

»At danse afrikansk dans med dansk accent«

Oplevelsesmosaik af danseworkshop med Les Ballets Africains i København

Af Dorte Madsen

Trommespillerne tæller ni mand, alle klædt i farvestrålende gevandter. I tavshed lidt gøren-klar, forventningsfuld vimsen omkring og kiggen-hinanden-an. Med ét starter de, og jeg mærker straks trommernes forunderlige magi. Lydorgiet forplanter sig til vibrationer inde i min brystkasse, og det føles, som om lyden udspringer herfra. Her må en af forklaringerne være på, at afrikansk dans ikke så godt lader sig danse til båndmusik. Trommen sætter svingninger igang i kroppen som starter i kroppens største hulrum, brystkassen, hvorfra lyden forplanter sig til at bevæge resten af kroppen i trommens rytme, hvis kroppen vel at mærke lader sig bevæge ved denne rytme. Med båndmusik vil man aldrig opnå samme effekt, ligegyldigt hvor højt man skruer op for lydstyrken.

Jeg fortæller hele tiden min krop, at jeg skal længere ned i knæene i mine bevægelser, den oprejste kropsholdning fra gymnastikken sidder så dybt i min måde at bevæge mig på, at det kræver min fulde koncentration at slippe denne gymnastikkens oprejste æstetik. Den afrikanske dans æstetik kender ikke til strakte vriste, og fingre der ikke må stritte, som er den idealform, som er indkodet i mine bevægelser fra gymnastikken. Den fremherskende æstetik i den afrikanske dans er den form, der fremkom-

mer, når man giver efter for de bevægelser, der starter fra fødderne og bølger op gennem kroppen; hænderne »kastet« ofte med i de bevægelser, som armene er i gang med.

Jeg kigger mig omkring og ser, at det ikke kun er mig og min gymnastikbaggrund, der har problemer med at komme langt nok ned i knæene. Det lave tyngdepunkt som bevægelserne starter udfra, er uvant for os allesammen. Det kræver lang tids træning, og måske lærer vi det alligevel aldrig helt.

I starten prøver jeg, både at følge med underviserens bevægelser, og jeg når også indimellem at se om mine bevægelser nu også ligner de idealbilleder, der forevises.



Spejlet kaster kompromisløst resultaterne af mine anstrengelser i hovedet på mig, men snart er tempoet skruet så meget i vejret, at jeg opgiver at lade det kritiske over-jeg følge med i spejlet. Det giver også helt sig selv, for de mange dampende kroppe har indhyllet vores refleksioner i det duggede spejl i en stor tåget masse. Luften emmer af fugtighed og koncentration.

Efter en times dans fortæller vores indbyggede ur os, at nu må det være på tide med en pause, og som på opfordring af hele salen, er der da også en prustende, sveddryppende kvinde, der tager ordene i sin mund og spørger, om vi kan holde 5 minutters puste/drikke pause. Kompagniets boss affejer hovedrystende forespørgslen, »vi er jo lige startet«, og så er det som stikker der en djævel i ham, og han beslutter sig for, at nu skal vi vise de danskere, hvordan tempoet er, når vi rigtig danser; nu skal vi danse dem sønder, som ville han hævne hele Europas kolonialisering af hans kontinent i denne ene handling. Han kommanderer sine undervisere og trommeslagere rundt og tvinger dem til at øge tempoet yderligere, mens han sender opgivende og overbærende blikke rundt i salen. Jeg prøver at styre hofterotationerne samtidig med at fødderne i et hidsigt tempo følger en anden rytme.

Efter dette show-off, hvor truppen lige har manifesteret, at de kan meget mere end det vi ser her, bliver tempoet igen så vi har en chance for at følge med, og den gode stemning vender tilbage i det sydende danselokale.

Vi får lov at dvæle i den færdigkoreograferede lille sekvens, som vi har lært. Vi danser sekvensen igen og igen og igen. Gentagelser har jeg ofte forbundet med monotoni og kedsomhed, når en gymnastik-opvisningsserie f.eks. skulle finpudses og formfuldendes med de rigtige opstillinger ti gange i træk lige før en opvisning. I den

afrikanske dans oplever jeg ikke gentagelser som monotone.

I dansen følger mine fødder, ben og hofter Doum-Doum trommen, og skuldrene danser med Djembén. Alligevel er det en bevægelse, der sendes som en bølge igennem min krop og holder på energien til stadig genbrug. Jeg leger med rytmen, springer lidt højere end trommen siger, kommer lidt bagefter, indhenter med et par hurtige trin igen rytmen og lander på »beatet« - WHIII. På den måde modelerer jeg rytmen med min krop – trommen danser inden i mig, jeg er ét med dansen. Åndedrættet henter ny energi i sangen, tempoet stiger og stiger fødderne søger fodfæste på noget, der efterhånden minder om en skøjtebane af sved, og sekvensen ender i et crescendo med fødder, der går som trommestikker, som med ét, på trommernes signal, bliver bragt til ophør før tanken har nået at registrere, at det var dét, der skete.

Kulturmødet i dansen

Ovenstående scenario slår nogle af de temaer an, som jeg i denne artikel vil behandle i en analyse af den traditionelle afrikanske dans' specifikke væsen.

I komparationen af en kultur med en anden, er det, vi hæfter os ved, forskellene mellem kulturene langt mere end lighederne. Det gør sig også gældende i mit valg af temaer. Jeg har valgt at belyse de sider ved den afrikanske dans' form, som mest iøjnefaldende adskiller sig fra den europæiske dansetradition, herunder vil jeg bl.a. undersøge den betydning gentagelsen har i den afrikanske dans.

Dans vil altid have en sammenhæng til dybereliggende lag i kulturen. Dansen er en synliggørelse af ellers usynlige lag i kulturen.

Jeg vil undersøge, hvad en formanalyse

af den afrikanske dans kan sige om afrikansk kultur. Og på modtagerkultursiden vil jeg undersøge den form, den afrikanske dans antager, når den dances af danske udøvere. Jeg vil således afdække kulturen som den usynlige dansepartner, der danser med, indlejret i formen, eller danser med os danskere, når vi forsøger at lære en fremmed kulturs dans.

Mit afsæt er egne oplevelser med afrikansk dans i Danmark, suppleret med nogle få kvalitative interviews af nøglepersoner inden for området.¹

Udgangspunktet for at hævde, at der i en danseform er aftryk af kulturelle værdier, kræver en kort redegørelse, før jeg vender tilbage til en tematisering af dansescenariet.

Sammenhængen mellem form og sensibilitet

Jeg har fundet det frugtbart at tage udgangspunkt i filosofien Susanne K. Langers teorier om sammenhængen mellem form og følelse. Langer udviklede i 1950'erne en symbolteori,² der beskæftiger sig med, hvordan der i al kunst er indbygget følelse, forstået som et sæt af følelser og tanker som indeholdes i formen. Dvs. formen, hvadenten det er en skulptur eller en dans, er det materialiserede symbol for, metafor for, en bestemt sensibilitet.³

Ud fra følelsen skabes danseformen, som ifølge Langer, er den adækvate symbolisme for de følelser, som vi f.eks. ikke kan komme i kontakt med via sproget, dvs. vi kan kun fornemme og tænke på det, når vi har den adækvate symbolisme. Følelsen som ligger i en danseform er ikke nødvendigvis danserens egen følelse, men er det Langer kalder en forestillet følelse (imagined feeling) (Langer, 1953, s.177).

At formen er symbolet for noget, vi ikke

kan artikulere på anden måde, er centralt for mit tema om kulturmødet i dansen. Teorien implicerer, at udøveren igennem det at udsætte sin krop for en danseform, der er udsprunget af den afrikanske kultur, vil kunne sanse forestillede følelser, ideer og tanker fra den kultur, som sproget ikke kan artikulere.

Følelserne som har materialiseret sig i en form, indeholder mange fortætninger af det kulturelle gods, de er opstået igennem. De kulturelle forestillinger om mennesket og om virkeligheden er indskrevet i den bevægende krop, og har så at sige indkapslet sig i formen.

Jeg antager på den baggrund, at der på formplanet i den afrikanske dans ligger kontakten til et andet følelsesregister end det, der f.eks. ligger i den klassiske ballets form.

Jeg mener, at der i den afrikanske dans ligger muligheden for at få glædesoplevelser, som er af en anderledes natur, end de glædesoplevelser den klassiske ballets form rummer. Nu er »glæden« ikke den mest entydige størrelse at arbejde med, men naturligvis ligger der i ballettens form muligheden for glædesoplevelser, men de glæder, som formen her afføder er forskellige fra de glæder, som formen i den afrikanske dans afføder. Ballettens glæder kan f.eks. være; glæden ved at kunne kontrollere enhver bevægelse; glæden ved at perfektionere formen og glæden ved at se let og elegant ud i de sværeste passager. Glædesoplevelserne i den afrikanske dans, mener jeg derimod, ofte udspringer af oplevelsen ved at give slip på det kontrollerende jeg, og give efter for de impulser som musikken og bevægelserne genererer.

At formen former sin udøver på en bestemt måde, kan forklares ud fra det forhold, at kroppen har en sjæl, som er modtagelig for ydre prægning, igennem det man

gør med og ved kroppen. Et eksempel herpå kan ses i Monna Dithmers magisterkonferens »Mennesket i dansen« (1989). Her analyserer Dithmer bl.a. den måde, som den klassiske ballet har formet mennesket på, som et ophøjet dannet væsen, der er blevet åndeliggjort igennem de næsten overjordiske kroppes bevægelser. Igennem det jordiske fremstilles det overjordiske. Den klassiske ballets æstetiske form synliggør og repræsenterer det åndelige. (Dithmer, 1989, s. 135).

»Vores liv er ikke bare af idag – de tusinder af bloddråber i vor krop har årtusinder bag sig«, har Martha Graham engang sagt.⁴ Kroppen er bærer af en dyb og ældgammel ubevidst viden om, hvad det ville sige at være menneske i denne kultur mange mange generationer tilbage. Dansen bliver således en måde at formidle denne almenmenneskelige og kulturelle erindring på. At ud-sætte kroppen for en ny form for dans, der fortæller en anden kulturs – den afrikanske kulturs – århundrede lange erindring igennem kroppens bevægelser i dansen, er at byde denne dansens evige usynlige partner op til dans.

Tematisering af oplevelsesmosaik

Hvad var det egentlig der skete med mig under den workshop med Les Ballets Africains? Hvad var det for en forandring, jeg gennemgik?

Der sker en forandring i den måde, jeg er tilstede i rummet på, fra en bevidst og reflekterende orientering i forhold til mig selv og mine omgivelser, til en gradvis opløsning af jeg'et, hvor kroppen i dialog med trommen overtager styringen i dansen.

Forandringen fra tankens styring til kroppens overtag kan fra min oplevelsesmosaik opsummeres på flg. måde: Jeg be-

finder mig i nutiden tilstede i rummet, men tankerne kredser om, hvad der venter mig i den umiddelbare fremtid (forventningen). Jeg er bevidst om, hvad der sker omkring mig. Jeg kigger på mig selv i spejlet; jeg kigger på de andre; jeg fortæller min krop; jeg styrer min krop. Dvs. jeg kontrollerer den ved hjælp af tanken. Fra dette kontrollerede focus sker der et skifte i mine oplevelser til en gradvis given slip på kontrollen. Jeg'et sløres sammen med viljen og opløses i spejlet. Den ellers så obligatoriske »halvvejs-igennem-pause«, hvor kroppen restitueres, og tanken finder tilbage i kroppen i forsøget på at »holde hovedet koldt«, frarøves mig. Trommen tager bolig i mig, og jeg befinder mig i en dialog med trommen, hvor tanken ikke mere kan følge med; den giver op og kroppen tager over. Jeg'et smelter sammen i en leg med trommen og dansen. Kroppen opløses som en helhed, fødderne bliver til trommestikker, der danser på trommeskindet. De sædvanlige grænser for, hvor længe og hvor anstrengende kropsudfoldelse jeg har kondition til, sprænges; jeg kan fortsætte i timevis, i dagevis. Jeg smelter sammen med verden. Jeg'et og omverdenen er et.

Min forandringsproces kan sammenlignes med »faldet«, hvor jeg kastes ud i desorienteringen. Jeg slipper kontrollen, måske kun nogle få sekunder, men er i de sekunder i intetheden, svævende et sted, hvor tankerne først indhenter min krop efter landingen. Jeg har oplevet intense sekunder af selvforglemmelsen, som på en gang er forbundet med en vis svimmelhed og skræk, måske ligefrem angst, og alligevel en dyb fascination.

Jeg vil nu gå nærmere ind i følgende temaer, som konstituerer fænomenet afrikansk dans: a) *kropsholdning*, b) *teknik*, c) *gentagelsens væsen* og d) *integrationen mellem dans, trommer og sang*.

Igennem analysen af disse temaer vil jeg løbende søge forklaringer på den forandring, jeg gennemgik fra en tankestyret og en jeg-styret krop, til en dialogisk krop, hvor kroppen har overtaget.

Kropsholdning

»Europæeren kan lide dans, der hæver sig mod himlen – afrikaneren kan lide dans, der har kontakt med jorden«, siger Alphonse Tiérou.⁵

Grundholdningen i afrikansk dans er *en flekteret kropsholdning*. Knæene og hoftelæddet er flekteret og torsoen let foroverbøjet. Den let foroverbøjede position gør ryggen meget bevægelig og fleksibel. Den flekterede grundholdning betyder, at blikket i reglen er rettet skråt fremad og nedad mod jorden.

Tyngdepunktet er lavt, og kroppen er centreret i et center i torsoen, der ligger lidt under navlen, hvor energien opsamles og sendes videre i bevægelser, der forplanter sig ud i resten af kroppen.

Afrikansk dans danses med bare fødder og på flad fod, hvilket er med til at give en god jordforbindelse. Den kendsgerning, at kroppen i den afrikanske dans orienterer sig mod jorden, har af mange været tolket som udtryk for kontakten til forfædrene, og respekten for jorden, som den basale forudsætning for alt liv.⁶

To danske interview-personer, der begge har levet af at undervise danskere i afrikansk dans siden midten af 80'erne, var begge uopfordret inde på begreberne »urkraft« og »urenergi«, som de mente var fænomener, man kom tæt på i den afrikanske dans. Når noget er »ur-« så forstås noget oprindeligt, et kulturelement, som er gået fri af det omgivende samfunds forandringer. Interview-personernes oplevelser med at være i kontakt med noget »ur-ag-

tigt« i de afrikanske dansebevægelser, kan hænge sammen med forbundetheden til jorden, der fremkommer på grund af den kropsholdning, bevægelserne udgår fra, og som kan forbindes med den respekt for jorden og naturen, som en oprindelig kultur f.eks. et naturfolk har.

»Ur« er at synge samtidig med man danser, og derved lave musikken ved hjælp af »egen krop«, som en af interview-personerne sagde. Heri ligger det oprindelige i det naturlige, som en modsætning til noget teknisk fremstillet som f.eks. dans til syntesizer-musik, og igennem naturligheden opnåes kontakten til »urkraften«. Asger Jorn har en udtalelse, der underbygger det forhold, at der i stemmen som musik ligger noget oprindeligt:

»Menneskets vigtigste og oprindelige instrument er stemmen. Den er som hos dyrene skabt af ens eget kød og blod. Det er selve mennesket som instrument. Uden konkurrencemuligheder fra andre instrumenter er det derfor også det instrument der bedst udtrykker mennesket.«⁷



Dansehistorikeren Helmut Günther har et eksempel, hvor forskellen imellem den europæiske og afrikanske kropsholdning i dansen er synliggjort igennem det afrikanske syn på europæerens danseholdning. Günther beskriver en dansepantomimisk forestilling af Ballets Africains fra 1970, som bl.a. udstiller den europæiske danseholdning i karikeret form, hvor en fransk koloniherre danser sammen med en afrikansk kvinde. Europæerens dans beskrives med ordene »..bolzengerader Haltung und total steifen Knien«, overfor den afrikanske kvindes dans, der beskrives »..völlig »relaxed« mit flektiertem Oberkörper und gebeugten Knien«. ⁸ Günther referer, hvordan selv det europæiske publikum fandt deres egen udstillede holdning i dansen komisk og den afrikanske holdning naturlig.

Der kan spores grundfilosofiske forskelle i synet på forholdet mellem krop og ånd i den afrikanske overfor den europæiske civilisationshistorie, og disse kan tjene som forklaringsmodel til, hvorfor den afrikanske danseposition orienterer sig nedad mod jorden, og den europæiske danseposition orienterer sig opad mod det himmelske. Den europæiske civilisationshistorie har adskilt krop og ånd, og dansen har bl.a. været stedet for fremvisningen af de åndelige idealer i forsøget på at ophæve tyngdekraften. I den afrikanske kultur har man ikke denne adskillelse mellem krop og ånd. Her er den dansende krop igennem den jordiske forankring i den aktive brug af tyngdekraften forenet med det åndelige og igennem jordforbindelsen i kontakt med det guddommelige.

Den flekterede kropsholdnings betydning i den danske kontekst

Når vi som danskere konfronteres med at kroppen i den afrikanske dans skal be-

væges ud fra den flekterede kropsholdning, vil det ofte være meget svært for os. Jævnfør min oplevelsesmosaik, hvor jeg beskriver mine egne problemer med at komme langt nok ned i knæene. Et fænomen som mine interview-personer understreger, som meget vanskeligt for danskere at lære. »Vi har problemer med jordforbindelsen og vil helst gå oppe på tæerne hele tiden«, som en af dem siger.

Når det er så svært for os, hænger det naturligtvis sammen med, at det er uvant for os. Vores kulturarv, som er indkodet i vores bevægelsesdispositioner, er den oprejste kropsholdning, som vi bærer med os også når vi skal indlære en danseform, som stammer fra en anden kultur. Den oprejste kropsholdning ses der eksempler på mange steder inden for europæisk dansetradition. F.eks. i den klassiske ballet, hvor torsoen er fastlåst i den oprejste position med et spændt rygpanser, eller i selskabsdansen, hvor kroppen bevæges som et hele med oprejst kropsholdning og knejsende nakke.

I forlængelse af form og sensibilitet diskussionen tidligere i artiklen, antager jeg, at i de tilfælde, hvor det lykkes den danske udøver – efter lang tids træning – at komme ned i den flekterede kropsholdning, der skulle danseren kunne opleve nogle af de betydninger, som formen konnoterer. Jeg tror ikke, det nødvendigvis er bevidst erkendt hos udøveren, hvad det er for en betydning, som formen antænder. Den slags oplevelser er ofte meget svære at omfatte med sproget, men at det giver en oplevelse med kroppen, som er anderledes end de oplevelser, man f.eks. ville kunne få igennem den klassiske ballet, er indlysende.

Jeg mener således ikke, at formens iboende kulturelle gods overføres så direkte som f.eks. den betydning, der omfatter kontakten til forfædrene igennem jorden, idet denne betydning ikke er forenelig med

vores egne kulturelle traditioner, der ikke omfatter kollektive ritualer til hædring af forfædrene. Det implicerer, at det ikke er en betydning, som kan piskes til live, ligegyldigt hvor meget vi øver os. Kontakten til betydningen og følelsen kræver tilstedeværelsen af en spire, som i kontakten med formen kan næres og vokse. Alligevel tror jeg, at den kropsholdning som den afrikanske danseform formidler, giver danskeren muligheden for at opleve sin krop forbundet med jorden på en ny måde, hvor dansen bliver et møde med en forenethed og en afhængighed af den kraft, som jorden giver dig som danser.

Inden for store dele af moderne dans og i kropsterapierne, kender man til betydningen af at have jordforbindelse. I moderne dans arbejder man med en akse i rygsøjlen af to modsatrettede kræfter; et træk mod jorden og et andet opad, så danseren føler længde, dvs. grundpositionen er stadig oprejst, men alligevel er der kontakt til jorden. Kropsterapierne arbejder med det, de kalder »grounding-øvelser«, som handler om at få fat i jorden, og dermed få fat i sig selv. Det vil med andre ord sige, at der er områder i vores kultur, der bevidst og i terapeutisk øjemed arbejder med at få os ned på jorden. Den afrikanske dans rummer i den sammenhæng et forandringspotentiale, idet jordforbindelsen er noget den kan give den danske udøver af dansen.

Teknik

Polycentrikken

Afrikansk dans bygger på et grundlæggende princip om polycentrik, hvilket vil sige, at kroppen i dansen deles op i forskellige kropsregioner, som hver for sig bevæges ud fra deres eget center (Günther, 1969, s.7-8).

Danshistorikeren Helmut Günthers analyser⁹ har vist sig oplagte at trække på i

forhold til min bevægelsesanalyse, idet de beskæftiger sig med det kropsnære plan i højere grad end det kontekstuelle plan, som ellers synes at være omdrejningspunktet for de fleste værker om afrikansk dans. Günthers empiriske grundlag for teoridannelsen bygger på et omfattende filmmateriale.

Günther sætter sig som mål »videnskabeligt at bevise enheden i den samlede sorte afrikanske dansekultur«. Günther mener, at der er en bestemt bevægelsesteknik, som er ens for alle sorte afrikanske dansekulturer, og det er det grundlæggende princip om *polycentrik*. Polycentrik-teknikken blev iøvrigt bragt med den sorte dans til det amerikanske kontinent, hvor teknikken kan spores i de fleste afro-amerikanske dansestilarter som f.eks. jazzdans og stepdans.

Den tekniske og praktiske udførelse af polycentrikken er *isolationsteknikken*. Den enkelte kropsdel isoleres, dvs. hovedet, skulderleddet, brystkassen, maven, bækkenet, armene eller benene og bevæges ud fra deres eget center i forskellige retninger uafhængigt af resten af kroppens bevægelser. Således skal f.eks. hofterne kunne bevæges, uden at bevægelserne forplanter sig op i ryggen. Polycentrik-princippet er betinget af den flekterede kropsholdning, som jeg har analyseret ovenover. Med strakte knæ, ville man f.eks. ikke kunne lave isolerede hoftebevægelser. Polycentrik-teknikken fungerer ofte sammen med polyrytmikken, dvs. de enkelte kropsdele har ikke kun deres egne bevægelser, bevægelserne foregår også i forskellige rytmer.

Günther har i en senere artikel ført konsekvenserne af polycentrik-princippet videre i, hvad jeg mener er en noget tendentiøs fortolkning, idet han siger:

»Im afrikanischen Tanz ist das Ziel eindeutig die totale Ekstase. Diese wird erricht durch die den Körper sprengende polyzentrische Technik....Diese Spre-

gung wird bewirkt durch von aussen auf den Körper wirkende Kräfte...Die Tänzer werden von jeweils verschiedenen Göttern und Göttinnen besessen, bestiegen, geritten, ergriffen«. ¹⁰

Der findes afrikanske danse, hvis mål det er gennem ekstasen og trancen at komme i kontakt med ånder og guder, men at det »entydigt«, som Günther siger, skulle være målet med al dans i Afrika, deri er jeg ikke enig. Dansens veje er mangetydige; den har ikke altid noget defineret mål, men kan være et mål i sig selv, eller en del af en social begivenhed.

En fortolkningsramme jeg mener, er adækvat at lægge ned over den afrikanske dans' princip om polycentrik, er, at teknikken tvinger udøveren til »at give slip« på tankens kontrol og styring af kroppen. Man kan som danser ikke med tankerne holde styr på de mange enkelte kropsdeles forskellige bevægelser samtidig.

Min oplevelsesmosaik beskriver netop det håbløse i at forsøge at styre dansen ved hjælp af tanken. Føddernes bevægelser i een rytme og hofterotationerne i en anden, klarer tanken med nød og næppe, men hvis en tredje kropsdel skulle inddrages i en ny rytme, så ville hovedet slå knuder. Enten må dansen opgives, eller også må den kontrollerende vilje, som oftest er en stædig følgesvend, der nødig forlader sin europæiske ven.

Min ghanesiske interview-person, som underviser danskere i afrikansk dans, ser vores tankestyring af kroppen, som den væsentligste forhindring i indlæringen af den afrikanske dans. Han siger: »if you want to do it so much you can't do it. Your problem is that you think your left brain can do all the work«.

Vi tror stædigt på, at hvis vi forstår bevægelserne med hovedet, så vil vi kunne undervise vores egen krop i den indsigt, som vi har erhvervet gennem tankerne.

Tankens kontrol med alt, hvad kroppen gør, unddrager formen sig i den afrikanske dans. Det betyder ikke, at der slet ikke er kontrol i den afrikanske dans. Kroppen skal, for at der kan gives slip på andre dele af kroppen, være centreret, dvs. der er en vis spænding i centeret, som godt kan ses som en kontrol; men en ubevidst kontrol, som danner basis for bevægelserne.

Den polycentriske bevægelse kan være meget vanskelig for danskere at lære, men i forsøget på at danse inden for denne teknik har danskeren opsøgt muligheden for at udvide grænserne for, hvad kroppen kan uden tankens styring med alle kropsdele. Min ghanesiske interview-persons pædagogiske metode til at tvinge danskere til at »lade være med at tænke så meget«, er inddragelsen af sang. Hvis man synger, samtidig med man danser, er der stor chance for at hovedets arbejde går med at huske sangens ordlyd. Imens får kroppen lov at lave det den skal i fred og ro.

At det er svært for os at give slip overfor polycentrikken er ikke mærkeligt, idet kroppen inden for den europæiske danse-tradition traditionelt bevæges som et lukket hele, hvilket levner masser af plads til kontrol og styring.

Bølgebevægelser

De afrikanske dansebevægelser er udover polycentrikken kendetegnet ved en kontinuerlig puls, der kropsligt modsvares af et flow af bølgende kropsbevægelser. Impulsen fra jorden forplanter sig op gennem kroppen som en bølge. I Afrika er bølgebevægelserne specielt typiske for kvindernes dansebevægelser, men i den danske kontekst udviskes forskellene mellem kønnenes bevægelser. Torsoens bølge tegnes ved, at brystet løftes opad og fremad, hvorefter brystet i en cirkel afrunder bevægel-

sen fremad og nedad. Hovedets bevægelse følger efter torsoens cirkel i en afspændt nikkende bevægelse.

De karakteristiske bølgebevægelser kombineres ofte med den polycentriske teknik, hvor f.eks. skuldrene isoleres og laver en slags bevægelser, samtidig med at resten af kroppen laver bølgebevægelser. I en vekselvirkning imellem spænding og afspænding holdes der fast i centeret, samtidig med at der gives slip på andre dele af kroppen; hovedet og armene kastes med i de bevægelser, der udspringer fra fødderne.

Bølgebevægelserne konfronterer ligesom polycentriken den danske udøver med »det at give slip«. Hvis der holdes igen et sted i kroppen, kan bølgen ikke forplante sig. Ofte er den kropsdel vi danskere nødigst giver slip på netop hovedet. Det kan forstås helt fysisk på den måde, at mange pga. stillesiddende arbejde har mange spændinger i nakkemusklene, og derfor har svært ved at afspænde nakkens muskler i dansen.

Figurativt slipper vi i vores kultur meget nødig hovedet, forstået som tankens bolig, for så slipper vi også kontrollen og dermed tankestyringen af kroppen, og dermed smuldrer vores jeg – vores reflekterende bevidsthed og vi kastes ud i desorienteringen, i svimmelheden og angsten for, hvad der kan ske, når vi slipper.

Oftest ser man danskere, der danser afrikansk dans, som bevidst styrer disse hovedets nikkende medbevægelser; altså en kontrolleret reproduktion af en stil og et forsøg på perfektionering af en idealform; en tankens styring af kroppen som en dansende marionetdukke. Men denne form, hvor hovedets bevægelser fremkommer som svar på impulsen, der udgår fra fødderne, er ikke sammenlignelig med indlæringen af f.eks. et trin. En villet hovedbevægelse er anspændt og ikke behagelig, hvilket

illustrerer, at det ikke er ad viljens vej, den afrikanske dans skal læres.

Den »binnenkörperliche« teknik

Bevægelserne foregår i reglen på stedet. Det er den tendens, som Günther kalder »binnenkörperlich« (Günther, 1980, s.23), dvs. »inden for kroppen«, imodsætning til den meget rumkrævende og fremadskridende tendens, der har præget den europæiske dansetradition. »Inden for kroppen – bevægelserne« er en forudsætning for polycentrikkens udførelse, fordi de isolerede bevægelser dårligt lader sig udføre ved bevægelse igennem rummet. Kraften og energien i bevægelserne kommer igennem den »binnenkörperliche« teknik til at virke stort. Det er et velkendt dramatisk virkemiddel, som bl.a. bruges inden for teaterverdenen, at når der anvendes stor kraft i et lille rum, så virker kraften og energien større, end hvis den var bredt ud på en større aktionsradius.

Det afrikanske danserum er karakteriseret ved den bevidste og økonomiske brug af rummet, i forhold til det europæiske eks-



panderende danserum. Den afrikanske dans har materialiseret vidderne og afstandene i dansen inden for danserens personlige rum. Vidderne er her fordybelsen i sig selv igennem bevægelserne. »Brug rummet« får vi at vide i vores kultur inden for dansens og gymnastikkens verden. For os er vidderne uden for os selv og venter på at blive indtaget. For danseren rummer »inden for kroppen teknikken« således et forandringspotentiale i forhold til ikke at forflytte os hele tiden men søge vidder og fordybelse inden for det personlige rum.

Individuelt udtryk

Den traditionelle afrikanske dans bygger på udførelsen af relativt enkle bevægelses-kombinationer, hvor der arbejdes med at finde et individuelt udtryk, som hver enkelt danser skal finde for sig selv. Dansens form handler aldrig om, »at din højre arm skal lidt højere op, og lad være med at stritte med lillefingeren«. Denne perfektionering af en form, som er så indgroet en del af vores europæiske dansetradition, eksisterer ikke i den afrikanske dans. Der findes i den afrikanske dans ikke een måde at gøre det rigtigt på, der findes mange. Selvfølgelig kan man godt differentiere; alle danser ikke lige godt. Men om to dansere, der begge danser inden for samme form, vil det ofte være svært at sige, at den ene danser bedre end den anden, selvom deres danse måde ser meget forskellig ud. Det essentielle er at give din sjæl form igennem dansen og fylde formen med din sjæl.

En parallel hertil er en erfaring som forfatteren Peter Høeg har gjort sig under rejser i Afrika, som jeg under et foredrag med ham blev indviet i.¹¹ Peter Høeg rejste rundt med en danse- og teatergruppe i Tanzania, hvor han på et tidspunkt begyndte at optræde med sit eget lille indslag. Den

første gang han gjorde det, forventede han at få respons, helst positiv, på sin indsats fra de andre dansere og skuespillere. Det fik han ikke. Han fik aldrig at vide, om de syntes det var godt eller dårligt, det han gjorde. Men, som Peter Høeg sagde, jeg var en del af dem, og det var ok.

Vurderingskriterier eksisterer ikke i samme grad i den afrikanske kultur som hos os. På swahili er det, ifølge Peter Høeg, meget kompliceret at formulere relationer om godt og dårligt. Det er sprogligt meget tunge og komplicerede konstruktioner, hvilket siger noget om, hvor sjældent relationsbetegnelserne bruges. Vendinger, som bruges ofte i et sprog, er som regel enkle.

Lige så vel som vurderingskriterier ikke er indlejret i sproget, er de ikke indlejret i dansens verden. Her er målet, at det personlige udtryk skal fremmes. Der er ikke en på forhånd fastlagt dansestil. En af de danske interview-personer siger i relation hertil, »der er mere rum til at være sig selv i Afrika«. Her er det vigtigt at holde sig for øje, at det primært er den mere traditionelle afdeling af dansen disse refleksioner gælder, idet den koreograferede scenedans ofte vil tendere mod det mere stilerede og perfektionerende udtryk.

Improvisation

Det er også i den sammenhæng improvisationen, som er en gennemgående tendens i afrikansk dans, skal ses. Improvisationen er en naturlig del af udforskningen af det personlige udtryk. Det er ikke »farligt« på samme måde som i vores kulturs dans, fordi du ikke behøver være bange for at blive dømt og blive grinet ad.

Når danskere skal forsøge sig med den del af den afrikanske dans' form, er det meget op til underviseren at give rum for det individuelle udtryk. Men blokeringerne for

det skal nok ses i sammenhæng med vores øvrige kulturs indlæringsmetoder, som bygger på idealer og mønsterbilleder. Der er een idealform, som ofte vil være lærerens, det er den danskeren forsøger at efterligne og perfektionere. Improvisationen vil derfor ofte opleves som provokerende af danskeren dels pga. blufærdigheden ved at udstille sig selv igennem dansen, dels fordi man her er overladt til sig selv og ikke har noget idealbillede at efterligne andet end det, der har indprentet sig i hovedet igennem træningen, hvorfor det vil være det, der forsøges efterlignet.

I danskerens blufærdighed overfor improvisationen kan man også se Jantelovens vrængede ansigt sige, »du skal ikke tro du er noget«. Denne blufærdighed er nok tydeligst hos danskeren i det kolde nord i forhold til mange andre europæiske nationaliteter. Angsten for at de andre tilstedeværende igennem min dans skulle aflæse budskabet: »se hvor god jeg er«, kan få mangen dansker til at holde sig til det sikre og det middelmådige. De andre kunne jo tro, at min dans var en invitation til flirt med trommeslageren, hvis jeg rigtigt »spillede op« til trommen i min dans, og således blande dansens forestillede verden sammen med den virkelige. Her ligger et paradoks i vores kultur, idet der på den ene side er en stærk individualiseringstendens i vores kultur, men samtidig er vi bange for at skille os ud; som improvisationen inviterer os til.

Gentagelsens væsen

Den traditionelle afrikanske dans bygger på gentagelsen af dynamiske bevægelsesforløb. I dansens afrikanske setting kan man opleve dans, hvor de samme to – tre bevægelser gentages i timevis igennem en hel nat, enddog over flere dage. Et uundgåeligt spørgsmål trænger sig på fra min vestlige

bevidsthed: Hvordan kan det være, de ikke keder sig? Et spørgsmål som affødes af, at jeg projicerer min egen kulturs normer over på »de andre« – de må da kede sig ved gentagelserne, for det ville vi gøre i vores kultur.

Hvordan kan det forklares, som jeg var inde på i min oplevelsesmosaik, at jeg i gentagelsen i gymnastikken oplevede monotoni, men i gentagelsen i afrikansk dans oplevede energi og dybde?

Det har igennem lang tid optaget mig at prøve at forstå, hvilken rolle gentagelsen spiller i den afrikanske dans, hvilken betydning har den og hvad er dens væsen? Meget peger i retning mod, at igennem forståelsen af gentagelsens væsen ligger en af nøglerne til forståelsen af fascinationen for den afrikanske dans.

Jeg har i analysen af gentagelsens væsen hentet inspiration dels i Søren Kierkegaards skrift, der bærer titlen »Gjentagelsen«, dels i sociologen, John Miller Chernoffs værk »African Rhythm and African Sensibility«, der igennem den deltagende observations-metode har studeret afrikansk trommemusik i 10 år i Ghana.

Jeg deltog i en weekend-workshop med den senegalesiske danser, bosat i Paris, Isnel da Silveira, hvor temaet »repetitionens energi« blev udforsket igennem bevægelser. Over dette tema arbejdede vi bl.a. med tre rotationer, som vi blev ved og ved at gentage i flere timer. Indimellem sneg tanken sig forstyrrende ind og mindede mig om, »at åhh, nu kan jeg ikke mere«, men af en eller anden grund var det som om, jeg fik bugt med selvmedlidenheden på trods af vabler under fødderne og sveden, der haglede ned ad mig. Jeg oplevede at jeg fik mere og mere energi, som om min krop udforskede nye dybder i de tre enkle rotationer. Kroppen oplevede det, der blev formidlet fra krop til krop i tavshed uden ord.

Men hvordan kan man med sproget forstå, hvorfra energien i gentagelsen kommer?

Søren Kierkegaards tanker omkring gentagelsens betydning har hjulpet mig på vej. Kierkegaard siger:

»Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds. Derfor gør Gjentagelsen, hvis den er mulig, et Menneske lykkeligt, mens Erindringen gør ham ulykkeligt...«¹²

Dvs. gentagelsen i sin bogstaveligste betydning, er den handling, hvorved man tager det igen, man engang før har haft, men har mistet – man »erindrer det forlæns«. Erindringen derimod er gentagelsen af en handling, som er tabt, »den erindres baglæns«, derfor er den sikker, idet den intet har at tabe mere. Erindringen af en smertelig handling gentager smerten, men det er også igennem erindringen muligt, på det åndelige plan, at gentage en glædelig handling, men dybest set er erindringen en fornægtelse af det levede liv, som ifølge Kierkegaard gør et menneske ulykkeligt.

Men at den egentlige gentagelse skulle gøre lykkelig kræver en uddybning.

Kierkegaard billedliggør tre »punkter« på, hvad jeg vil kalde, tankens tidslige orienteringsakse. Han fremhæver håbet, igennem metaforen; en dejlig pige, der smutter bort mellem hænderne, og erindringen, der er en skøn gammel kone, som man dog ikke er tjent med i øjeblikket. Mens gentagelsen symboliseres ved en elsket hustru, som man aldrig bliver ked af, for det er kun det nye man bliver ked af (Kierkegaard, 1963, s.116).

Genkendelsens glæde kender vi alle. Det at kende noget igen, man engang har mistet, er nært beslægtet med gentagelsen, idet det er en følelse, som næres som et resultat af gentagelsen. Børn glædes specielt

ved gentagelsen. Når jeg læser »Kurt og Frede« højt for min lille søn, så kan han næsten ikke vente til vi når hen til den side, hvor æslet smider Kurt og Frede af, og jublen kender ingen grænser, når jeg for 120ende gang gentager de lyde, som jeg mener det siger, når Kurt og Frede flyver igennem luften og lander på båden. Hvis jeg af vanvare en gang imellem glemmer at sige »piiiiiiiuu...pruchhh«, så skal jeg nok få det at vide, og så læser vi den lige en gang mere. Forventningens glæde tager forskud på den oplevelse, som han allerede, før vi startede, har løftet en flig af, fordi han kender historien ud og ind. Tanken om hvad der skal ske, og at det han i forvejen ved skal ske, rent faktisk sker, gør ham tryk og glad; lykkelig ville Kierkegaard måske sige.

Selvom Kierkegaards filosofi om gentagelsen ikke just er fremkommen på grundlag af studier fra børnenes verden, så er børns natur glimrende eksempler på den del af den menneskelige natur, som trives bedst ved gentagelsen. De har det bedst i rammer, de på forhånden kender, mennesker de kender, hvilket vil sige, mennesker de gentagne gange har set og derved genkender.

Kierkegaard ser i gentagelsen en måde at give tilværelsen fylde på:

»...Ja hvis der ingen Gjentagelse var, hvad var saa Livet? Hvo kunde ønske af være en Tavle, paa hvilken Tiden skrev hvert Øieblik en ny Skrift, eller et Minde-skrift om det Forbigangne? Hvo kunde ønske at lade sig bevæge af alt det Flygtige, det Nye, der altid nyt blødagtigt forlyster Sjælen?« (Kierkegaard, 1963, s.116).

Kierkegaards teorier om gentagelsen bygger på gentagelsen i forhold til både tænken og væren, selv om det for ham selv var af afgørende betydning at sætte et skarpt skel mellem tænken og væren. Hvordan kan

disse refleksioner over gentagelsen kaste lys over betydningen af gentagelsen af dansebevægelser i den afrikanske dans?

Gentagelsen

– en måde at give rum for deltagelse

Gentagelsen i den afrikanske dans er en måde at blotlægge dybden i musikken og dansens struktur. Igennem gentagelsen bliver bevægelsen og dansen til igen og igen. Den genskabes og igennem genskabelsen tydeliggøres dens mening. Kierkegaard siger, at den der vil gentagelsen, han er modnet i alvor (Kierkegaard, 1963, s.117). Sammenhængen mellem gentagelse og dybde fremfører Chernoff som *det* dominante tema, der fremkommer igennem studiet af afrikansk musik (Chernoff, 1979, s.112).¹³

På musikken og dansens strukturelle plan kan gentagelsens betydning bedst synliggøres i forhold til dansens rolle i Afrika som en social begivenhed, hvor kernen i begivenheden er *deltagelse*. Chernoff udtrykker den mest fundamentale æstetik i Afrika som »without participation, there is no meaning« (Chernoff, 1979, s.23). Man »forstår« det man »hører« igennem dansens rytmiske bevægelser, ligesåvel som man kritiserer eller prøver at forbedre dansen og musikken igennem egen deltagelse. Chernoff forklarer fraværet af en litterær anmelder- og kritikertradition i Afrika ud fra denne dansens og kunstens integritet i den sociale og kulturelle kontekst; der er ganske simpelt ikke så mange, der kigger på dansen udefra, man deltager i dansen. En systematisering af kritikken ville, ifølge Chernoff, ødelægge integriteten af den sociale begivenhed (Chernoff, 1979, s.36).

Chernoff siger:

»The repetition of a well-chosen rhythm continually reaffirms the power of the music by locking that rhythm, and the people listening or dancing to it, into a dynamic and open structure. The rhythms in African music may relate by cutting across each other or by calling or responding to each other, but in either case, the power of the music is not only captured by repetition, it is magnified« (Chernoff, 1979, s.112).

Den dynamiske og åbne struktur som Chernoff taler om, er den struktur, der giver muligheden for deltagelse. Dvs. ved at fastholde en rytme som gentages mange gange gives der plads for en anden trommeslager til at kunne variere i forhold til »beatet«, eller at skære igennem med en ny rytme. Danseren kan også være den, der fastholder rytmen igennem føddernes gentagne bevægelsesmønstre, som trommen eller trommerne kan variere og improvisere i forhold til. En god rytme forstærker sig selv, hvis den både udfylder et hul i forholdet til de andre rytmer og skaber et andet hul, som på samme måde kan udfyldes. Disse huller vil kun være synlige igennem gentagelsen. Derfor anses gamle trommespillere for de bedste i afrikansk musik, fordi de ikke igennem virtuose indslag prøver at fremhæve sig selv. De ved, at de ikke skal monopolisere alle mulighederne, men at den fornemste rolle er at skabe rum for andre, og kun selv antyde nogle af de muligheder, der ligger for at variere og bryde rytmen. De gamle mænd har tålmodigheden og kan spille i timevis og lytte efter, at det rette øjeblik opstår til at kunne ændre rytmen (Chernoff, 1979, s. 114-15).

Gentagelsen giver således mening i forhold til musikken og dansens strukturelle formål – at skabe rum for deltagelse. Gentagelsen skaber mening og dybde. Parallelt hertil er det oplagt at reflektere over den betydning gentagelsen har i forhold til erkendelse. Ofte har vi brug for at få svært forståelige ting gentaget, før vi forstår dem,

eller have de samme ting forelagt på en ny måde. Et eksempel herpå er eksamenslæsning. Igennem gentagelsen indlæres stoffet, selvom man har set stoffet, eller hørt det præsenteret før, når man ofte først til en forståelse af den egentlige mening igennem selv at læse det, måske flere gange. Kierkegaard berører sammenhængen mellem erkendelse og gentagelse igennem sit dialektiske syn på gentagelsen:

»Gjentagelsens Dialektik er let; thi det, der gjentages, har været, ellers kunde det ikke gjentages, men netop det, at det har været, gjør Gjentagelsen til det Nye. Når Grækerne sagde, at al Erkjenden er Erindren, saa sagde de, hele Tilværelsen, som er til, har været til, naar man siger, at Livet er en Gjentagelse, saa siger man: Tilværelsen, som har været til, bliver nu til.« (Kierkegaard, 1963, s.131)

Gentagelsen – *bevægelsernes generator*

Fra gentagelsens strukturelle formålsplan vil jeg vende blikket mod gentagelsens betydning set mere isoleret i forhold til dansebevægelserne.

Det ligger i bølgebevægelsernes rytmiske natur at gentage sig selv, på samme måde som bølgen, der skyller op mod stranden, vil fortsætte sin aftagende og tiltagende bevægelsesstrøm i uendeligheden. Energien kører i ring og akkumulerer sig selv i bevægelsen. Kroppen holder på energien til stadig genbrug i brystkassens vedvarende cirkulære opadgående bevægelser, der afløses af de nedadgående, der igen afløses af de opadgående osv. Energien i bevægelserne kan relateres til det forhold, der gælder inden for de fysiologiske bevægelseslove, der er begrundet i musklernes funktionsområde. Her kan man i Amussen og Christensens »Idrætsteori« læse: »Den energi, musklerne absorberer under negativt arbejde, ville, dersom musklerne havde været

rent elastiske bånd, kunne deponeres som spændingsenergi i musklerne, for eventuelt senere at kunne udnyttes igen, f.eks. i en modsat rettet bevægelse.« Men musklerne er ikke rent elastiske bånd, de har dog en elasticitet, som betyder, at »en vis del af det negative arbejde vil kunne komme igen som mekanisk positivt arbejde, der som det positive arbejde følger umiddelbart efter det negative.«¹⁴ Det er netop det, der sker i bølgebevægelsen: den opadgående bevægelse følges straks af den nedadgående i en ubrudt strøm, hvorfor det er muligt at genbruge noget af den energi, som er lagret i musklerne.

Denne danseformens immanente gentagelse er den, der giver danseren muligheden for at søge dybere og dybere niveauer i dansen. Gentagelsen er rammen om udforskningen af det personlige udtryk, hvor det er den, der inviterer danseren til at udfylde formen med sin sjæls yderste formåen.

Gentagelsen og monotoni

I gentagelsen ligger således muligheden for fordybelse, men der er en anden side af gentagelsens væsen, som er fordybelsens diamentrale modsætning – monotoni, kedsomheden ved gentagelsen. Det var den side af gentagelsen, som provokerede min vestlige bevidsthed i begyndelsen af dette afsnit til at undre sig over, at afrikanerne ikke kedede sig ved alle disse gentagelser. Det er ikke alt, der lader sig gentage. Det er f.eks. ikke sjovt at gentage sig selv; at sige det samme, som man mange gange før har sagt. Hvis gentagelsen ikke rummer en ny dybde, er den ikke mulig, eller den transformeres til monotoni. Kierkegaard omtaler ikke denne del af gentagelsen eksplicit, men han siger implicit, at det ikke er alt, der lader sig gentage, når han siger »...hvis

den [gentagelsen] er mulig« (citeret ovenfor. Kierkegaard, 1963, s.115).

Jeg mener, at gentagelsen er mulig i den afrikanske dans, fordi formen rummer mulighed for at udforske andre niveauer, som skal udfyldes af et individuelt udtryk. Men i en form, hvor fordybelse ikke lader sig gøre, der bliver gentagelsen til monotoni og kedsomhed. Gymnastikken er væsensforskellig fra dansen, men min oplevelse med gymnastikkens form, som jeg beskrev i min oplevelsesmosaik, er et eksempel, hvor målet med gentagelsen er udfyldelsen af en idealform, en perfektionering af øvelser, hvis væsen det ikke er, at lade sig fylde af et personligt udtryk, hvorfor fordybelse på dette plan ikke er mulig. Gentagelsen bliver kedelig, fordi målet med gentagelsen er så klart og entydigt defineret som perfektioneringen af en form.

Gentagelsens betydning i den danske kontekst

»Det kan være svært at formidle gentagelsen, den skal engang imellem snydes ind«, siger en af mine interview-personer, som mener, at det er i gentagelsen det kvalitative i dansen ligger. Det er så indgroet hos os danskere, at nu har vi lært det trin, så må vi videre til noget nyt. Interview-personen oplever tit i sin undervisning en umiddelbar protest mod gentagelsen, som måske hænger sammen med angsten for desorienteringen, angsten for at komme derud hvor man mister kontrollen, eller det kunne også være angsten for kedsomheden. De vil hellere lære flere bevægelser, som kan sættes sammen til koreografier. Men når det lykkes at »snyde gentagelsen ind«, oplever de fleste en befriende følelse af, som interview-personen siger, »at give los og slippe«. Igennem vores forventninger til hvad der skal ske i den afrikanske danseunder-

visning, viser vi, hvad der er kendetegnende for den tradition, som vi er formet af. En dansetradition, som har været præget af indlæring, perfektionering af trin og opøvelsen af færdigheder. Gentagelsen fungerer ikke blot som den enkeltes bevægelsesgenerator, men den øger energien i rummet. Idet man mærker energien fra de andres samtidige rytmiske bevægelser øges gruppeenergien, som giver fornemmelsen af dansens sociale betydning.

Tendensen til hele tiden at søge noget nyt, at ville forandringen, at skulle underholdes, er et kendt fænomen i vores kultur. Vi »zapper« rundt på TV-kanalerne; de hurtige skift; at have travlt; at være stresset er en del af det moderne koncept, som vi også overfører på indlæringen af en danseform, som den afrikanske dans. Forventningen om at skulle underholdes eller udfordres i noget nyt, afspejler sig også i, hvor svært det er at holde et europæisk publikum fangen, hvad de afrikanske nationalkompanier har måttet erfare, og derfor afgrænser deres forestillinger til den europæiske standard. Vi keder os lynhurtigt og kan sjældent koncentrere os udover de to timer, som en normal teaterforestilling varer.

Dominique Darbois er i sin storslåede fotografiske monografi inde på, hvordan europæere oplever monotoni i forhold til de vedvarende, gentagne rytmiske bevægelsesforløb, hvor afrikanere oplever gentagelserne helt anderledes. Darbois siger: »Vi andre har nemlig ikke så travlt som europæerne med at nå frem til finalen. Når vi kan lide noget, så kan vi endnu bedre lide det, når det bliver gentaget.« (Darbois, 1963, s.9). Hvis det lykkes danskeren, at opleve en glæde ved gentagelsen i den afrikanske dans, vil det være en forandring for os, idet vi tror, at glædens kvalitet ligger i at søge det nye og bevidst at søge kvantitativ forandring.

Selvom Kierkegaard forfattede det værk, jeg i denne artikel har refereret til, for 150 år siden, så virker det i 1990'erne stadig meget aktuelt, som et manifest mod og en kritik af en livsstil. Det kræver mod at ville gentagelsen, mener Kierkegaard (Kierkegaard, 1963, s.116). Vi forbinder let gentagelsen med tomgang i vores kultur; vi skal forflytte os hele tiden. Vi tør ikke dvæle og fordybe os, det er lettere bestandigt at søge tilflugt i det nye, »... alt det flygtige, det Nye, der altid nyt blødagtigt forlyster Sjælen«, som Kierkegaard beskriver overfladiskheden i denne tendens (Kierkegaard, 1963, s. 116).

»Prøvelsen er transcendent«, siger Kierkegaard (Kierkegaard, 1963, s.179). Ved at blive stillet overfor at skulle gentage bevægelserne i den afrikanske dans, stilles vi overfor at skulle overskride grænser for situationer, vi normalt sætter os selv i, vi udsætter os selv for en form for prøvelse; vores tålmodighed bliver sat på prøve i forhold til, hvad vi er vant til. Transcendensen står i modsætning til immanensen, som betegner den verden, man kan lære at kende gennem erfaringen og intellektet, dvs. ved tanken og viljens hjælp. Transcendensen betegner det, der ligger uden for erfaringens og erkendelsens område. Kierkegaard ville ikke anerkende, at immanensen var et gyldigt udtryk for hele tilværelsen, hvorfor transcendensen hos Kierkegaard bliver en særlig kategori, som nærmest er identisk med det religiøse (Kierkegaard, 1963, s. 279). Igennem vores prøvelse i forhold til at blive konfronteret med gentagelsen, vil vi, hvis vi skal tro Kierkegaard, opleve at vi må give slip på det bevidsthedsplan, der er styret igennem erfaringen og intellektet; vi vil transcendere dette bevidsthedsplan, og måske herigennem nå det guddommelige.

Gentagelsens betydning som den bestanddel, der giver rum for deltagelse, i den afrikanske setting er baggrunden for, hvor-

for gentagelsen er blevet en immanent del af formen. Men denne del af kulturens indlejring i formen kan ikke flyttes med til den danske kontekst, idet dansen aldrig her vil få den samme betydning, som en integreret del af det sociale liv.

Men hvad vi får med af det afrikanske kulturgods igennem gentagelsen af bevægelserne, er en snert af den afrikanske organiske tidsstruktur. Gentagelsen udfordrer vores tidsstruktur, som er præget af fragmentering af tiden. I min oplevelsesmosaik beskrev jeg, hvordan pausen blev frarøvet os, vi blev igennem gentagelsen tvunget til at fortsætte uden den så obligatoriske pause, som ellers er en fast ingrediens i alle undervisningssammenhænge i vores kultur. Vi trænger til en pause, måske fordi undervisning ofte er mere pligtbetonet end lystbetonet. Netop ved at fortsætte med at gentage bevægelserne, får vi muligheden for fordybelse og oplevelsen af, at det ikke er os, dvs. det er ikke vores intellekt; det er ikke viljens kraft, der får os til at fortsætte, men det er på en eller anden måde bølgeenergien, der bliver ved at generere bevægelserne på ny i en vedvarende rytmisk strøm. Der er i vores danske kontekst ikke noget formuleret åndeligt mål med dansen, som der ofte vil være i den afrikanske setting, men på trods af denne dansens sekulariserede karakter i vores kultur, vil nogle alligevel opleve, at prøvelsen ved gentagelsen kan få guddommelig karakter.

Integrationen mellem dans, tromme og sang

Et sidste tema jeg i denne artikel vil behandle er den sammensmeltning, der kan iagttages i den afrikanske dans mellem dans og musik, et fænomén, som tydeligt adskiller sig fra den europæiske dansetradition.

En sproglig analogi kan kaste lys over

sammenhængen mellem dans, tromme og sang: »Ngoma« er swahili og betyder på en gang »dans, trommer og sang«. Sådan er det med alle afrikanske sprog, de har alle ét ord, der på en gang dækker dans, trommer og sang.¹⁵ Lige så vel som disse tre ting ikke adskilles sprogligt, udgør de også en uadskillelig enhed i den traditionelle afrikanske danse- og musikkultur. Rytmen er det bærende element, som dansen og musikken er bygget op omkring.

Dansen udspiller sig som en direkte kommunikation mellem danser og trommespiller, hvor kommunikationen foregår via krop og lyd. Jeg kalder det bevidst en »direkte« kommunikation, idet det generelt for dansens væsen gælder, at den rummer en dobbelthed, som kommunikerer historier, der ligger uden for selve dansebevægelserne, som f.eks. historien om forholdet mellem kønnene. Den form for kommunikation i dansens forestillede verden ligger naturligvis også i den afrikanske dans. Men den direkte kommunikation udgøres af den dialog, som foregår mellem danser og trommeslager, som det element, der er med til at konstituere fænomenet afrikansk dans.

Pulsen i dialogen

Dialogen kan gå begge veje, trommespilleren spiller signalet, som fortæller danseren, at nu skifter vi bevægelse, eller danseren sender et blik til trommeslageren, der så spiller signalet, hvorefter dansen ændrer karakter, ændrer rytme, øger eller mindsker tempoet, eller starter en ny bevægelse.

Chernoff beskriver den direkte kommunikation mellem trommeslager og danser, idet han siger:

»When the dancer lifts his feet and moves his body, then that man [the drummer] will play the music ac-

ording to the movement of the body. Then you will see clearly how it comes together and how it changes according to how he dances« (Chernoff, 1979, s. 110).

Trommeslageren følger aktivt med i det, der sker i dansen og forholder sig til det. Der vil i reglen være en grundrytme, som er den »puls«, der i dansen modsvares af en grundbevægelse, hvis da ikke danseren er den, der udfylder det hul, der er pulsen i musikken, typisk ved at holde fast i grundrytmen med føddernes bevægelser. Chernoff har suppleret den gængse fortolkning, som jeg har været inde på tidligere, om den afrikanske dansers gode jordforbindelses sammenhæng med den tætte kontakt til og respekt for jorden. Chernoff mener en anden forklaring kan søges i forhold til den kommunikation, der foregår mellem danser og trommeslager, hvor tilliden til, at det er det samme »sprog« man taler, bygger på en fods præcise placering på det rette tidspunkt. Timingen af føddernes bevægelse i fastholdelsen af en puls er holdepunktet i en dialog, som ellers er domineret af rytmisk kompleksitet (Chernoff, 1979, s. 144). Jorden bliver i den fortolkning til den store tromme, det store resonansrum og fødderne bliver trommestikkerne, der laver rytmerne.

Kommunikation på forskellige niveauer

Udover kommunikationens fælles morfologi i form af fastholdelsen af en puls, vil der være en solotromme, som hele tiden forholder sig direkte til det, der sker i dansen, dvs. den accentuerer og markerer bevægelser, den taler direkte til bevægelserne i dansen. Hvis danseren f.eks. laver skulderryst, så vil solotrommen lydligt efterligne de ry-stende bevægelser, som danseren udfører, hvorved det bliver ét fælles sprog, som trommen og danseren sammen formidler.

På samme måde som der til dansens form svarer en sensibilitet, hvori en kulturel erindring er indlejret, således er også trommemusikken syntetiseret til lydlig form på baggrund af en følelse, der har sit ophav i en bestemt kultur. Som Chernoff siger, »As you are beating, it is your heart that is talking, and what our heart is going to say, your hand will collect it and play« (Chernoff, 1979, s.106). Hånden medierer det hjertet har at sige i en hørbar rytme til den dansende krop, der i bevægelser svarer igen i en synlig rytme.

Flere rytmer vil som regel køre samtidig i den afrikanske musik, denne polyrytmik svarer den dansende krop på i form af polycentrikken, som jeg har været inde på tidligere i denne artikel. Hvis danseren formår at fange nuancerne mellem de forskellige rytmer og finde et kropsligt gensvar til dem, vil gnidningerne mellem de forskellige rytmer afspejles i kroppens bevægelser. Som en af mine interview-personer udtrykker polyrytmikken i den afrikanske dans: »Måden du er i kroppen på i forhold til musikken er meget varieret, når det er en meget varieret musik«. Herigennem siges noget om, at der i de forskellige rytmer tales til forskellige niveauer i kroppen. Hvis den dansende krop formår at kropsliggøre nuancerne, betyder det, at de enkelte kropsdele så at sige hver for sig, befinder sig i en direkte dialog med musikkens forskellige lydlige mønstre og rytmer. Det, der er på spil her, er igen forholdet mellem styring og ikke-styring. Det er ikke muligt med tankens kontrol at styre de mange simultane dialoger din krop har med trommens rytmer, men du er endnu engang som danser tvunget til at give slip, lade være med at tænke så meget, men istedet være lydhør og koncentreret i forhold til det trommen siger til dig.

Dialogen som leg

Det karakteristiske dialogsystem muliggør en leg, hvor man kan drille hinanden og lave sjov med hinanden, danser og trommeslager imellem, et element som giver en lethed i dansen. Danseren kan »lege med rytmen«: hoppe lidt højere i springet, komme lidt bagefter rytmen, med et par hurtige trin igen indhente rytmen, eller tvinge trommespilleren til at ændre sit spil ved at give plads for et højere hop. Eller trommeslageren kan accelererer eller decellererer rytmen og dermed tvinge danseren til at følge sit tempo. Eller trommespilleren kan tvinge danseren til at blive ved at gentage en bevægelse, selv om han kan se, at danseren er ved at være træt. Trommespilleren kan på den måde udsætte danseren for en prøvelse, som for danseren måske vil betyde en sprængning af danserens normale grænser for kropslig formåen, som igen kan have transcenderende dimensioner.

Sangen er ligeledes en integreret del af dans og trommespil i den afrikanske tradition. Sangen lægger en melodistemme hen over trommens og danserens rytmer. Sangen fungerer i sig selv som en dialog, hvor en blandt danserne eller trommeslagerne synger for, og der svares i kor af resten af danserne. At synge samtidig med man danser, er for danskeren meget uvant, og i begyndelsen oplever de fleste, ifølge en af mine interview-personer, det overordentlig svært at få luft til både at synge og danse, men de mere øvede dansere vil opleve, at sangen giver mere energi til dansen, når man har lært at bruge åndedrættet rigtigt.

Trommens magt

At trommen har en magt, som er svær at begribe med ord, kan eksemplificeres ud fra den fare, som slaveejerne så i de sortes

brug af trommen. Slaveejerne var godt klar over af afrikanerne kunne kommunikere igennem trommens rytmer på lang afstand, hvorfor den blev forbudt. Men selve dansen til trommen var også farlig for slaveejerne, fordi de mistede kontrollen med slaverne, når rytmerne pirrede og hidsede de sorte; de blev simpelthen vilde, og var i de ekstatiske tilstande ikke til at styre.

Emery har, i sin solide værk »Black Dance from 1619 to Today«, der bygger på et omfangsrigt kildemateriale, beskrevet hvordan man forbød trommen, men rytmerne kunne man ikke tage fra afrikanerne. De levede videre igennem fødderne, klappen med hænderne, igennem sangene og formidlet via metallønder (herfra er steelband-musikken opstået), eller i det hele taget alt, hvad man kunne tromme rytmer på (Emery, 1988, s. 80).

Den danske kontekst

I vores kultur har musikken primært været »ledsagende« til dansen, dvs. den har haft funktionen af at være stemningsgiver eller ofte udelukkende taktgiver til dansen.

Derfor er det uvant for os at befinde os i en situation, hvor bevægelserne og lyden så direkte relaterer sig til hinanden. I min oplevelsesmosaik beskrev jeg følelsen af, at trommen dansede inden i mig, og at fødderne blev til trommestikker. Det er et billede på den dialog, jeg igennem min krop har haft med trommens rytmer.

At det ofte er meget svært for os danskere bare at finde pulsen i musikken, er noget mine interview-personer alle har erfaret. Det er vel heller ikke mærkeligt, idet vores ører er mere trænet i forståelsen af melodisk musik, hvor rytmen altid er meget simpel, fremfor forståelsen af rytmisk kompleksitet, der fordrer forståelse gennem bevægelse. Heri ligger muligheden for at

søge nye grænser for musisk forståelse gennem kroppen, i stedet for gennem forståelse via hørelsen og intellektet.

Som jeg allerede har været inde på, så betyder den direkte kommunikationssammenhæng med musikken muligheden for at slippe kontrollen og lade kroppen indgå i den direkte dialog med trommen. Den blotte tilstedeværelse af en tromme giver en energi, der er levende på en hel anden måde end, hvis det f.eks. var båndmusik.

Opsummering

Jeg har i denne artikel bevæget mig fra det øverste kulturlag, hvor dansen befinder sig som et synligt kulturelement, og forsøgt at afdække og synliggøre de bagvedliggende værdi- og rodslag, som den afrikanske kultur har indlejret i danseformen.

Jeg har igennem analysen af den menneskelige praksis, dvs. danskerens udøvelse af den afrikanske dans, undersøgt forandringens dobbeltbevægelse, dvs. transformationen af os igennem dansen, og vores transformation af dansen.

Jeg har vist, hvordan den transformation, jeg selv oplevede i den afrikanske dans fra en jeg-styret, kontrolleret krop til en selv-forglemmende og dialogisk krop, kan forklares ud fra de karakteristika, som er konstituerende for den afrikanske dans: Den flekterede kropsholdning og de polycentriske gentagende bevægelsesmønstre i tæt dialog med trommens rytmer. Jeg har vist, hvordan disse formers karakteristika giver den danske udøver muligheden for, glimtvis at opleve den afrikanske danseforms usynlige partner af kulturel erindring. Den danske udøver vil igennem formen kunne opleve, at give slip på tankens kontrol af kroppen, hvilket vil være en anderledes glædesoplevelse end den glæde vores egen kulturs dansetradition normalt rummer i

form af glæden ved kontrollen af kroppen og glæden ved beherskelsen af færdighederne.

Denne indlejring af en kulturs sensibilitet i en form, vil man altid kun kunne ane, når man tilhører en anden kultur. Der vil altid forblive sider ved en fremmed kultur, som man aldrig vil kunne forstå til bunds; de vil for altid være slørede for den udenforstående.

Dans ligner sproglig adfærd på den måde, at den dansende ofte bevæger sig uden at tænke på hvilket bevægelseskodex, der ligger til grund for dansen. Sprog fungerer på samme måde; vi taler, uden at vi er bevidste om, hvilke syntaktiske og morfologiske regler, der gælder for vores eget sprog.

Den sproglige analogi kan overføres til den situation, hvor vi vil tilegne os en frem-

med kulturs danseform, her smitter vores egne regler for syntaks og morfologi af. At en dialog mellem to kulturer således altid har nogle begrænsninger, hænger sammen med de forudsætninger som dialogens parter er udstyret med. Den usynlige dansepartner som danskeren altid danser med, er det sæt af receptionsbetingelser og efterfølgende reproduktionsbetingelser som kultureren har indlejret i os og vores bevægelsesdispositioner; det der gør, at vi danser afrikansk dans med »dansk accent«.

De glimtvisse indblik, der alligevel er mulige at få i den afrikanske kultur via danseformen, kan bevidstgøre, vække refleksion og evt. sætte spørgsmålstejn ved udøverens egenkultur, fordi dansens form rummer en provokation i forhold til vores kulturs værdier og dybereliggende kulturlag.

Noter

1. Artiklen tager udgangspunkt i dele af mit speciale *Kulturen som usynlig dansepartner – En kulturteoretisk analyse af afrikansk dans i Danmark* afleveret ved humanistisk-samfundsvidenskabeligt hovedfag i idræt, Københavns Universitet, december 1993.
2. Susanne K. Langer: *Feeling and Form. A Theory of Art*. 1953.
3. Begrebet »følelse« associerer let til følelser i snæver psykologisk forstand, som ét individs følelser, hvorfor jeg foretrækker at bruge det bredere begreb »sensibilitet«, som henfører til et konglomerat af en kulturs sensibilitet på et bestemt tidspunkt.
4. Martha Graham er citeret i Dithmer: *Mennesket i dansen*. 1989, note 1V.
5. Alphonse Tiérou: *Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine*. 1989, s. 71
6. Se bl.a. Berger 1984, Italiander 1960, Åkesson 1983.
7. Asger Jorn »Magi og skønne kunster« i *Centring*. 87/2, s. 156.
8. Helmut Günther: *Grundphänomene und Grundbegriffe des Afrikanischen und Afroamerikanischen Tanzes*. 1969, s. 58.
9. Helmut Günther har forfattet to værker der har relevans for min bevægelsesanalyse af afrikansk dans. Den ene: *Grundphänomene und Grundbegriffe des Afrikanischen und Afro-amerikanischen Tanzes*. 1969, og den anden et tiår senere: *Jazzdance*. 1980, som handler om den sorte dans udvikling i USA.
10. Helmut Günther »Afrikanischer und indischer Tanz – ein Vergleich« i Nitschke: *Die Faszination und Wirkung aussereuropäischer Tanz- und Sportformen*. 1981, s. 15.

11. Foredraget med forfatteren Peter Høeg fandt sted d.27/9-93 på Matthæusgade Skoles Kulturcenter i København.
12. Citatet er fra Søren Kierkegaard »Gjentagelsen« i *Samlkede værker. Bind 5*. 1963 [1843], s. 115.
13. Chernoff's studie drejer sig primært om den afrikanske musik, men som Chernoff selv siger (s. 142), så gælder alle musikkens formelle karakteristika også dansen.
14. Se mere uddybende om de fysiologiske bevægelseslove i Asmussen & Hohwü-Christensen: *Idrætsteori*. 1977, s. 175-84. Citatet er fra s. 176.
15. Birgit Åkesson nævner i *Källvattnets Mask*. 1983, s. 58, syv forskellige afrikanske sprog, hvor et begreb på en gang rummer de tre elementer, dans, tromme og sang.

Litteraturliste

- Asmussen, E. & Hohwü-Christensen: *Idrætsteori*. Akademisk Forlag. Kbh., 1977.
- Berger, Renato: *African Dance*. Heinrichshofen's Verlag. Wilhelmshaven, 1984.
- Blacking, John & Kealiinohomoku, Joann (ed.): *The Performing Arts*. Mouton Publishers. The Hague, 1979.
- Briginshaw, Valerie A.: »African Dance Bibliography« i *Africana Journal*. Vol.X, no.1, 1979.
- Brugger, Barbara & Blersch, Ines: *Tanzen zwischen Himmel und Erde -Afrikanischer Tanz*. Arbor Verlag. Freiamt, 1993.
- Chernoff, John Miller: *African Rhythm and African Sensibility*. University of Chicago Press. Chicago, 1979.
- Copeland, Roger & Cohen, Marshall (ed.): *What is Dance?* Oxford University Press. Oxford, 1983.
- Darbois, Dominique: *Afrika danser*. Forlaget Fremad. Kbh., 1963.
- Dithmer, Monna: *Mennesket i dansen*. Magisterkonferens, Litteraturvidenskab. Kbh. Uni. 1989 (upubliceret).
- Drewal, Margaret Thompson & Jackson, Glorianne: *Sources on African and African-related Dance*. American Dance Guild. New York, 1974.
- Emery, Lynne Fauley: *Black Dance from 1619 to Today*. Dance Books. London, 1988.
- Fritsch, Ursula: *Tanz, Bewegungskultur, Gesellschaft. Verluste und Chancen symbolisch-expressiven Bewegens*. AFRA Verlag. Frankfurt, 1988.
- Gorè, Geoffrey: *Africa Dances*. Faber and Faber. London, 1935.
- Günther, Helmut: *Grundphänomene und Grundbegriffe des Afrikanischen und Afro-amerikanischen Tanzes*. Universal Edition A.G. Wien, 1969.
- Günther, Helmut: *Jazz-Dance*. Heinrichshofen's Verlag. Wilhelmshaven, 1980.
- Huet, Michel: *The Dance, Art and Ritual of Africa*. Pantheon Books. New York, 1978.
- Italiaander, Rolf: *Tanz in Afrika*. Rembrandt Verlag. Berlin, 1960.
- Kierkegaard, Søren: »Gjentagelsen« i *Samlkede Værker*. Bind 5. Gyldendal. Kbh. 1963. [1843].
- Langer, Susanne K.: *Feeling and Form. - A Theory of Art*. Charles Schibuer's sons. New York, 1953.
- Nitschke, August & Wieland, Hans: *Die Faszination und Wirkung aussereuropäischer Tanz- und Sportformen*. Verlag Ingrid Czwalina. Hamburg, 1981.
- Riiskjær, Søren (red.): *Centring 87/2*. Tema: Krop - Musik - Dans. Bavnbanke, 1989.
- Statens Musikråd: *Betænkning vedr. Center for Rytmisk Musik og Bevægelse*. Kbh. 1990.
- Tiérou, Alphonse: *Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine*. G.P. Maisonneuve et Larose. Paris, 1989.
- Åkesson, Birgit: *Källvattnets Mask. Om dans i Afrika*. Atlantis. Stockholm, 1983.

