
Dansen i världen

AV OWE RONSTRÖM

Överallt på jorden, i alla tider, har människor ägnat sig åt att dansa. Men medan många andra aspekter av människan som kulturvarelse utforskats under lång tid, har studiet av dans knappast börjat. De flesta av alla dem som givit oss kunskaper om den oerhörda variationen i mänskligt beteende tycks ha slagit igen anteckningsböckerna och lagt ifrån sig forskarglasögonen när musikerna spelat upp till dans. Efter ingående analyser av byggnadsstilar, samhällsskick, ceremoniella eller rituella förhållanden, följer på sin höjd en lakonisk anmärkning: "...och sedan vidtog dansen." Även om många av dessa forskare älskat att dansa för sitt eget nöjes skull, har dansen aldrig haft en självklar plats i de lärdes världar. Vi vet därför ännu mycket lite om dansen i historien och vi vet lika lite om de oändligt rika och mångfaceterade formerna av dans i nutiden.

Orsakerna är naturligtvis flera. Att beskriva dans kräver en terminologi, kanske också ett abstrakt teckensystem, "dansnoter". Fastän både speciella begrepp och tecken för dans har funnits under lång tid, har de inte nått utanför de utövandes krets. Dansforskning har därför i stort sett varit förbehållen dansörerna och få av dem har haft en skolning som den historiker, socialantropologer, sociologer, etnologer etc skaffat sig.

Noter kan aldrig bli mer än en blek avbild av det de ska beskriva, men det är ändå till

stor del tack vare noter som en musikhistoria kunnat skrivas. I avsaknad av ett allmänt accepterat och under seklernas gång väl beprövat notationssystem för dans, måste dansforskaren förlita sig på en mängd andra slags källor. Den viktigaste källan är bilder av olika slag, från grottmålningar och hållristningar till oljemålningar, fotografier och film. Beskrivningar i ord om att man dansat finns det relativt gott om, värre är det med *hur*. Det finns ett fåtal källor av speciellt slag, med vilkas hjälp det kan gå att komma närmare in på själva rörelsen. En sådan unik källa är de noter till franska baletter som förvaras på Kungliga Operan i Stockholm. Baletten "Dans-vurmen" hade premiär i Paris 1800. Inför den svenska uppsättningen skickades operans balettmästare till Paris för att närmare studera verket. Det är troligt att det är denne balettmästare som svarat för de relativt utförliga minnesanteckningarna i anslutning till violinstämman. Dessa anteckningar, tolkade utifrån kunskaper om den tidens franska balettstil, har gjort det möjligt för den svenske koreografen Ivo Cramér att rekonstruera handling, positioner och steg, för en nyuppsättning på Drottningholms-teatern, nästan två sekler efter premiären.

Liknande källor om dans är sällsynta. Dels beror det förstås på att man på många håll i världen inte haft ett skriftspråk överhuvudtaget intill 1900-talet. Men det beror också på att få brytt sig om att skriva om dans, viktigare saker fanns det att pränta ner i tider då

skrivmaterial var en dyrbar bristvara. Dessutom har krig och bränder förött stora delar av det som faktiskt nedskrivits. I de flesta samhällen lagrades det som man behövde minnas av dans och rörelse i dansörernas kroppar, i hjärnans och musklernas minnen, och fördes vidare som ett ordlöst arv i generationer.

Att studera dansen i världen får därför lätt en olycklig slagsida. Även om perspektivet är globalt, blir det till slut Europa som står i centrum, därför att det är här som den största delen av bild- och textkällorna finns bevarade. Genom den kunskap om dansen i äldre tider vi fått ur dem, kan vi få grepp om vår civilisations utveckling och därigenom förstå dansen i nutiden. För den som utforskar dansen i skriftlösa samhällen blir förhållandet av nödvändighet det omvända; historien kan mödosamt rekonstrueras endast genom att dansen studeras i nuet. Följden av detta har blivit att Europas historia projicerats på andra delar av världen, att våra måttstockar och uppfattningar om fint, fult, rätt och fel tvingats på andra människor med helt andra förutsättningar, samt att vi därigenom har kunnat upprätthålla vår kulturella dominans i världen.

Vad är dans?

För att kunna utforska dansen som fenomen och som konstart måste man bestämma vad dans är, man måste kunna skilja dans från andra sorters rörelser. Trots att nästan alla intuitivt "vet" vad som är dans i sitt eget samhälle, är begreppet mycket svårt, för att inte säga omöjligt, att entydigt definiera.

Delvis har det att göra med själva fenomenets karaktär. Medan en typ av begrepp hänvisar till fenomen som har någorlunda klart urskiljbara gränser (t.ex. 'stol', 'bil') hör dans till den typ som kan definieras bara genom att ringa in ett *ungefärligt fokus*. Om

man lyser upp ett stort mörkt rum med en lampa så kan man tydligt se var det är ljusast och var det är mörkast. Men var slutar ljuset? Var börjar mörkret? Att öka ljusstyrkan för att kunna studera saken närmare hjälper knappast, gråzonen mellan ljus och mörkt kan flyttas, ökas och minskas, men den försvinner aldrig. Problemet är oöverbinnerligt. Hur man än avgränsar 'dans' från 'icke-dans' kommer det ändå alltid att finnas en gråzon som inte låter sig fångas in.

Mångtydigheten avspeglar sig i språket. Ordet 'dans' antas stamma från fornhögtyskans 'dansôn', 'att dra', 'tänja'. Därifrån inlånades det till romanska språk, förmodligen som beteckning för långdans och ringdans. På 1000-talet dyker ordet 'tanz' upp i germanska språk, där det kom att ersätta det äldre germanska ordet 'lek' (gotiska 'laiks', isländska 'leikr'). Det är troligt att 'tanz' inlånats från franskan tillsammans med den i Frankrike vanliga seden att dansa i ring till vissa sånger.

I svenskan, precis som i de flesta germanska och romanska språk, har dans fått många olika betydelser. Det kan betyda en viss typ av rörelser och steg utförda av människor ("hambo är en dans"); av djur ("trandans"); en tillställning dit man går för att utföra danser ("att gå på dans"); en särskild del av en tillställning ("10 öre kostar dansen"); ett musikstycke ("han spelade en dans på fiol"). Ordet används metaforiskt i mängder av uttryck ("det går som en dans", "en dans på rosor" "dansens kring guldkalven") och det finns en mängd sammansättningar som ger ordet en mängd bibetydelser som har mycket lite eller inget med rörelser att göra ("dansapa", "dansbana", "dansdocka" "dansmani" etc). Svenska akademins ordbok anger under rubrikerna 'dans' och 'dansa' ett fyrtiotal mer eller mindre olika betydelser och nyanser.

Problemet blir knappast lättare av att det finns så många bestämningar som syftar på

olika former av rörelse. 'Folkdans', 'konstdans', 'primitiv dans', 'klassisk dans', 'etnisk dans', 'sällskapsdans' är begrepp som ofta används och som fungerar som ungefärliga bestämmningar, till ett visst innehåll och en viss social grupp. Det är omöjligt att entydigt bestämma var gränserna går mellan alla dessa olika former. Däremot är det möjligt att förstå hur de fungerar och varför de finns: överallt i världen är de ägnade att skapa och befästa kulturella skillnader och politiska makthierarkier, att skilja "vårt" från "deras", och samtidigt "högt" från "lågt", "fint" från "simpelt". I en uppslagsbok står det: "För den *primitiva dansen gälla icke några estetiska lagar*, huvudsaken är, att med dansen nås kraftig trolldomsverkan" (min kursivering). Detta allmänna uttalande bör man förstå i kontrast mot ett annat i samma bok: "*Den konstnärliga utformningen av dansen, baletten*, räknar sitt ursprung från Katarina av Medici..." (min kursivering).

Varför då alls ägna sig åt att försöka definiera dans? Det handlar inte bara om hårklyverier. I praktiken är det många som haft anledning att ständigt fråga sig vad dans är. I flera islamska länder har dans och musik förbjudits under långa perioder, med hänvisning till vissa passager i Koranen, där dans och musik fördöms i allmänna ordalag. I några av dessa länder har det därför utvecklats speciella rytmiska rörelsemönster och sångsätt som inte definierats som dans och musik. På Island förbjöds på samma sätt dans i samband med reformationen på 1500-talet. På 1700-talet kunde man åter börja dansa, då infördes många av tidens moderna sällskapsdanser. Andra dansformer fanns knappast alls förrän i våra dagar, den första balettskolan öppnades först på 1930-talet. När Isadora Duncan runt sekelskiftet 1900 började framträda på den fina världens scener, barfota och med en ny och friare inställning till rörelse och koreografi, var det många som drog efter andan. Var detta verkligen dans?

Det är alltså inte svårt att se hur definitionen av dans haft och fortfarande har ett nära samband med makt och politik, inte minst i våra dagar, när så mycket av den professionella danskonsten betalas av kulturfonder och statsmedel. I studiet av dans som en konstnärlig och social aktivitet bland jordens alla folk blir det därför nödvändigt att ha en så vid och allmän definition som möjligt. Den måste kunna inbegripa alla de former av rörelse som kallas dans, den måste stå så fri som möjligt från politiska krafter, maktanspråk och den måste rymma så få etnocentriska drag som möjligt.

Dansforskaren Judith Lynne Hanna har utformat en allmän definition som verkar kunna uppfylla åtminstone de flesta av dessa krav. Hon ser dans som en mänsklig aktivitet som ur dansörens perspektiv består av "1) purposeful, 2) intentionally rhythmical, and 3) culturally patterned sequences of 4a) nonverbal body movements 4b) other than ordinary motor activities, 4c) the motion having inherent and aesthetic value." (Hanna 1979:19)

Dans är rörelse, men inte alla former av rörelse är dans. Många idrottsmän tränar in rörelser som på flera sätt liknar dans: släggkastarens graciösa piruetter innan utkastet, brottarnas groteska pardans på en vadderad dansbana. Vad är det egentligen som skiljer en noggrant koreograferad fäktningsmatch från en svärdsdans? Att dansa är inte bara att röra sig på ett förutbestämt sätt för att nå ett visst mål, utan det är att iklä sig ett speciellt ansvar för *det sätt på vilket rörelserna utförs*, utöver och bortom deras yttre syften och mål.

I en berömd filmscen från 1940-talets Hollywood promenerar Gene Kelly i hällande regn nerför en gata. Han är sprittande glad och fastän han är genomvåt kan han inte låta bli att hoppa i vattenpölar och snurra runt lyktstolpar. Den glada promenaden övergår nästan omärkligt i dans och som

"Vad är det egentligen som skiljer en noggrant koreograferad fäktningsmatch från en svärdsdans?" Här parerar Kerstin Palm elegant ett anfall från normannen Petter Knutzen. Foto av Carl Erik Sundström i Idrottsboken 1970.

en bekräftelse lyfts musiken fram: "I'm singing in the rain..." Fastän det säkerligen är omöjligt att säga exakt när eller hur promenadens vardagsrörelser övergår till dans är skillnaden ändå uppenbar. Varför? Beror det på musiken? Beror det på att vi vet att Gene Kelly brukar dansa i sina filmer och därför välvilligt tolkar hans rörelser som dans? Så är det nog, men viktigare ändå är att promenaden blir dans när *rörelsen själv lyfts fram för att bedömas utifrån dess estetiska värden*. Processen är svårfångad men omedelbart tydlig för de flesta av oss.

I dans är alltså rörelsen själv såväl medel som viktigt syfte och mål. Det är just det speciella ansvarsförhållandet mellan den individuella dansören och publiken som knyter ihop dansen med det omgivande samhällets värderingar och normer och som gör dans till en särskilt förtätad och meningsbärande form av rörelse (jfr Bauman 1975, Hymes 1975).

Dans som objekt och process

En dans beskrivs ofta som om den har ett eget liv, som om den vore ett bland andra konkret existerande konstobjekt. Men dans, liksom också musik, handlar mer om konstnärliga *processer* än om konstprodukter. Bara i en mycket snäv och överförd bemärkelse existerar dansen utanför danstillfället. Många gånger är det därför bättre att tala om *dansande* än om dans. Dansandet är en process som innesluter själva resultatet, dansen, men också mycket mer. Dansande är en *social aktivitet*, det är svårt att föreställa sig dansandet utan de som dansar. Med ett sådant begrepp hamnar den dansande människan och hela hennes värld i fokus för intresset. Utöver form och innehåll blir *mening* och *betydelse* viktiga kunskapsmål.

Ett annat skäl för att utgå från *dansandet* är att det finns anledning att tro att medan

resultatet, dansen, snabbt förändras, så ändras dansandet inte lika snabbt. De grundläggande rörelsemönstren och sätten att förhålla sig till musiken i ett visst samhälle består ofta under mycket lång tid, medan danserna kommer och går. Olika former av dansande är knutna till specifika situationer, där vissa bestämda former av kroppskontakt och rörelseuttryck hör hemma, liksom en viss sorts musik, klädsel, samtalston etc. Kunskapen om hur man beter sig i alla dessa olika *sociala rum*, och vilka av dem som ska anses "finare" eller "mer kultiverade" är vanligen mycket utbredd och säkert fungerande (Goffman 1974). Överallt i världen har specifika former av dansande kopplats till bestämda sociala rum och denna koppling har visat sig kunna bestå över mycket långa tider. Danser har avlöst varann, men dansandet, sättet att utföra danserna, har kunnat bestå.

I varje situation eller socialt rum där dans förekommer händer också andra saker. Ibland är dansen det viktigaste temat, det som hela situationen centrerar kring. En balett eller folkdansföreställning, en uppsluppen fest på ett diskotek är självklara exempel. Andra gånger är dansen bara en bland andra mindre viktiga aktiviteter, något helt annat står i centrum. Det kan vara fråga om 1) att utöva religion, som när dervischerna i Mevlevi-orden i Konya, Turkiet, dansar för att nå ett extatiskt tillstånd; 2) att genomföra en ceremoni eller ritual, som dansandet kring granen före julklappsutdelningen i ett svenskt hem; eller 3) som i *Ngoma* i Tanzania, att förmedla viktiga kunskaper om samhället.

De sätt på vilket människor ordnar sina aktiviteter i förhållande till det centrala temat för situationen tycks kunna vara mer eller mindre allmänna och långlivade "sega strukturer". Dansandet på en scen inför publik t.ex., ställer så många speciella krav på utförandet och arten av kommunikation,

att det kan få vissa gemensamma grundläggande drag, som överallt skiljer det från dansandet som en form av social samvaro. Ur ett sådant perspektiv kan dansandet av en *schottis* på dansbanan i Kungsträdgården i Stockholm ha mycket gemensamt med *Delilo* i en anatolisk bergsby i Turkiet eller med *Kalela* i de sydafrikanska städernas svarta områden, mycket mer än med ett framförande av baletten Svansjön på Kungliga Operan i Stockholm, ett par hundra meter från Kungsträdgården.

Dans, människa, samhälle

Precis som varje annan kulturellt bestämd mänsklig aktivitet har dans en estetisk, kommunikativ aspekt som *säger något* om de dansande, och en teknisk, instrumentell aspekt som *gör något* med dem (Leach 1968:523). Relationen mellan dansandet, människorna och samhället kan beskrivas som en *dialektisk process*: Människorna skapar dansen. Nya människor lär sig att dansa dessa danser. Danserna kommer att påverka och i viss mening omskapa människorna. Det betyder att dansandet återspeglar samhällsliga strukturer samtidigt som det är en källa till nya perspektiv på kroppen, medmänniskorna, samhället. Därigenom kan dans bidra till att förändra samhället (Blacking 1984, Berger & Luckman 1979, Ronström 1990, 1992). Dansandet i världen kan studeras på många sätt och med skilda utgångspunkter, men bäst fungerar en dansforskning när den tar hänsyn till denna ständiga dialektik, mellan dansen som uttryck för kultur och samhälle och som kraftkälla till förändring av kultur och samhälle.

Dans

Ett område för dansstudier är dansens *expressiva uttryck*, dvs. rörelsemönster, dynamik,

steg, formationer, samspelet mellan musikens uttryck och dansens.

I ett globalt perspektiv skulle det vara möjligt att dela in världen i olika större rörelsestilar, eller dansregioner, efter vilka slags rörelser som dominerar och vilka kroppsdelar som är aktiva. Medan de flesta danser i Europa bygger på komplicerade steg och förflyttningar, är det i stora delar av Asien istället armarnas och överkroppens rörelser som dominerar. På många håll i Afrika förekommer ett slags polyrytmiskt dansande, där alla delar av kroppen är aktiva. Ett närmare studium av utbredningen av sådana rörelsestilar skulle kunna ge nya kunskaper om hur olika kulturer utvecklats och spritts. Den framstående ungerske dansforskaren György Martins studier av dansdialekter i Central-europa har gett viktiga resultat på detta område (Martin 1982), men ännu återstår det mesta att göra.

På samma sätt skulle man kunna studera hur samspelet mellan musik och dans gestaltats i olika delar av världen. I Serbien gäller regeln "börja dansa när du vill, sluta när du får" (Mladenovic 1980, Ronström 1992). Precis som på de flesta håll i Europa är det dansen som ska följa musiken. I Centralasien är förhållandet oftare det omvända. I en vanlig danstyp i Uzbekistan är det den kvinnliga solisten som är ledande. Den manlige tamburinspelaren följer hennes minsta rörelse med sin *dojra*, i ett tätt och komplicerat samspel.

Strukturanalys av danser är ett område där mycket skulle kunna göras. En analys av en mängd till synes högst olika danser från olika håll i Europa visade att de byggde på samma grundläggande indelningsprincip: ett motiv A följs av motivet B och därpå B igen, fastän spegelvänt, åt andra hållet. Detta sätt att bygga upp danser återfinns i de högre klassernas populäraste danser under senmedeltiden, som *branle simple* och *branle gay*. Det återfinns också i det enklare folkets danser,

som den s.k. *kvaddansen* på Färöarna, *hasaposervikos* i Grekland, *sîrba* i Rumänien, *pravo choro* i Bulgarien och många fler (Espelund 1979).

Strukturanalys av danser är ett område där mycket skulle kunna göras. En analys av en mängd till synes högst olika danser från olika håll i Europa visade att de byggde på samma grundläggande indelningsprincip: ett motiv A följs av motivet B och därpå B igen, fastän spegelvänt, åt andra hållet. Detta sätt att bygga upp danser återfinns i de högre klassernas populäraste danser under senmedeltiden, som *branle simple* och *branle gay*. Det återfinns också i det enklare folkets danser, som den s.k. *kvaddansen* på Färöarna, *hasaposervikos* i Grekland, *sîrba* i Rumänien, *pravo choro* i Bulgarien och många fler (Espelund 1979). Genom strukturanalys av ett mycket stort antal europeiska ringkedjedanser har Lisbet Torp givit en spännande inblick i kedjedansandets själva tillblivelseprocesser (Torp 1990). Hennes arbete kan bäst beskrivas som en parallell på dansens område till Propps banbrytande klassiker om sagans morfologi, men som den bygger på Rudolf Labans dansnotations-system — Labanotation — har den tyvärr små möjligheter att bli läst utanför specialisterens trånga skara.

Människa

Man kan se dans som ett *socialt uttryck* och studera samspelet mellan de dansande, publiken och musikerna i den speciella situation vari dansandet äger rum. Ett sådant studium kan tex ge viktiga informationer om förhållandet mellan män och kvinnor i ett samhälle. Särskilt de europeiska pardanserna är exceptionella i dansens sociala historia, för att de så ofta har kommit i konflikt med rådande värderingar om "anständigt beteende". Därför kan pardansernas historia ge

ovärderlig information om synen på sexualitet och könsroller.

Anca Giurchescu har i sina studier av *Joc*, danstillställningar i Maramures, norra Rumänien, analyserat hur viktiga drag i den sociala strukturen transformeras i dansen. Hela situationen domineras av männen. De köper en *joc* och därmed också rätten att dansa med en flicka, precis som de senare också ska köpa sig rätten att gifta sig med henne. Männen är de ledande och deras dans beskrivs som kraftfull, vital, glänsande. Den kvinnliga rollen är underordnad och beskrivs som lugn, vek, inåtvänd. Dansandet tycks uttrycka samma könshierarki som samhället i övrigt. Men genom att se dansandet som en del av ett större sammanhang, kan Anca Giurchescu visa att det inte är riktigt så enkelt. Mellan jul och påsk äger nämligen danstillställningar rum som är en slags antites till de vanliga danserna. Nu är det flickorna som har initiativet. Under dessa danser tillägnar sig flickorna esoteriska magiska ritualer, som de sedan använder för att uppnå sina speciella syften. Deras kunskap om trolldom och magi är något männen alltid måste ta hänsyn till, den blir därför en källa till makt som på många sätt uppväger männens. *Båda sidor* har alltså tillgång till makt, männens öppen och kvinnornas dold (Giurchescu 1986).

Samhälle

Man kan också anlägga ett *samhälleligt och kulturellt perspektiv* och se dans som uttryck för grundläggande sätt att uppfatta, förstå och strukturera rum, tid och människan själv. Den kulturella ordningen kan studeras på många olika nivåer. Ordningen omfattar allt det man måste, skall, kan och borde (Kealinohomoku 1976). Till och med brotten mot dessa ordningar är ofta kulturellt bestämda och ordnade. Ett studium av dans kan därför ge viktiga kunskaper om många

Den klassiska tempeldansen. Lilavati i Tillana, som brukar avsluta varje föreställning. Ett fyrverkeri av ren dans utan något berättande innehåll.

aspekter av livet för människor på olika platser och i olika tider.

Roger Copeland har i en artikel pekat på hur regeringen på Cuba satsat stora pengar på balettundervisning och på professionella balettrupper. Balettdansarens uppräta hållning har i officiella sammanhang kommit att symbolisera en stolthet över vad det tidigare så hårt förtryckta kubanska folket uppnått efter revolutionen. Balettdansörens strävan att genom hårt arbete och disciplin lämna bundenheten vid golvet och nå högre och högre, hans för koreografens syften hårt kanaliserade kroppsenergi, den uppskjutna behovstillfredsställelse han utsätts för, allt detta är inget annat än en metafor för vägen till det nya samhälle de kubanska ledarna vill skapa (Copeland 1978). Med ett liknande resonemang har Gloria Strauss beskrivit baletten i Kina som en metafor för hela samhället. Förr kunde bara den översta eliten studera balett och kvinnorna var socialt underordnade. Nu kan alla delta i balettundervisningen och i den avbildas kvinnorna som aktiva och likvärdiga eller till och med mer värda än männen. På så sätt kunde den kinesiska regeringen under en viss period använda den krävande europeiska baletten som en symbol för "det stora språnget framåt" (Strauss 1977, båda exemplen från Hanna 1979).

Den engelske konstforskaren Michael Baxandall har i en bok om konsten i 1400-talets Italien givit ett exempel på hur människor kan gestalta sina uppfattningar om världen i dans. Medan sällskapsdanserna bland de lägre klasserna sedan gammalt var ringdanser eller pardanser som oftast dansades utomhus, hade en mängd nya sällskapsdanser växt fram i de övre klasserna och dessa dansades vanligen inomhus. I de allt större och mer påkostade palatsens stora och upplysta festsalar, dansades med förkärlek de nya uppställnings- och processionsdanserna. Precis som centralperspektivet i det samtida

måleriet hade givit målarna möjlighet att tydligare uttrycka rumsliga relationer, fick man med danser som *bassa danza* möjlighet att gestalta komplicerade geometriska figurer och mönster i rummet. Danserna bildade geometriska figurer, med väggarna som utgångspunkter, och deltagarna inordnades i dessa mönster efter rang och social status. Bakom såväl dansandet och måleriet låg en tendens i hela samhället, och särskilt bland de högre klasserna, att uppfatta människors rumsliga placering som ett uttryck för inbördes sociala relationer och makt-hierarkier (Baxandall 1972, Geertz 1976).

Detta sätt att dansa spreds senare till alla samhällsklasser över hela Europa och rummet blev en ny viktig ordnande princip i gruppdanser som *Kadrilj*, *Menuett*, *Cotillon*, *Anglais*. Även många av de folkliga pardanserna i Europa ordnades på 1700- och 1800-talen efter en ny rumsprincip. Tidigare tycks man mestadels ha dansat på små ytor, varhelst i rummet det fanns plats nog, och ofta var rummen så små att endast några par i taget kunde få plats. De flesta av 1800-talets populäraste danser var i stället "runddanser" som byggde på att paren förflyttade sig under ordnade former utefter rummets väggar. Många av efterkrigstidens moderna pardanser bröt med detta sätt att organisera rummet, återigen skulle man dansa var som helst i rummet, där det fanns plats. Många konflikter har utspelats på svenska dansbanor under 1950- och 1960-talen, när ungdomarnas nya rumsuppfattning krockade med föräldrarnas. Ibland blev den enda lösningen att hänga upp en stor skylt: "Förbjudet att bugga!"

De två kontrasterande sätten att organisera rummet kunde också mötas under fredligare former. I de ungerska byarna i Transylvanien finns ofta en särskild dansordning: först solistiska mansdanser, sedan långsamma och snabba pardanser. Som på många andra håll i Europa är den finaste och mest åtrå-

värda platsen omedelbart framför musikerna. Får man inte plats där får man ta det utrymme som ges. I vissa byar utökade man på 1800-talet dansordningen med några av de inflyttade sachsiska böndernas danser, *Siebensschritt* och *Polka*, på ungerska *Hétlépes* och *Porka*. Man övertog då också tyskarnas sätt att organisera sig rumsligt: par om par efter varandra i rummet. Det är nu inte längre musikerna som bestämmer dansens centrum, utan själva rummet. På ett liknande sätt växlar användningen av rummet på en svensk dansrestaurang. När dansbandet spelar schottis, hambo, vals eller polka ordnar man sig i par, åt samma håll, efter varandra. I foxtrot är ordningen mindre markerad, för att lösas upp helt i bugg och den dans till grammfon som brukar kallas disco som utbryter när bandet tar paus...

Till sist en anmärkning som man kan rikta mot allt studium av dans. Dans är en speciellt förtätad form av ickeverbal kommunikation som utnyttjar många kanaler och alla sinnen samtidigt. Det ger människan möjlighet att kommunicera komplicerade och sammansatta "budskap" om sig själv och hela sin värld, budskap som kanske inte skulle kunna uttryckas på annat sätt. Men det innebär samtidigt att budskapet aldrig är entydigt, många olika tolkningar av vad dans "betyder" är alltid möjliga. Att översätta dessa mångtydiga budskap till ord, att skriva texter om dans, medför ytterligare ett svårt problem: "sanningen" om ickeverbal kommunikation är och förblir ickeverbal, översättning är i grunden omöjligt (jfr Blacking 1984:8).

Litteratur

Bauman, Richard, 1975. "Verbal Art as Performance." I: *American Anthropologist* 77:290—311.

- Baxandall, Michael, 1972. *Painting and Experience in 1500th Century Italy*. Oxford: Clarendon Press.
- Berger, Peter & Luckman, Thomas, 1979. *Kunskaps-sociologi*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Blacking, John, 1984. "'Dance' as Cultural System and Human Capability: an Anthropological Perspective." I: Janet Adshed (ed.) *Dance — A Multicultural Perspective*. University of Surrey.
- Copeland, Roger, 1978. Why Cuba Champions Ballet. *New York Times*, June 11.
- Espelund, Arne, 1979. "Strukturelle trekk i levande middelaldersdans." I: *Sumlen*: 25—38.
- Giurchescu, Anca, 1986. "Power and Charm. Interaction of Adolescent Men and Women in Traditional Settings of Transsylvania." I: *Yearbook for Traditional Music* 18:37—46.
- Geertz, Clifford, 1976. "Art as a Cultural System." I: *Modern Language Notes* 91:1473—1499.
- Goffman, Erving, 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Hanna, Judith Lynne, 1979. *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Austin and London: Texas University Press.
- Hymes, Dell, 1975. "Breakthrough Into Performance." I: Dan Ben Amos & Kenneth Goldstein (eds.) *Folklore, Performance and Communication*. The Hague, Paris: 11—74.
- Kealinomomoku, Joann Wheeler, 1976. *Theories and Methods for an Anthropological Study of Dance*. Opublicerad Ph.D diss. Indiana University.
- Leach, Edmund R., 1968. "Ritual." I: *International Encyclopedia of the Social Sciences*.
- Martin, György, 1982. "A Survey of the Hungarian Folk dance Research." I: *Dance Studies* 6:9—45.
- Mladenovic, Olivera, 1980. "Forms and Types of Serbian Folk Dances." I: *Dance studies* 4:53—85.
- Ronström, Owe, 1990. "Danshusrörelsen i Ungern." I: Owe Ronström (red.) *Musik och kultur*. Lund: Studentlitteratur, s. 123—161.
- Ronström, Owe, 1992. *Att gestalta ett ursprung. En musikeknologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. (Diss.) Stockholm: Institutet för folklivsforskning.
- SAOB — Svenska Akademiens Ordbok.
- Strauss, Gloria, 1977. "Dance and Ideology in China." I: Adrienne Kaeppler, Carl Wolz and Judy Van Zile (eds.) *Asian and Pacific Dance*. New York, s. 19—54.
- Torp, Lisbet, 1990. *Chain and Round Dance Patterns. A Method for Structural Analysis and its Application to European material*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.