmiske bevegelsene et oppdragsmiddel for hele mennesket. Han var opptatt av Schillers tanker om menneskets estetiske oppdragelse, og som Schiller mente Dalcroze at gjennom kunsten ville menneskene foredle sin natur. I 1906 besøkte en annen sveitser, Adolphe Appia en av Dalcrozets rytmikkoppvisninger, Appia, født 1862, var meget teoretisk anlagt, og hadde på den tiden allerede skrevet sine hovedavhandlinger om scenekunst, musikk, bevegelse og regi. Hos Dalcroze opplever han for første gang et konkret forsøk i samme retning som hans egne tanker hadde beveget seg. Appia mente at teatret ikke kunne komme videre uten å forene musikk, ord, bevegelse og scenografi i ett helhetlig scenisk uttrykk. Han påvirket snart Dalcroze i retning av å videreutvikle den pedagogiske rytmikken til å bli en ny kunstart. Dette var begynnelsen til et mangeårig samarbeid mellom praktikerens Dalcroze og den kontemplative Appia. De fikk bygget et eget scenerom hvor det i de nærmeste årene ble oppført flere dramatiske og musikalske verk. Her ble musikk, bevegelse, drama, scenografi og lys brukt på en helt ny og revolusjonerende måte. En helhet ble tilstrebet for å gi publikum en kunstopplevelse der alle scenens

virkemidler sammen skulle gi uttrykk for noe høyere og større enn kunststartene hver for seg var i stand til. Vi siterer noen av Appias tanker om belysning:

"Scenen er et ubestemt og mørkt rom. Vi må naturligvis se noe på denne scenen, men det er bare en naturlig forutsetning akkurat som skuespillerens blotte tilstedeværelse. Lyset må være aktivt på samme måte som skuespilleren må det. For å være en del av det dramatiske uttrykket må lyset være i skuespillerens tjeneste. Når vi scenografisk har skapt et rom omkring skuespilleren, er det lysets plikt å føye seg inn i arkitekturen, bevegelsene og dramatikken på en skapende måte. Lysets tilpasningsevne er vidunderlig, det rår over alle tenkelige grader av lys og mørke, over alle fagenes muligheter, det er bevegelig, skaper skygger og utbrer sine svingninger i rommet. Med lyset besitter vi uttrykkskraft over scenerommet."

I Hellerau utenfor Dresden i det nåværende Øst-Tyskland fikk de bygget et egnet scenelokale. Denne salen var formet som et stort avlangt rom uten noe bestemt skille mellom publikum og den egentlige scenen. Salen var 49 meter lang 16 meter bred og 12 meter høy. Vegger og tak var dekket av plater trukket med transparent linstoff. Bak disse platene var det montert fargede og hvite lamper. Noen av platene i taket kunne senkes ned slik at lyskasterne kunne kaste et mer konturert lys mot scenen. Alle disse lampene kunne styres via store skyve-regulatorer. Slik hadde de skapt, ikke en opplyst scene, men en lysende teatersal. Lyseffektene fra dette anlegget skal ha gjort stort inntrykk på publikum, og vakt begeistring blant teaterfolk.

Etter hvert som Dalcroze utviklet rytmikken slik at danserens bevegelser kunne følge de ulike stemmenes motiver for eksempel i en fuge, eksperimenterte man også med å la lyset følge musikken på en tilsvarende måte. Deres belysningsmester Alexander von Salzmann undret på om man ikke kunne tenke seg en lysskala akkurat som i musikken. Det viste seg at disse idéene ikke lot seg gjennomføre i praksis. Salzmann gikk derfor over til å følge Appias tanker, og han lot lyset føye seg inn i den dramatiske helheten som et stemningsskapende element uten forsøk på å finne noen direkte parallell mellom lys og musikk. Lyset fikk være like fritt og svevende som tonen. Salzmann skriver:

"Lyset retter seg etter musikken og besjeler og fremhever danserens bevegelse. Dette er bare mulig ved at lyset skaper et miljø på scenen. Det må være som en resonansbunn for toner og bevegelse. Tone- og lysbevegelsene skal uttrykke det samme som danseren opplever når han beveger seg rytmisk. Tilskueren medopplever dette, han hører musikk og ser samtidig et "tonende lys" til bevegelsene på scenen."

Også i Appia/Dalcrozes dramatiske oppsetninger ble lyset brukt annerledes enn på scenen ellers i Europa. Etter oppførelsen av Paul Claudels skuespill "Forkynnelsen" i 1913, skrev en av kritikerne:

"Et sted i dramaet står plutselig skuespilleren stille et halvt minutt med den ene armen hevet, og intet annet hender enn at lyset plutselig flammer opp, ikke fordi solen angivelig går opp, men fordi en indre forvandling i stykket må uttrykkes i jublende lys."

Denne oppsetningen ble betegnet som et modig forsøk på å overvinne tidens realisme i retning av en mer åndelig scenestil. Ett år senere brøt samarbeidet mellom Appia og Dalcroze sammen. Dalcroze arbeidet heretter med rytmikken i pedagogisk sammenheng, og den utviklet han så langt at rytmikk er blitt et undervisningsfag ved høyere musikkutdannelsesteder. Appia fordypet seg senere i Wagners dramaer, og står for ettertiden som en teoretisk pioner innenfor moderne scenografi.

Eurytmien kommer til mens Scriabin fortsatt er i live, parallelt med Appia og Dalcrozes fruktbare samarbeidsperiode. Det begynner stille og forsiktig med at Rudolf Steiner i 1911 gir de aller første

instruksjoner til den unge Lory Maier-Smiths. Interessen for eurytmien brer seg raskt, og allerede to år senere har man kommet så langt at den første eurytmioppførelse finner sted i august 1913. I årene som følger ga de første eurytmistene en rekke forestillinger, først knyttet til antroposofiske arrangementer, senere også som turnévirkosomhet på Europas scener. Deres opptreden på Nationaltheatret i 1922 ble av hovedstadens presse karakterisert som en ren skandale. I andre og mer åpne miljøer ble den nye eurytmien tatt imot med større interesse.

Eurytmi er en bevegelseskunst som helt er grunnet på antroposofien og derigjennom også på et spirituelt kunstsyn. Som en ny scenekunst var det nødvendig for den ikke bare å fremtre fornyende på det rent bevegelsesmessige området. Bekledningen, scenens utforming og belysning var en del av eurytmiens uttrykk, og Steiner deltok aktivt i utformingen av dette også.

Drakten var nesten alltid gjort av ensfarget stoff, formet som en fotsid enkel kjole, overhengt med et flortynt gjennomiktig likeslør. Dette sløret er løst festet til drakten slik at det kan sveve fritt og etterlate synlige luftformer etter de bevegelser eurytmisten gjør. Draktens farge og slørets farge bestemmes ut fra den hovedstemning som finnes i det diktet eller musikkstykket som skal eurytmiseres. Det finnes ingen faste retningslinjer for valg av farge. Steiner har til en rekke av de verk som ble eurytmisert på hans tid tegnet koreografiske former, angitt farge på slør og drakt og komponert en scenebelysning. Han ville at alt som gjøres i sammenheng med eurytmien skulle være kunstnerisk fritt. Hvilken farge er det riktig at eurytmisten har på sin drakt, og hvilken farge skal sveve friere omkring ham eller henne i en dusere fargenyans? Dette spørsmålet må eurytmisten selv besvare ut fra en kunstnerisk følsomhet, ut fra sin innlevelsessevne i poesi og musikk. Den samme frihet preger Steiners arbeid med det fargede scenelyset.

En av de som har beskjeftiget seg lengst med scenebelysning til eurytmien, Georg Wurmehl, har i sin bok "Bühnenbeleuchtung zur Eurytmie" forsøkt å sammenfatte sine erfaringer fra dette arbeidet. Den rette belysning kan ikke finnes ved en tankemessig vurdering av språklige eller musikalske elementer. Steiner gikk aldri ut fra et dikts eller et musikkstykkets programmatisk innhold. Det var aldri snakk om en naturalistisk belysning av den type at scenen opplyses når en soloppgang blir beskrevet i et dikt, eller at Debussys "Clair du Lune" (måneskinn) gis sølvskimrende fargetoner. Det kommer ikke så mye an på et enkelt belysningsbilde og hvordan det kan tolkes, men på hvordan belysningene følger etter hverandre, som toner i en melodi. Belysningen skal være en helhet for seg, en lyskomposisjon. Denne komposisjonen skal naturligvis også samstemme med det som gjøres av bevegelser. Alle eurytmibevegelser kan ved oppmerksom lytting høres i poesien eller musikken. Belysningene må også "høres" ut av diktverket eller komposisjonen. Scriabin mente for eksempel at den ene belysningsstemmen i hans "Prometeus" hadde en symbolsk overensstemmelse med menneskehetens utvikling, fra det åndelige blå til det jordiske røde. Steiner går helt andre veier enn Scriabin, og søker et kunstnerisk fritt forhold til fargene, og ikke ved optisk-musikalsk parallellfenomener eller betydningsbærende fargesymboler. Når Steiner arbeidet fram en belysning, skjedde det aldri at han prøvde seg fram på scenen, for kanskje å se hvordan ulike lyskombinasjoner tok seg ut sammen med draktene. Belysningen ble skapt ut fra en tekst, et notebilde, eller ved å lytte til det aktuelle musikkstykket. En belysningstolkning må oppstå som et helhetlig kunstverk på samme måte som en komposisjon.

Steiner lot som regel et belysningsbilde vare en bestemt tid, over et vers i et dikt eller over et bestemt antall takter i musikken. Det var aldri en kontinuerlig bevegelse i lyset slik som hos von Salzmänn. Lyset skulle ikke følge språket eller eurytmibevegelser i alle nyanseskiftninger, men dvelte en stund i en stemning før fargene forvandlet seg. Lysskiftningene var nesten alltid sterkt markerte, med tydelig overgang fra en belysning til neste. Slik er det også i musikken ved at man snart kommer inn i andre temaer eller nye tonearter. I et dikt gir versstrukturen en tydelig inndeling, men det kan

også oppleves en slik brå overgang når dikteren går over fra en naturskildring til å beskrive sine egne reaksjoner på det han ser. Eller når det kommer dramatiske og episke innslag i en ellers lyrisk tekst.

Steiner holdt en rekke foredrag om fargene hvor han blant annet går inn på hver enkelt farge og beskriver deres virkning og vesen. Det røde strutter av energi og kraft og er nærværende med all sin intensitet. Gult lengter etter å forflyktiges, har en iboende lengsel etter å stråle ut i alle retninger. Det blå er fjernt, hengivent, trist eller beskyttende. Slik har alle fargenyanser sitt opplevelsesmessige uttrykk. Ut fra et studium av fargenes umiddelbare vesen, og ut fra en innlevelsesevne i musikk og dikterkunst, kan belysningsfargene skapes. Hvis man fornemmer en eggende aktivitet i rytme og ordklang i et dikt, vil kanskje en rød belysning være riktig, selv om diktet handler om en stormfull seilas i blågrått hav.

Et dikt kan oppleves som følelsesmessig, som resonnerende, som beskrivende eller som ansporende til handling. Steiner gav ved flere anledninger en tankemessig del av et dikt gul belysning, et følelsespreget vers rødt eller rosa lys, og når poesien blir viljesladet gav han farger i kombinasjon rødt og blått. På samme måte finner man i musikken varme fargetoner i et dur-parti og blålige stemninger til moll. Belysningsangivelsene er delt inn i overlys og underlys. Unntagelsesvis skjelner han også mellom sidelys og lys foran eller bak på scenen.

I sammenheng med eurytmien var det ikke bare fargevalget som opptok Steiner. Han var meget opptatt av lysteknologien, og søkte nye veier for å få fram de lysvirkninger som han mente at eurytmien skulle ha. Da scenen i det første Goetheanum, Steiners store praktbygg i Dornach, Sveits, skulle få sitt lysanlegg, tok Steiner kontakt med Ehrenfried Pfeiffer som dengang studerte fysikk og elektronikk. Pfeiffer forteller senere at Steiner ønsket et så naturlig lys som mulig for den nye scenen. Steiner beskrev som eksempel på dette de forandringer som skjer med lyset når en sky glir foran solen, eller når solen plutselig kommer til syne gjennom et mørkt skylag. Pfeiffer ble bedt om å finne sine egne løsninger, og ikke bygge et lysystem tilsvarende det som på den tiden ble brukt i teatre og operahus. Det var klart at det ikke var mulig å skape et naturlig lys med vanlige lyskastere som samler lyset i konsentrerte lysflater, og Pfeiffer utviklet en ny type lyselement med konvekse reflektorer i stedet for konkave. Reflektorene var matte, overstrøket med hvitt krittpulver. Dette gav et mildt, naturlig lys som allikevel gjenga fargene klart. Scenerommet i det første Goetheanum var formet som en sirkelflate omgitt av søyler. Veggene og søylene var i naturtre. Pfeiffers lyselement ble plassert bak søylene, usynlig for publikum i salen. Etter å ha prøvet ulike høyder fant han ut at lyset fordelte seg jevnt når lyselementene hang i 6 meters høyde. I fremkant av scenen ble det lagt en fotrampe slik at det skulle være mulig å differensiere mellom lys ovenfra og lys nedenfra.

Dengang var det sjeldent å finne et teater med andre farger enn de vanlige røde og blå i tillegg til det hvite lyset. Steiner ønsket å kunne bruke alle spektralfargene, og Pfeiffer gjorde hva han kunne for å skape fargenyanser som stemte overens med spekteret. Intensiteten av hver farge ble også tatt hensyn til slik at for eksempel hvitt eller rødt lys ikke skulle dominere. Lysanlegget kom til å bestå av 6 forskjellige farger inkludert hvitt lys. Fargene var gult, rødt, grønt, blått og fiolett i tillegg til hvitt. Utpå sensommeren 1920 var anlegget klart til fremvisning for Steiner. Pfeiffer viste ham de forskjellige fargene, men når alt lyset var satt på, tilsammen 16.000 watt mente Steiner at intensiteten ikke var tilstrekkelig. Det elektriske anlegget i Goetheanum måtte bygges ut slik at scenen fikk 40.000 watt til disposisjon. Dette var en uhyrlig lyskapasitet på den tiden. Lysstyrken skulle være så sterk at tilskuerne opplevet eurytmistene på scenen som omgitt av en fargeaura. Scenen var ikke omgitt av blå eller svarte forheng slik det er vanlig ved eurytmifremførelser i dag. Den svarte eller blå fargen sluker store deler av belysningen. Den rene gule fargen ser alltid skitten ut når den faller mot blå baktepper. Slik var det ikke i det første Goetheanum. Der var scenen omgitt av gyllent naturtre som reflekterte fargene på en mer nøytral måte. Det fortelles om dette belysningsanlegget at det kunne trylle fram intense, strålende lysstemninger av en kvalitet som man

ikke har sett andre steder. Det første Goetheanum var helt bygget i tre, og brant ned bare litt over to år senere, nyttårsnatten 1923. Da det andre Goetheanum ble bygget i betong noen år senere, installerte man et mer konvensjonelt lysanlegg.

Ønsket om å forene kunstartene i et samlet uttrykk dukket opp på forskjellige steder i begynnelsen av det 20. århundret. Som vi har sett ble dette gjort på ulike måter, og med ulike bakenforliggende idéer. Disse eksperimentene ble gjort med entusiasme og med sterk tro på viktigheten av en fornyelse innenfor belsningskunsten.