

Rörelse, kropp och känsla

En studie av dansrum och dansupplevelser

IDA THELANDER avslutade under våren 2004 sina magisterstudier i etnologi vid Lunds universitet. Hon har också varit verksam som amanuens i forskningsprojektet SweDia 2000 med syftet att dokumentera samtida svenska dialekter, institutionen för Lingvistik, Lunds universitet. Hon är intresserad av folkmusik och dans och är dansinstruktör för folkdanser från Balkan.



Tjejen i det vita linnet vid bordet bakom kommer tillbaka från dansgolvet och kastar sig ner i en av de röda stolarna. Hon svänger benen över det ena armstödet och utbrister "jag har dansat!". Hon låter glad.

Det är på Inkonsts dansklubb La Familia som jag hör detta glada utrop. Dans karaktäriseras som rytmiska rörelser till musik som för samman människor med en eller flera personer. Men dans är något mer, för vad får annars tjejen som svänger benen över stolskarmen att lustfyllt vilja utbrista att hon har dansat? Varför ägnar sig människor över huvud taget åt dans? Det spontana svaret brukar vara – för att det är så *roligt*. Men vad är det som är roligt? Orden verkar inte alltid räcka till för att beskriva den kroppsliga upplevelse som dans faktiskt är. För att undersöka upplevelsepotentialen i dansen har jag besökt några utvalda dansställen: kursrummet, dansbanan, nattklubben och folkdansevenemanget¹, samt tagit del av människors berättelser om både dansglädje och dansblygsel².

Vi förstår oss själva, vår kropp och dess förhållande till världen genom muskelsinnet, menar den franske rörelsepedagogen och psykologen Jacques Dropsy. Medvetandet om vår kropp är beroende av rörelsen, och endast genom sinnesförnimmelsen av kroppens rörelse varseblir vi oss själva. Också våra sinnesrörelser når medvetandet genom kroppsliga förnimmelser, för även då kroppen inte är i rörelse talar den om för oss genom en klump i halsen att vi vill gråta eller genom muskelsammandragningar och skakningar att vi undertrycker vrede. Känslor och sinnesrörelser kommer till oss genom kroppen, då vi är stilla, då vi är i rörelse, eller då vi

blockerar all muskelaktivitet. Ju mer vi hämmar eller blockerar en muskelrörelse desto starkare blir de kroppsliga uttrycken för vår sinnesrörelse (Dropsy 1991:41ff). *Dansen* utgör en mer eller mindre formaliserad handlingsram för rörelse, men den främjar också spontana reaktioner och känsloutspel som för med sig en förnimmelse av omedelbarhet mellan kropp och känsla.

När man dansar känner man glädje. Man får känslan av att vara bäst, att man har koll och att man kan erövra världen. Man känner sig på något sätt oövervinnelig. Det är en total frihetskänsla.

Så beskriver Linda de känslor hon har i sina allra bästa dansstunder. I dansen behöver vi inte orden. Kroppen förmedlar känslor och stämningar som vi har inom oss, den kommunicerar. Den euforiska känslan av att spränga gränser och att känna sig fri kan förstås som glädjen över möjligheten att uttrycka känslotillstånd på andra sätt än det verbala. Rörelsen berättar hur vi känner oss, men rörelsen *framkallar* också känslor och reagerar på omgivningen.

Barnets impuls att rusa ut på en äng enbart för att ängen finns där öppnar sinnen för att uppleva något mer. Barnets springande hejdas kanske av plötsliga krumbukter, hopp och tjut. Man kan anta att springandet, som aktivitet, genererar fler känslor och upplevelser som tar sig uttryck i fler och andra rörelser. På samma sätt ger dansens rörelse oss också tillträde till fler känsloförnimmelser som uppkommer i själva aktiviteten. Rörelsen främjar känsloutlevelse.

I dansen berättar kroppen något för oss, kanske uppfattar vi vad eller så finner vi någon slags njutning i att översköljans av kroppsliga intryck utan att medvetet re-

flektera över dem. Det är möjligt att det är denna kroppsliga upplevelse som gör dansen intressant och lustfylld. Dansen skulle i så fall kunna fungera som stimulerande för vårt kroppsliga varseblivnings-sätt och göra oss bättre rustade för att både uppfatta och uttrycka känslor. Själva frigörandet eller erövringen av ännu en kanal för varseblivning, dvs. ännu ett sätt att uppfatta och bemöta världen och ännu ett sätt att varsebli sig själv och sitt förhållande till omgivningen, skulle kunna vara källan till känslorna av upprymdhet, befrielse och oövervinnelighet.

I dansens rörelser pågår ett ständigt flöde av känslor, känslor som kommer till oss, känslor vi reagerar på och känslor vi vill uttrycka. För att uppleva upprymdhetskänslor i dansen krävs att man lättar på disciplineringen av kroppen och jaget. Kroppslig disciplinering handlar om strävan efter att dela upp jaget i kontrollerbara delar som en metod för att försöka uppnå känslomässig kontroll, menar kultursociologen Anne-Marie Palm. När kroppsliga upplevelser kontrolleras genom att underordnas tanken makt förtingligas kroppen, vilket får konsekvenser både för människans varseblivning av världen och för hennes jaguppfattning (Palm 1996:141ff). Då medvetande och kropp separeras förnekas den information som man varseblir genom kroppen, vilket resulterar i en slags känslomässig avskärmning. Kanske skulle man kunna förstå den dansanta Inkonsttjejens lustfyllda utrop om sin dansupplevelse som ett glädjeutrop över kroppens och medvetandets sammansmältning. Dansen erbjuder henne möjligheten att uppleva en kroppslig helhet där armarna, hjärnan och benen inte utgör separata delar. I dansens rörelser kan hon känna sig hel, kroppslig, sammansatt och sinnligt vaken.

ATT GÖRA RÖRELSEN TILL SIN EGEN

Dans är rytmisk rörelse till musik, men dans är också synkroniserad och mer eller mindre formaliserad rörelse till musik, antingen det gäller flamenco, salsa, bugg eller slängpolska. Dansen har ofta någon slags struktur i form av steg, stil och rörelsefigurer som kan tillägnas genom instruktion och imitation. I dansundervisningen av folkdans från Balkan betonas vikten av hur steg och figurer ska *kännas* för att skapa det synintryck som eftersträvas. Man får veta att ett steg ska vara lätt, att tyngden ska ligga på högerfoten eller att tån ska doppas i golvet snarare än sättas i golvet. Vidare får man veta att dansen är en mansdans, att den ursprungligen är en dans för gamla människor eller att det är en stöddig, nästan macho, uppvisningsdans. Instruktionen syftar till att få dansaren att efterlikna instruktörens version av t.ex. det stöddiga kroppsuttrycket i sin egen rörelse. Denna imitation gör det möjligt att uppleva hur det känns att dansa stöddigt eller stolt, men möjliggör också upplevelsen av att *själv* känna sig stöddig och stolt. På samma sätt öppnar imitationen av mansdansen upp för förnimmelsen av hur det känns att röra sig som den stiliserade mannen, och imitationen av dansen för gamla gör det möjligt att uppleva känslan av att ha en gammal kropp. Imitationen skapar en länk mellan dansaren och det han eller hon vill gestalta. Dansens formaliserade uttryck och gestaltningar fungerar som ett medel att få tillträde till känslor som man inte kroppsligen har omedelbar tillgång till, vilket öppnar för möjligheten att uppleva verkligheten från nya vinklar, menar psykologen Irène Matthis (1997:66).

Imitationen handlar inte om att likna någon annan, den är istället en *form* för

att reflektera kring vår omgivning och uppleva unika och alldeles individuella känslor. Imitationen ger möjlighet att låna uttryck som man kanske kan känna igen sig i. Kanske handlar dans i stor utsträckning om igenkännande på liknande sätt som dramats gestaltningar. Igenkännandet av egna känslor, av bortglömda eller undanträngda känslor, av andras känslor och av spontana känslor som kommer till oss i den stund då vi dansar, skapar förutsättningar för att förstå mer om oss själva eller kanske bara acceptera saker som de är. Upprepningen av steg, figurer och stilar blir den yttre formen av dansen, medan det egna dansandet kommer att utgöras av egna tolkningar av rörelsen och sökandet efter de egna kroppsliga rörelserna som säger oss något.

Det är en sak att kunna stegen och en annan att föra sig så att det blir dans av det. [...] Om man bara kör på i blindo kan man ju i och för sig sätta ner stegen rätt, liksom, där fötterna ska vara och så, men det blir ju inte den här känslan i dansen som man på något sätt kanske ändå vill eftersträva, och då kan det ju kännas åttio procent rätt, men om jag försöker eftersträva att verkligen få in den här känslan så kanske jag är upppe i nittio. (skrattar)

Elin försöker här sätta ord på vad som krävs för att imitationen ska bli dans. Dans är inte imitation. Även om fötterna sätts på rätt plats i musikens rytm så krävs det något mer för att det ska bli riktig dans av det. Dansen förutsätter inlevelse och sinnens närvaro. När imitationen, som kunskapsmall för den formaliserade dansen, har tjänat sitt syfte börjar den verkligt njutbara dansen, den som laddas med individuella känsloutlevelser dvs. dansen som "är till nittio procent". Diskussionen om den formaliserade dansen handlar ofta om vad som är rätt och fel, mer eller mindre autentiskt eller äkta. Detta är ett stigmati-

serande misstag, menar June Vail i sin diskussion om den svenska folkdansen. Steg, rörelsemönster och andra utanpåliggande former av dansen är inte de inslag som gör den mera äkta, istället är det "dansarnas integritet och deras rörelse till musiken" som utgör äktheten i dansen (Vail 2004:24). Den formaliserade dansen upphör då att vara en imitation och blir istället en realisation, en så kallad levd verklighet, som etnologen Mattijs van de Port uttrycker det (1998:185ff). Dansen är alltid verklighet, den händer här och nu och gör den dansande till aktör. *Dansaren* kan aldrig vara en imitation, dansaren är på riktigt, det är han eller hon som utför, erfar och lever dansen och som upplever äkta och egna känslor.

Vid instruktion av dans av alla slag ingår varierande mått av imitation som ett led i danspedagogiken. Förhållningssättet varierar dock i olika danssammanhang. På Medborgarskolans kurs för rytmisk danssträning för människor i åldern 55+ är målsättningen att låta deltagarna prova att röra sig till musik från världens alla hörn.

Det är inte lätt när flamencons ben, fötter, armar och mjuka handrörelser ska koordineras. En kvinna i lila byxor ber om att få en extra-instruktion av handrörelserna. Hon tycker att hon ser dum ut. Instruktören uppmanar henne att göra något som hon uppfattar som *flamencolikt*. Kvinnan försöker, och får beröm. Även de andra provar på att röra händerna på ett flamencolikt sätt. Det ser olika ut. De iakttar sina rörelser i spegeln med koncentrerade ansiktsuttryck. Här får man alltså prova, känna sig fram och också hitta på lite.

Dansinstruktören menar att skillnaden mellan den rytmiska danssträningens och flamencokursens ambition är betydelsen av detaljerna. Detaljerna är viktiga för att tillägna sig flamencons fulla dansuttryck,

men mindre viktiga för att "låta kroppen roa sig" som det uppmanas till i kurskatalogen. Kanske liknar den rytmiska danssträningen en maskerad lite grann. Kostymen är förutsättningen för att delta i leken, den så kallade inträdesbiljetten till maskeraden. Väl inne på maskeraden blir dock kostymen mest en ram, ett skal. Kostymen gör inte människan till någon annan, men den ger tillträde och tillåtelse att leka någon annan, utforska nya och kittlande känsloupplevelser, utmana invanda beteenden och prova på andra sätt att varsebli sig själv (van de Port 1998:78). Imitationen av de flamencoliknande rörelserna utgör den rytmiska danssträningens lånade kostym. Den tillåter den dansande att hitta på och experimentera med uttryck. Den tillåter ett fritt, lekfullt och associativt förhållningssätt mellan rörelse, kropp och känsla. Dansaren väljer själv sina rörelseuttryck, men måste också vara lyhörd nog för att låta sig ledas av musiken.

Om musiken ändrar karaktär så krävs det att dansarna också ändrar karaktär i dansen. [...] I och för sig behöver det ju inte vara så där jättestora skillnader alltid utan det kan vara dom här små markeringarna och tempoväxlingarna [...] När man lyssnar väldigt noga så försöker man ju anpassa dansen till musiken. Så att man inte bara dansar på raka spåret utan... lyssnar.

Elin berättar om dansen som en form av sökande där hon strävar efter att gestalta musiken i sina rörelser. Ibland handlar det bara om små nyanser i musiken som gör att hon vill justera sin rörelse något. För att känna tillfredställelse i dansen söker hon efter "känslan" i musiken. Musik har en förmåga att med oerhörd precision skapa känslor inom oss, och kan fungera som en form av känslokatalysator. Till stor del handlar musikfascination om musikens förmåga att väcka ett slags igen-

kännandets resonans, menar multimusikern Peter Bastian, och att det är själva igenkännandet av känslor som vi har inom oss som gör musiken glädjefull (1987:125). Rörelsen gör dessa känslor åtkomliga. Det som vi kallar en svängig och glad melodi, är ett sätt att beskriva den rörelse som framkallas i kroppen och sinnesstämningen som den ackompanjeras av. Den släpiga och sentimentala balladen är också en beskrivning av kroppens rörelse till musiken och den sinnesstämning kroppen förnimmer. Andra musikstycken kan vara svårare att beskriva genom att referera till kroppsliga uttryck, eller sinnesstämningar. Sällan har man väl hört talas om ett stolt stycke eller en ödesdiger pardans, likväl tar sig dessa tolkningar uttryck i dansarens kropp. Hållningen ändras, mimiken påverkas och intensiteten i rörelsen justeras allt för att spegla de sinnesstämningar som tar plats i dansarens kropp. Dansen gör det möjligt att konkretisera och leka med sinnesstämningar genom att förvandla dem till rörelser.

ATT LIKNA ELLER ATT VARA

De gånger Linda kommer i kontakt med folkdans slås hon av att den framstår som bakåtsträvande och hopplöst omodern. Hon upplever att den står i skärande kontrast till nutidens individualism och kreativa självuttryck. Folkdansens imitation av äldre kultuurepoker får den att te sig nästan komisk, tycker hon.

I *In i musiken* berättar Peter Bastian om ett musikstyckes kapacitet att *likna* eller att *vara*. Han beskriver hur han generat skruvar på sig då han upplever musik som pinsamt sentimental. Den sentimentala balladen bara *liknar* känslor. Den påmin-

ner om en schablonbild av sorg eller kärlekssmärta men den väcker inga associativa känslor. När musiken däremot förmår skapa egna känslor inom oss så liknar den inte längre, då *är* den (Bastian 1987: 123). Folkdansen framstår för Linda som en schablonbild som hon inte själv kan relatera till. Hon ser den lånade formen. Men dansens lånade form som ser ut att efterlikna en historisk tid äger rum i nutiden, ofrånkomligen, och laddas alltid också med innebörd av sin samtid. I Magnus Bergs studie av orientalisk dans i Sverige beskrivs utövningen av den orientalska dansen som en formulering mot någonting i dansarnas nutid. De feminina dansrörelserna och utstyrelsens glamoröst pråliga paljettfrossa erbjuder möjligheten att upptäcka en alternativ kvinnlighet som dansarna inte annars upplever att de kan ge uttryck för. Dansen används för egna syften, den tjänar som ett medel att finna, upptäcka och njuta av sig själv, menar Berg (2001:163ff, 197). På så sätt kan dansen fungera som en reaktion på det omgivande samhället och de roller som människor känner att de tvingas in i. Dansuttrycket och formen må vara historiska, så som för den svenska folkdansen, men dansens funktion tjänar samtiden.

Med utgångspunkt från ett klipp från en stumfilm som visar folkdansande medelålders människor i ett vardagsrum någon gång under nittonhundratalets första hälft, beskriver dansaren och koreografen Andreas Berchtold³ en *längtan* som han förknippar med den svenska folkdansen (Malmö Dansbiennial 23. 4. 2004). Han berättar att stumfilmen som berör honom djupt har satt igång hans fantasier om vem dessa människor var och hur de levde. Kring fantasierna har han byggt upp en hel värld som han föreställer sig var både enklare och mera överblickbar, en värld

"Dansande par" av Botero. www.karaart.com/botero/works1.html.

där folk var mer harmoniska. Berchtold medger att fantasierna kan framstå som både barnsliga och banala, men menar att det är så den ibland nästan plågsamma längtan som han upplever att folkdansen rymmer gestaltas. Som en längtan efter något ovisst, något som man vill vara med i, men som inte går att nå annat än genom att själv dansa.

Det man sträcker sig efter är någonting som inte finns, någonting som har gått förlorat, och som man saknar i den värld man själv kan överblicka (Berg 2001:162).

Berg sätter ord på Berchtolds folkdanslängtan i sin diskussion om huruvida den orientaliska dansens uppsving är ett ut-

tryck för en konservativ längtan tillbaka till en okomplicerad tid där könsrollerna var mer stereotypa, en slags nostalgisk längtan. Han menar dock att engagemanget snarare bygger på en offensiv forcering ut ur den svenska kvinnlighetens återvändsgränd, till en aktiv återerövring av definitionen av kvinnlighet, än som en ängslig reträtt orsakad av nostalgi. Han menar att den orientaliska dansen utgör en handlingsram, ett symboliskt reserverat för sökandet efter och upplevelsen av en alternativ och kompletterande kvinnlighet (Berg 2001:165ff). Det orientaliska dansengagemanget, och så även Berchtolds folkdans, kan betraktas som ett sökande. Snarare än en längtan efter klara

roller kan dansen betraktas som en lek med roller eller en lek med alternativa förhållningssätt till sin omvärld. Dansen, som handlingsram, kan då förstås som en orienteringspunkt utifrån vilken människor skaffar sig erfarenheter som är viktiga för att förstå även andra sammanhang. Dansformer av alla slag erbjuder en lekfull kontakt med självet, kanske ett laboratorium. Dansens lånade form, orientalistisk eller gammalsvensk, kan betraktas som ett verktyg som ger tillgång till en kreativ känslprocess snarare än en längtan till det förflutna, eller en avundsjuka på det förflutnas känslor och upplevelser.

Den diffusa längtan som Berchtold berättar om tolkar han som ett mänskligt behov efter en berättelse. Människan behöver en skapelseberättelse att förhålla sig till, och dansen kan utgöra en sådan berättelse, menar han. Dansen erbjuder människan ett sammanhang att vistas i, en ram att förhålla sig till, en historia, en fast punkt och en röd tråd. Dansaren vill inte nöja sig med att förhålla sig till en berättelse, att låtsas eller försöka likna, dansaren vill *vara* sin dans och sin berättelse.

Upplevelsen av att vara sin dans gör den dock inte omedelbart tillgänglig eller begriplig för en åskådare, så som för Linda i mötet med svensk folkmusik och dans. Dansarens personliga syfte med dansen, låt vara en lek med alternativa roller eller en längtan efter något ovisst, kan aldrig till fullo förstås av åskådaren då dennas upplevelse av dansen i hög grad baseras på enbart visuella och auditiva intryck. I tolkningen av dessa intryck går en viktig dimension av dansen förlorad, nämligen den direkta kroppsliga upplevelsen hos dansaren som inte är förnimbar endast av syn- och hörselintryck. Då åskådaren försöker bringa ordning i sina intryck av

dansen försöker han eller hon sätta in dansen i en begriplig tolkningsram. Det ligger då nära till hands att likna dansen vid ett språk, ett slags kroppsligt språk, som kan tydas och avläsas. Men, menar antropologen Anya Peterson Royce, dans *är* inte språk. Där språket förmedlar sitt budskap genom ord som kan tolkas, ifrågasättas och omförhandlas, är dansens budskap beroende av de personliga medkännande känslor som väcks hos åskådaren (Peterson Royce 2002:32ff). Därför finns det aldrig någon entydig tolkning av dans, den kan inte "läsas". Istället bör dansen betraktas som en form av multipelkanalkommunikation där *alla sinnen*, syn, hörsel, känsel, lukt, smak och rörelse, medverkar till att uttrycka ett budskap, eller ett helt flöde av olika budskap. Dansens kommunikativa aspekter bör sålunda behandlas som något annat än språket, som något eget.

NÄR DET GÅR SOM EN DANS

Man följer musiken totalt och dansar inte ihop med folk utan bara liksom svävar fram över dansbanan på något sätt. Och man tänker inte på hur man flyttar fötterna, dom bara följer med. Ja, det är svårt att förklara. [...] Man skulle kunna dansa hur länge som helst. Det är ju som hela kroppen den... mm... löses upp nästan. Ja. Åh, vad det är härligt! Vissa situationer kan vara rent magiska faktiskt.

Iris berättar om den känsla hon får när dansen är som bäst. Då svävar hon, löses upp, förlorar medvetandet om kropp och tidsuppfattning. Denna magiska känsla liknar nästan beskrivningar av drogupplevelser. Men här är det rörelsen som försätter Iris i ett tillstånd nästan utanför henne själv. Den totala dansupplevelsen ger inte känslan av att jaget lämnar krop-

pen, den snarare ökar känslan av att vara ett med sin kropp där rörelsen flyter på utan minsta motstånd. Denna fullständiga kroppsliga upplevelse beskrivs av etnologen Gunnel Olsson som en "förtätning av tid och rum". Rörelsen ger känslan av att tiden upphävs och blir meningslös. Istället tar en annan känsla plats, en slags inre total livskänsla, präglad av välbefinnande (Olsson 2003:272). Upplevelsen skulle kunna beskrivas som *bortom* tid och rum, men det förhåller sig precis tvärtom. Upplevelsen tar alltid plats i tid och rum, och det är istället vi som förflyttas ut ur oss själva och blir ett med tiden och rummet. Vi upplever att något upphävs. Vi blir ett med en upplevelse, ett med något större.

Känslan av att vara utanför sig själv förekommer parallellt med känslan av att känna sig fullkomligt hel som individ. Det är då inte nödvändigt att tänka på hur och var man sätter fötterna, rörelsen flyter av sig själv. Jaget uppgår i aktiviteten.

Vi är som minst medvetna om oss själva när vi är som mest upptagna av det som betyder något för oss. Då försvinner inte bara tiden och rummet utan också vi själva. Att finna sig själv är att mista sig själv. Det är relationens dialektik (Andersson 1994:168).

Sociologen Sten Anderssons citat ovan beskriver ett tillstånd av hänryckning, vilket är en känsla som i bästa fall infinner sig i dansen. Dansen kan här betraktas som en relation mellan jaget, de andra, musiken och rörelsen. Genom att ge avkall på medvetenheten om sin egen roll i denna relation finner man paradoxalt nog sig själv, menar Andersson. Men hänryckningen leder inte endast vägen till att finna sig själv, utan till något mycket mera omfattande. I tillståndet av fullstän-

dig hänryckning kan man uppleva och känna varat och söka efter sanningar som finns utom räckhåll för vår värld som begränsas av språket, en gigantisk och svårbeskrivbar känsla. Denna känsla präglas av fullständighet, den upptar hela ens kropp och väsen och erbjuder ett tillstånd där man kan erfara känslan av att förstå saker som vi inte har ord för. Denna känsla av att vara vis och allt annat än vis på samma gång, ger upplevelsen av att få syn på någonting som är svårt att få grepp om, någon slags inre essens (van de Port 1998:195ff).

Det kan hända många gånger på en kväll. Det beror på vilka som är där ju. Alltså, sådana som man riktigt går över i trans med... [...] Det blir nån... ja... konstig stämning. Riktigt... trolsk, magisk.

Det är svårt att sätta ord de bästa dansupplevelserna, tycker Iris. Klart är att "något sker som inte är omedelbart tillgängligt för tanken, vilket kan upplevas som om kroppen insisterade på att få någonting sagt. Det riktiga budskapet tycks dock ingen riktigt begripa" (Matthis 1997:48,57). Tydligt är att den svårdefinierade känslan präglas av välbehag. Det är dessa behagliga dansupplevelser som gör att man fortsätter dansa, berättar Elin. Hon menar att man aldrig kommer till en gräns där man kan konstatera att "nu kan jag det här", det alltid finns en möjlighet att bli bättre. Stunderna av flyt i dansen kan vara korta men upplevs alltid som intensiva, ibland kan det röra sig om en glimt på bara fem sekunder och ibland kan känslan hålla i sig en hel dans, berättar hon. Kanske är det stävan efter att göra denna upplevelse mera tillgänglig och försöken att lära sig att förlänga dessa ögonblick som utgör drivkraften i människors dansengagemang.

ATT EXPANDERA JAGET

Att gå en runda i skogen uppe runt sjöarna, en vårväll när det är lugnt och tyst och grannt det är också, åh, det är också så grannt så man vill ta det till sig. Och, ja... så mycket annat har jag nog inte att jämföra med. (skrattar till)

Iris berättar om stunder då hon kan känna sig livsberusad, ungefär på samma vis som i de bästa dansupplevelserna. Känslan av att vilja ta något till sig, göra något till sitt, eller kanske att göra *sig själv* till ett med vårvällen vid sjön, påminner om längtan efter fullständig gemenskap med sin omgivning. Känslan skulle kunna beskrivas som en försoning med sin omvärld och med sig själv, en känsla av trygghet och tillförlitlighet, ett tillstånd av fullständig överblick och förståelse mitt i hänförelsens totala avsaknad av rationella perspektiv. Som en slags kroppslig förvisning om världen.

Gemenskapen i dansen och förnimmelserna av att höra, känna och se människor röra sig till musik är tillgänglig för den som vill dansa. Längtan efter en förening med något större får en handlingsram genom dansen. Dansaren *blir dansen* på ett annat, och kanske mera verkligt sätt, än hon förmår bli en verklig del av sjön och vårvällen. I kommunikationen och den gemensamma rörelsen smälts den konkreta och den abstrakta upplevelsen av förening med andra. Denna samhörighetskänsla förhöjer dansen. Genom att gå upp i en gemenskap, och uppleva den gemensamma hänryckningen, kan man glömma sig själv, och också låta klara känslor ta plats i ens inre. Dansupplevelsen må vara svår att verbalisera men själva upplevelsen av den är lika tydlig och klar som lustfylld.

Dansgolvets runda form främjar upplevelsen av samhörighet, det inbjuder till

att uppslukas av ett sammanhang större än individen själv, det lockar individen att föras med och att försvinna in i en gemenskap med andra. Likaså erbjuder pardansernas snurrande ett tvåsamhetens mikrokosmos. Den parvisa och synkroniserade rörelsen rymmer möjligheten att expandera sin kropps gränser. Den gör paret till en enda kropp. Detta gäller inte uteslutande för pardanser utan omfattar även andra danser så som den traditionella folkdansen från Balkan som i stor utsträckning bygger på deltagandet av minst tre, helst fler, dansare. Genom att koppla samman sina händer skapar dansarnas sammantagna kroppar formationer av halvcirklar, ringar eller rader och uppgår på så sätt i en gemensam kropp. Delaktigheten i den sammantagna formationen skapar ofrånkomligen samhörighet med övriga dansare och expanderar den individuella kroppen som i bästa fall kan komma att omfatta hela ringen eller raden av dansare. Var och en som faller in i stegen ges känslan av att vara en accepterad del i en större formation och i ett större sammanhang. Med dansen, som förenande aktivitet, blir de platser där det dansas förutsättningslösa rum att vistas i oavsett om alla känner varandra eller tycker om varandra.

Gemenskapen med andra och känslan av att expandera jaget är dock inte det samma som att bli *de andra*, med andra ord bli sin grupp. Istället erfar de flesta människor i kollektivets gemenskap starka upplevelser av att pendla mellan känslan av att "vara unik och ensam och att bara vara *vanlig*", vilket sammanfattar den dubbla upplevelsen av att känna sig som mest sammansatt och verklig när man som mest går upp i andra och en gemensam aktivitet (Ronström 1997:52).

Studiet av dansrum och dansupplevel-

ser visar på rörelsens potential. Genom rörelsen varseblir vi vår egen kropp, vårt jag och vår omvärld. Den berättar hur vi känner oss, men den föder också helt nya känslor, som ger upphov till ytterligare rörelser och känslor. Dansen kan betraktas som ett sökande, som ett medvetet och på samma gång lekfullt sätt att ta känslor och stämningar i besittning, göra dem till sina egna och för en stund erfara världen och sig själv på alternativa sätt. Formaliserade rörelser i form av steg, figurer och dansstilar utgör en handlingsram som rymmer kapaciteten att konkretisera och renodla känsloupplevelser. Dansens rörelse ger tillträde till en speciell värld, en sinnlig värld, där kroppen varseblir och kommunicerar känslor och sammansatta budskap.

NOTER

- ¹ För genomförandet av min magisteruppsats *Rörelse kropp och känsla – en studie av dansrum och dansupplevelser* (Thelander 2004) gjordes fyra deltagandeobservationer under perioden mars–april 2004: Rytmsk dansträning 55+, Medborgarskolan (Lund), Törringelund danspalats (Oxie, Malmö), Inkonst, Klubb La Familia (Malmö), Malmö Folkmusikförening (Malmö).
- ² Intervjuer med fyra dansentusiaster: Iris (född 1938), Bo (född 1938), Elin (född 1983), Anders (född 1980) samt en samtalsintervju med Linda (född 1975). Vidare intervjuades Lena (född 1972) som helst undviker att dansa.
- ³ Andreas Berchtold, dansare och koreograf, var en av fyra talare i föredraget *Dans som livsstil – från knätofs till hip-hop* under Dansbiennalen i Malmö (23.4.2004).

LITTERATUR

- Andersson, Sten, 1994. *Känslornas filosofi*. Stehag: Symposion.
 Bastian, Peter, 1987. *In i musiken. En bok om musik*

och medvetande. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

- Berg, Magnus, 2001. "Orienten på en höft. Orientalisk dans i Sverige." I: Andersson, Åsa & Berg, Magnus & Natland, Sidsel. (red.), *Där hemma, här borta. Möten med Orienten i Sverige och Norge*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
 Dropsy, Jacques, 1991. *Leva i sin kropp. Kroppsuttryck och mänsklig kontakt*. Stockholm: Natur och Kultur.
 Matthis, Irène, 1997. *Den tänkande kroppen. Studier i det hysteriska syndromet*. Stockholm: Natur och Kultur
 Olsson, Gunnel, 2003. *Mellan Rum. Om kropp, rörelse och rytm*. Stehag: Symposion.
 Palm, Anne-Marie, 1996. "Kampen mot kroppen – matmissbruk och självsvält." I: Lundin, Susanne & Åkesson, Lynn (red.), *Kroppens tid. Om samspelet mellan kropp, identitet och samhälle*. Stockholm: Natur och kultur.
 Peterson Royce, Anya, 2002. *The Anthropology of Dance*. Hampshire: Dance Books Ltd.
 Ronström, Owe, 1997. *Russindisco och seniordans. Pensionärsnöjen och modernitet*. Stockholm: FoU-rapport nr 14.
 Vail, June, 2004. "Slinkelipass och Virvla – Att ge uttryck för det du känner." I: *Hembygden. Tidning för Svenska Ungdomsringen och bygdekultur*. Årgång 83. 2004:1 s. 24.
 van de Port, Mattijs, 1998. *Gypsies, Wars & Other Instances of the Wild. Civilisation and its Discontents in a Serbian Town*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

SUMMARY

*Movement, Body and Emotion
 A Study of Dance Halls and Dance Experiences*

On the basis of an empirical study of dance halls and dance experiences this article attempts to discuss the potential of body movement. Body movements are essential for the perception of our physical and mental self, as well as for our relation to other people. They bring us news about the surrounding world, which appears in an abundance of emotions. Dancing can be regarded as a deliberate and playful approach way of taking possession of emotions, and for a moment perceive oneself and the surrounding world differently. Formalised dance-steps and -figures constitute a framework

to discover and explore emotions that one has no immediate access to otherwise. One example of this would be the macho body expression of a Balkan performing dance.

Dancing movements have the capacity to create manifold sensations of losing and finding oneself, as well as of feeling substantial, dissolved and

suspended at the same time. The joint movement with others can give rise to a feeling of expanding the limits of the individual body, and becoming merged into the surrounding world. Dance movements give access to a special world, a sensual world, where the *body* observes and communicates emotions and multifaceted messages.