

Vad rör sig i rörelserummet?

Barfotaforskning om fraser, uttryck och rytm

Av: Johanna Karlén

Handledare: Adrian Ratkic

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Centrum för praktisk kunskap

Masteruppsats 30 hp

Den praktiska kunskapens teori | vårterminen 2025



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Innehåll

Sammanfattning	4
Abstract.....	5
In i rummet.....	6
Vad rör sig i rörelserummet?	8
Syfte och forskningsfrågor	8
I fonden.....	9
Emile Jaques-Dalcrozes rytmik	9
”Ett inre öra” – ett utvidgat lyssnande	11
Hermeneutik och fenomenologi	12
Tillvägagångssätt.....	14
Barfotaforskning	14
<i>Rumsliga prövanden</i>	15
<i>Reflekteranden</i>	16
<i>Att ta strumporna av orden</i>	17
Om essäskrivande	17
Några förtydliganden	19
Undersökandet	20
In i rummet	20
<i>Fraser</i>	20
<i>Uttryck</i>	23
Instrumentet	25
Försvinnandet.....	31
<i>Rytm</i>	33
Ett rytmhandlande	39
Kärlek och omsorg	43
Ut i rummet.....	44
<i>Tillbaka till uttryck</i>	44
Delandet	48
Modet och viljan	52
<i>Om Jaques-Dalcrozes <i>Plastique animée</i></i>	58
Efterklang.....	63
Referenser	68

Sammanfattning

Genom skrivandet att denna vetenskapliga essä vill jag, i egenskap av rytmiklärare, fortsätta utforskandet av rörelsens, lyssnandets och musikens samband. Det sker genom det jag kallar barfotaforskning, en metod där jag själv deltar i prövanden och olika slags reflekteranden, samt där jag försöker komma själva orden inpå bara huden. Begreppen *fraser*, *uttryck* och *rytm* leder mig genom läsandet av Emile Jaques-Dalcroze och andra författare, samtidigt som begreppen utforskas i praktiken.

Dessutom vill jag få bättre överblick över den tradition inom vilken jag verkar och därför söka spåren tillbaka till Jaques-Dalcrozes gåtfulla begrepp *Plastique animée*. Kanske kan jag förstå mer om hur begreppet förhåller sig till det som vi inom rytmiken i Sverige brukar kalla *rörelse*.

Essäskrivandet och det barfotade forskandet leder mig genom rörelserum och ordled, tills några viktiga teman skulpterats fram: Om aktivt handlande, kärlek och omsorg. Om mod och vilja, delande och lyssnande. Men också om en dubbeltydighet som leker katt-och-råtta med mig.

Nyckelord: Rytmik, Emile Jaques-Dalcroze, ny-hellenism, fenomenologi, essä, rörelse, *Plastique animée*, fraser, rytm, uttryck, den praktiska kunskapens teori.

Abstract

What is moving in the Dalcrozian Eurhythmic studio? *Barefoot research on phrasing, expression and rhythm.*

By writing this scientific essay, I, as a Eurhythmics teacher, seek to continue exploring my understanding of the interplay between movement, listening, and music. This exploration takes place through what I call barefoot research, a method where I myself participate in trials and various kinds of reflection, and where I try to get closer to the words. The concepts of phrasing, expression, and rhythm guide me through the works of Emile Jaques-Dalcroze and other authors, while simultaneously being explored in practice.

Additionally, I aim to gain an overview of the Eurhythmics tradition, by tracing back to Jaques-Dalcroze's enigmatic concept of *Plastique animée*, in order to better understand how it relates to what we in Swedish eurhythmics commonly call movement.

The essay writing and barefoot research lead me through movement studios and words etymologies, until some important themes have been sculpted: About active action, love and care. About courage and will, sharing and listening. But also about an elusive ambiguity that keeps slipping through my fingers.

Keywords: Eurhythmics, Emile Jaques-Dalcroze, Neo-Hellenism, Phenomenology, Essay, Movement, *Plastique Animée*, Phrases, Rhythm, Expression, Theory of Practical Knowledge.

In i rummet

– Tänk er att vi har varsin osynlig fjäder.

Vi kastar upp den, följer den och fångar den igen. Prova!

Vi kan kasta iväg den åt ett nytt håll, kastet måste vara bestämt så att den får fart...

... och så fångar vi den mjukt igen.

Prova att fånga den på olika ställen på kroppen.

Ja visst! Prova att växla mellan olika nivåer i rummet, olika tempi.

Vad är det som uppstår? Lyssna!

Någoting lätt och flyktigt fyller rummet bland de dansande. Händer, ryggar, axlar, fötter, ben – alla gör de uppåtsträvande, snabba rörelser, som om någoting osynligt kastades iväg och svävade vidare – kropparna dansar med, för att sedan liksom fånga upp det där lätta igen med mjuka, inbromsande, nedåtgående rörelser. Blickarna är koncentrerade, riktade mot det osynliga. Det enda som hörs är steg av bara fötter.

När jag en timme tidigare steg in här mötte mig ett stort trägolv mot en rad fönster från golv till tak. Draperier, döljandes speglar, längs ena väggen. Längs den andra en samling slagverksinstrument och en flygel. Det var tyst innanför den ljuddämpade dörren. “Detta är ett rum för rörelse” stod det på en skylt. Studenterna hade inte kommit än, golvet låg ännu öppet och väntade.

Jag var tillbaka där det började. För många år sedan var det jag som var rytmikstudent, rytmikare som vi sa. Som vi var, ut i fingrar och tår – det var en identitet, en brokig en som flöt mellan genrer och inriktningar, rörde sig fritt mellan konst och didaktik: Jag älskade det.

Men byggnaden är inte densamma, den gamla revs och en ny byggdes, med raka stiliga korridorer och påkostade salar med den rätta akustiken för alla olika ändamål som ryms här.

Jag har nu bytt om till mjuka kläder: långa ärmor och byxben för att jag ska kunna glida på golvet utan att få brännsår, bara fötter. Med de mjuka kläderna har jag även iklätt mig uppgiften som rörelselärare.

En stund senare fylls alltså rummet av rörelser. Studenterna har kommit, vi har värmt upp både kropp och fokus och utforskar dagens tema, musikaliska fraser. Studenterna är mitt i provandet och har inte fått veta mitt tänkta tema än. Jag står på sidan av och iakttar dem.

Rörelserna snuddar vid pantomim – inte konstigt, vi är ju mitt i en låtsaslek. Nu går jag själv ut på golvet igen och provar. Kastar upp min osynliga fjäder mot taket, följer den när den svävar iväg en bit, fångar den på axeln. Det är roligt!

Ja, det är en lek och en dansövning. Men nu behöver vi närma oss det musikaliska i rörelsen. Hur kan vi nå dit? Vet jag det helt själv?

Jag fortsätter lite till, känner plötsligt en liten kamp i mig mellan övertygelsen i den glada lekfullhet som fyller mig och en skepsis som nog mer kommer utifrån, som om en främling plötsligt gläntade på dörren: – *Vad är det egentligen ni håller på med här, där det är musik vi ska syssla med?*

Ett minne fladdrar plötsligt till där på golvet bland fjädrarna.

Om hur jag satt i publiken till en stor rytmik-konsert – just denna med internationella gäster som uppträdde.¹ På scenen därframme rörde sig en grupp människor, samtidigt som musik ljud ur högtalarna. Bredvid mig hade jag en vän som var dansare. I bilen hem ställde även hon frågan, när hon utbrast: – Ok, vad var det de höll på med där? Jag förstår inte vad vi just såg. Som dans betraktat var det ju dåligt! – Ute i Europa kallas det ofta *Plastique animée*, svarar jag i bilen, det var Jaques-Dalcrozes benämning på det vi oftast kallar *rörelse* inom rytmiken i Sverige. Men jag förstår att det kan framstå som svårfångat och ogripbart...

Säkert förstärktes min generade känsla av att vännen inte har någon erfarenhet av rytmik. Min kompis' utifrånblick gjorde frågetecknen tydligare. – Det vi såg, var det frukten av en pedagogisk process? frågar hon vidare. – Och var vitsen att visa upp *det* arbetet, som en inlämningsuppgift i skolan?

– Men vad har det i så fall på en scen, med publik framför, att göra? fyller jag i för mig själv, som jag ju tänkt så många gånger förr. Och känner återigen en kamp inom mig, mellan “jo, det här var fint, jag fick en ny, härlig upplevelse” och ett argsint “men vänta nu, tror dom att jag som sitter i publiken är så lättlurad? Vad är det jag förväntas uppleva? Vad ÄR det här?”.

¹ Termen rytmik-konsert används ofta inom ämnet, där det är vedertaget att rörelsen har musiken som fokus.

Vad rör sig i rörelserummet?

Rörelse ingår som ett eget moment inom rytmikutbildningarna i Sverige. Det är i detta moment jag undervisar. Studenterna tränar under rörelsektionerna kroppskänedom och teknik just för att kunna utforska rörelse i relation till musik.

Jag är själv utbildad rytmikpedagog och har lång erfarenhet av att arbeta enligt rytmikens förhållningssätt. Därför förlitar jag mig till min, till stora delar oformulerade, kunskap kring hur denna relation kan utforskas. Det utforskande förhållningssättet håller min nyfikenhet levande – nyfikenheten inför att prövande fördjupa förståelser för rörelsens och musikens samvaro.

Men ibland gör sig en smått frustrerad längtan efter överblick påmind; dels sådan överblick som skapas när jag formulerar min kunskap i ord, dels den jag kan nå genom att söka djupare i den tradition inom vilken jag ändå verkar, trots de över hundra år som passerat och de olika vägar rytmiken tagit till Sverige: Emile Jaques-Dalcrozes rytmik och hans term *Plastique animée*.

Ur den inledande berättelsen stiger oklarheter och frågor fram. De rör sig kring var i rörelsen det musikaliska egentligen gömmer sig, hur det kan utforskas och hur det förhåller sig till uttryck. Mitt i rörelseövningens glada lekfullhet anas ett ifrågasättande utifrånperspektiv – ”... som om en främling plötsligt gläntade på dörren: – *Vad är det egentligen ni håller på med här, där det är musik vi ska syssla med?*”.

Detta perspektiv ställs på sin spets när rörelsen, ibland med epitetet *Plastique animée*, lyfts upp till scenen. Det sker inom rytmiksammanhang med Jaques-Dalcrozes arv som ett slags automatiskt vedertagen legitimitetsstämpel. Men under stämpelns yta döljs något svårfångat och ogripbart för mig, något som behöver få utrymme och luft.

Syfte och forskningsfrågor

Med detta essäarbete vill jag därför utforska och fördjupa förståelser för samvaron musik–rörelse–uttryck, med Jaques-Dalcrozes rytmik som ramverk och genom ett kroppsligt prövande. Utforskandet sker utifrån följande frågor:

- Hur kan begreppen *fraser*, *uttryck* och *rytm* förstås, i Jaques-Dalcrozes bok *Rytm, musik och utbildning*?²

² Emile Jacques-Dalcroze, *Rytm, musik och utbildning*. (Stockholm: KMH förlaget, 1997).

- Hur förhåller sig Jaques-Dalcrozes begrepp *Plastique animée* till det som inom rytmiktraditionen i Sverige brukar kallas *rörelse*?
- Vilka nya insikter kan jag nå genom att utforska dessa begrepp i rörelse, själva och tillsammans med andra?

I fonden

Emile Jaques-Dalcrozes rytmik

Rytmiken som musikaliskt och pedagogiskt förhållningssätt formulerades av Emile Jaques-Dalcroze runt sekelskiftet och 1900-talets första decennier.³ Han var en schweizisk pianist, dirigent och tonsättare som började undervisa i gehör och harmonilära på musikkonservatoriet i Genève. Genast upplevde han att något saknades i den traditionella undervisningen, något som lett till, förmodade han, att studenterna saknade en inre gehörsupplevelse och levande rytmkänsla.⁴ Hans tankar och nya sätt att undervisa ledde till *La rythmique Jaques-Dalcroze*, ett förhållningssätt sprunget ur undersökandet av sambanden mellan musik och kropp. Samband som han uppfattade som självklara men bortglömda.

För Jaques-Dalcroze utgör kroppens rörelse en direktväg in i musikens olika dimensioner genom kännbara, synliga och konkreta upplevelser. Såsom han formulerade sina tankar blev rytmiken både ett slags metod för att ”musikaliserar” allt från barn till instrumentalstudenter och musiker, men också, i alla fall i hans dröm, för att fostra de unga och genom dem bygga ett nytt samhälle. Dessutom såg Jaques-Dalcroze en ny scenisk konstform hägra, där alla hans strävanden om såväl nyvunnen musikalitet som viljekraft och strävan efter ett gott samhälle skulle mötas:

Och jag tror att en ny konstart ska födas, som skapats spontant av alla dem som betraktar musiken som en underbar och mäktig animatör av och stilbildare för den mänskliga gestalten – ett i särklass ”musikaliskt” uttryck för vår strävan och vilja.⁵

Hans bok *Rytm, musik och utbildning*, som följer mig genom essän, är en sammanställning av texter som tryckts separat i rapporter och tidskrifter från 1897 till 1918. Tematiskt är den

³ Jaques-Dalcroze levde 1865–1950.

⁴ Eva Nivbrant Wedin, *Spela med hela kroppen* (Gehrmans musikförlag AB: Stockholm, 2011), s. 17.

⁵ Jacques-Dalcroze, 1997, s. 12. För en fullödig beskrivning finns Incca Rasmussons masteruppsats ”*Rytmikens och solfëgens ursprung: Emile Jaques-Dalcroze och hans samtid*” (KMH 2017) att läsa här: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1068527/FULLTEXT02.pdf>, [hämtad 2025-04-26].

medvetet osorterad, på ett vis som passar i sammanhanget: ”Det är mina undersökningars historia, med alla dess försök och misstag, och även mina slutgiltiga upptäckter, som i sammandrag återges i denna bok.”⁶

Boken kom alltså till i ett turbulent Europa som just hade genomlevt första världskriget. Jaques-Dalcrozes såg ett stort behov, ”nu mer än någonsin”, av att fostra individen: I hans visioner stiger en ny värld fram genom unga medborgare som klarade att ”leva både självständigt och tillsammans med andra”.⁷ Det är högtflygande visioner han ger uttryck för: Barnen behöver ”frigöra sin egen livsrytm”, få ”kunskap om förhållanden mellan själ och tanke, mellan det undermedvetna och det medvetna, mellan en föreställningsvärld och dess genomförande”. Ordvändningarna är ofta svåra att helt tränga igenom och förstå den konkreta betydelsen av, när Jaques-Dalcroze exempelvis vill utforma en ”psykofysisk fostran, grundad på träning av mänskligt betingade rytmer”: Den språkliga tonen blir en ibland påtaglig barriär, förstås även färgad av en svunnen tid.⁸ För att om möjligt komma närmare när språket stått i vägen har jag gått till författarens franska originalverk.⁹

Bakom den föråldrade språkdräkten tycker jag mig ändå skönja en hängiven helhetssträvan som uppenbarligen gav inspiration och genklang långt utanför det Genève där Jaques-Dalcroze till stor del verkade; en stark impuls som levde vidare och spreds över världen efter hans död. Fram skiner en kunskapssyn som bygger på principen upplevelse först – teori sen, en övertygelse som återfinns hos andra pionjärer runt sekelskiftet 1900.¹⁰ En stark, nyhellenistisk vurm för antikens Grekland strömmade också genom Europa, vilket även skiner fram i Jaques-Dalcrozes texter: Ett slags svunnet helhetsideal verkade hägra, där såväl konstarterna som sinnena alla hörde samman och hade sin levande boning i en modern, sund människa (sund, vilket också betydde att kroppen skulle formas ”till harmoni” genom nya gymnastikformer).^{11, 12}

⁶ Jaques-Dalcroze 1997, s. 8-9.

⁷ Jaques-Dalcroze 1997 s. 8.

⁸ Jaques-Dalcroze 1997 s. 10.

⁹ Emile Jaques-Dalcroze, *Le Rhythm, la musique et l'éducation*, (1920).

¹⁰ Inte minst på pedagogikens område: Maria Montessori, John Dewey, Ellen Key, Rudolf Steiner, m. fl. Se <https://urplay.se/serie/144892-pedagogikens-giganter>, [hämtad 2025-04-20]. I Rudolf Steiners waldorfpedagogik finns en rörelseform som heter eurytmi, och även om han och Jaques-Dalcroze säkert inspirerade varandra och var del av en gemensam tidsanda, är rytmiken och eurytmin olika och ska inte förväxlas. Förhållandet mellan dem beskrivs i kapitlet Communities of Rhythm: Eurythmy and Eurhythmics i Laura Marcus, *Rhythmical subjects: The measures of the modern* (Oxford press 2023).

¹¹ Se till exempel stumfilmen *Wege zu Kraft und Schönheit* från 1925, där rytmiken omnämns och kort visas upp från Jaques-Dalcrozes eget institut i Hellerau: [Wege zu Kraft und Schönheit](#), [hämtad 2025-04-16].

¹² Se till exempel Marcus, 2023, s 80-81.

Jaques-Dalcrozes prövade alltså sina idéer i praktiken och sökte förbindelser som utmanade rådande normer och system:

Jag kom så till den uppfattningen att den musikalitet som enbart bygger på det auditiva är ofullständig och insåg hur nödvändigt det är att undersöka sambanden mellan det motoriska och det auditiva, mellan toner och tidsvärden, mellan tid och kraft, mellan dynamik och rum, mellan musik och karaktär, mellan musik och temperament, mellan musik och dans.¹³

Sin motivation fann han i de brister han tyckte sig finna dels i musikalisk scenkonst och dans, dels i den traditionella musikundervisningen. Undan för undan började han experimenterande utforma “en ny sorts gymnastik inriktad på nervsystemet”, som skapade “mellan hjärna, öra och strupe de kanaler som behövs för att göra hela organismen till vad man skulle vilja kalla ett inre öra...”.¹⁴ I dessa sistnämna formuleringar hörs de två huvudspår som går genom hans bok, och som för mig har framstått som egendomligt förvirrande: Ett sakligt, regelstyrkt och systematiskt stråk (“gymnastik”, ”nervsystem”) och ett metafysiskt, svävande, ja rentav mystiskt (“hela organismen ett inre öra”). Det blir tydligt att Jaques-Dalcroze formades av en tid som mitt i dyrkandet av vetenskap, klarhet och system också vurmade för omätbara värden.¹⁵

”Ett inre öra” – ett utvidgat lyssnande

Ett av de mer svårfångade temana i Jaques-Dalcrozes tankar är det om lyssnande. Han skriver om gehör och nämner ibland ett ”inre öra”, som kanske mer är vänt inåt en själv.¹⁶ Men mellan raderna flimrar ett större, utåtriktat lyssnande som ett tyst, centralt tema i hans arbete – inte minst genom hans beskrivningar av rörelse i tystnad.¹⁷

Min inledande berättelse föreslår att det inte nödvändigtvis är enbart ljud vi kan lyssna in. Här rör det sig, tänker jag, om ett utvidgat lyssnande som tar in tid, rum, former, rörelse, och som

¹³ Jaques-Dalcroze 1997, s. 8.

¹⁴ Jaques-Dalcroze 1997, s. 14–15.

¹⁵ S.k. logisk positivism. Sverige radio p1, Filosofiska rummet, *Om fenomenologi*, <https://www.sverigesradio.se/avsnitt/71587>, [hämtat 2025-04-05].

¹⁶ ”Gehör: **1.** förmåga att höra, hörsel; ”öra”. **2.** förmåga att korrekt uppfatta o. bedöma en tons (relativa) höjdläge resp. att korrekt uppfatta en tonföljd, melodi o. d. (samt att korrekt återge en ton, tonföljd osv.), musikaliskt öra, musiköra”. [Gehör i SAOB](#), u.å., [hämtad 2025-04-30].

¹⁷ Utöver den rörelse i tystnad som Jaques-Dalcroze beskriver, och till vilken jag återkommer senare, behandlar han även musikens pauser: De behöver, menar han, medvetandegöras, lyftas fram och fyllas av lyssnande. Jaques-Dalcroze 1997, s. 123. Jämför med dansaren och koreografen Birgit Åkessons poetiska beskrivning av lyssnande i rörelsen: ”Bara i en kroppsligt förtätad rytm finns pausen som en levande tystnad, en rymd fylld av lyssnande”. Birgit Åkesson, *Att ge spår i luften*, (Lund: Propexus, 1998, serie: Kykeon), s. 122.

därför inte bara (eller kanske ibland inte alls) sker med öronen: Synen är viktig i detta lyssnande, men ett seende som öppnar sig, tar in. Även den egna kroppen är med, som i ett slags levd, fysisk empati.

Det är detta tema som legat mig närmast, från min egen utbildning och genom mina yrkesår. Min magisteruppsats i ämnet finns därför som en fond i detta mitt fortsatta undersökande.¹⁸

Hermeneutik och fenomenologi

En av 1900-talets mest inflytelserika filosofer är Hans-Georg Gadamer med sitt arbete om hermeneutik.¹⁹ Med honom och andra filosofer utvidgades den, från att först mest ha handlat om texttolkning, till att vilja undersöka hur vi förstår, eller tolkar, livet i stort.^{20, 21}

För Gadamer har vår förståelse två lika viktiga inslag som fungerar samtidigt: *utläggandet* och *användandet*.²² Utläggandet är det som kläds i form (oftast i ord), medan användandet är just prövandet. Vi kan inte skapa form utan att pröva vår förståelse i verkliga livet, och vi kan heller inte förstå utan att prövande skapa form: i en spirallrörelse leder ny kunskap till nya utläggningar och användningar, som leder till ny kunskap, om och om igen. Så som jag upplever det är de två ett: Även om formen (till exempel denna text) för en utomstående omöjligt kan visa fram alla de sorters olika prövanden som jag "under ytan" genomlevt, innebär den *för mig* även ett slags användande, där jag prövar tankarna. Och mitt användande sker också genom att jag prövande skapar fler former än skrivandets: lektionsformer, koreografier. I dem iscensätter jag, prövar jag att använda, fynd ur essäarbetet.

Den nutida filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback skriver i sin essäsamling *Lovtal till intet* om filosofisk hermeneutik och ger mig en fin sammanfattning av dess grund: Genom hermeneutiken har tänkandet genomgått en förvandling och fått en utvidgad uppgift.²³ Hon menar att tänkandet har öppnat sig för *det andra*, för differensen. Om filosofin före hermeneutiken innebar en kunskap *om*, strävar hermeneutiken framförallt efter en *förståelse*

¹⁸ Johanna Karlén, *När luften börjar sjunga mellan oss – om att utvidga lyssnandets horisonter* (Södertörns högskola 2023).

¹⁹ Jonna Hjertström Lappalainen, "Inledning" i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, 2: a uppl. (Stockholm: Södertörns högskola, 2014), s. 24.

²⁰ Läsarna, filosofisk hermeneutik, <http://www.xn--lsarna-bua.se/tag/filosofisk-hermeneutik/>, u.å., [hämtad 2025-04-06].

²¹ "Hermeneutik" i *Nationalencyklopedin*, u.å., [hämtad 2025-04-03].

²² Hans-Georg Gadamer, "Återövrandet av det hermeneutiska grundproblemet" i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, 2: a uppl. (Stockholm: Södertörns högskola, 2014), s. 161–162.

²³ Marcia Sá Cavalcante Schuback, *Lovtal till intet: essäer om filosofisk hermeneutik*. (Göteborg: Glänta produktion, 2006), s. 155.

av och för: Tänkandet har förvandlats till konsten att förstå, vilket innebär att det redan bekanta sättet att nå kunskap om något behöver ifrågasättas och främmandegöras. Jag förstår det som ett möte, där båda sidorna öppnar sig för varandra och där en förvandling sker genom erfarenheterna. Det främmande i det bekanta får skina fram och möta det som nu gjorts bekant i det främmande: Det hermeneutiska tänkandet vänder på bilden och skapar en rörelse. Detta innebär faktiskt, om dess fordran ärligen följs "hela vägen", det som Sá Cavalcante Schuback formulerar med en sentens som jag ser framför mig skulle kunna stå inskriven i antik, grekisk marmor: "Att tänka är att förvandla sig själv".²⁴

Även den filosofiska inriktningen fenomenologi, som växte fram parallellt med hermeneutiken, vill undersöka vår förståelse av världen. Rörelsen grundades av den tyske filosofen Edmund Husserl (som var samtida med Emile Jaques-Dalcroze) och utvecklades vidare under 1900-talet av bland andra Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty och Hannah Arendt.²⁵

Edmund Husserl ville ställa hela filosofin och vetenskapen på en fast grund genom att återgå till den levda erfarenheten.²⁶ Han ville bort från akademiens diskussioner om filosofiska problem och i stället återuppliva filosofins levande kontakt med verkligheten. Husserl såg ett behov av att släppa dogmer och invanda mönster och nu rikta uppmärksamheten mot fenomenen såsom de, fyllda med mening, framträder genom vår erfarenhet. Därför är fenomenologin praktik snarare än teori. Den strävar efter att förstå fenomenen inifrån, innan andra förklaringar och fördomar slentrianmässigt träder in – till exempel kulturella, religiösa eller personligt invanda.²⁷

En metod i denna praktik är den så kallade fenomenologiska reduktionen. Genom den, tänkte sig Husserl, kan vi få syn på grundstrukturer i våra upplevelser och erfarenheter. Den innebär att vi för en stund försöker reducera bort det vi redan vet om världen och i stället riktar in oss på hur fenomenen framträder för oss när vi erfar dem. Då kommer vi att upptäcka, menar han, att våra upplevelser, tankar och känslor är *intentionala* processer: De är alltid riktade mot och handlar om någon eller någonting i världen, som då blir meningsfullt. Denna betydelse av intentionalitet är bredare, eller djupare, än den gängse betydelsen av intention: I stället för att

²⁴ Marcia Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 156.

²⁵ Dermot Moran, *Introduction to phenomenology*, (Routledge: Abingdon, 2000), s. 3-4.

²⁶ Fredrik Sveneaus, *Sjukdomens mening. Det medicinska mötets fenomenologi och hermeneutik*, (Stockholm: Natur och kultur 2003), s. 45.

²⁷ Moran 2000, s. 4-5.

handla i syfte att uppnå ett visst tillstånd innebär fenomenologins intentionalitet att vi, genom våra sinnen och tankar och med många olika slags medvetandeakter, riktar oss in i världen.²⁸

Världen med sin mening byggs då upp för oss – meningen finns inte fix och färdig där ute, oberoende av oss, utan föds i vår erfarenhet. Häri ligger också insikten att denna mening framträder för var och en med sitt unika perspektiv. Samtidigt är världen inte min produkt utan kollektiv – den är ett myller av andra, var och en med sitt unika deltagande.²⁹ Men mitt i detta individuella virrvarr vill Husserl försöka kartlägga de meningsmönster som formar världen för oss alla, och hitta det generella i det individuella.³⁰

Eftersom det som någon tänker eller känner alltid korrelerar med någonting som får mening i världen, överbrygger fenomenologin uppdelningen mellan objekt och subjekt, ett subjekt som inte heller existerar såsom frikopplat från världen, utan hela tiden är involverat i och sträcker sig ut i den.³¹ Detta grundvillkor i vårt varande går inte att komma ifrån. Den franske fenomenologiska filosofen Maurice Merleau-Ponty formulerade det som att vi är dömda till mening.³²

Tillvägagångssätt

Barfotaforskning

”Det duger inte att bära med sig färdigformulerade meningar och teorier om man ska kunna åstadkomma en verklig grundläggning av vår kunskap om världen och oss själva”, skriver Fredrik Sveneaus om fenomenologin. ”Den direkta erfarenheten av omvärlden och mig själv såsom levande i denna värld verkar vara den enda möjliga utgångspunkten för en sådan grundläggande reflektion”.³³

Inom rytmikens sfär finns det, för mig, gott om invanda förgivettagna förståelser som behöver en förnyad reflektion.

För att slippa spänna sig och undgå att halka brukar deltagarna vara barfota i rytmikens rörelserum. Nu låter jag barfotadheten bli en bild för min framväxande metod när jag vill

²⁸ Sveneaus 2003, s. 46.

²⁹ Sveneaus 2003, s. 47

³⁰ Sveneaus 2003, s. 49-50 Jmf essäskrivandet såsom det används på Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns högskola.

³¹ Moran 2000, s. 15-16.

³² Sveneaus i Sveriges radio p1, *Om fenomenologi*, Filosofiska rummet, 2025-04-05.

<https://www.sverigesradio.se/avsnitt/71587>, [hämtat 2025-04-05].

³³ Sveneaus 2003, s. 45-46.

närma mig en ”direkt erfarenhet” och en ”grundläggande reflektion”, som Sveneaus skriver i citatet ovan: De bara fotsulorna har direktkontakt med golvet. Dessutom är de känsliga, varför termen bär med sig ett personligt anslag.

Termen barfotaforskning finner jag i en beskrivning av aktionsforskning, en metod med utgångspunkt just i att forska genom praktik och erfارande.³⁴ I beskrivningen skymtar den amerikanske filosofen John Dewey som en förgrundsgestalt. Han var samtida med Jaques-Dalcroze och brukar förknippas med frasen ”learning by doing”.³⁵ Hjertröm Lappalainen och Schwarz beskriver i *Tänkandets gryning – praktisk kunskap, bildning och Deweys syn på tänkandet* ett pendlande fram och tillbaka mellan det egenupplevda och en blick utifrån.³⁶ Som om någon gläntade på dörren och frågande tittade in.

Det ”barfotade”, upplevelsegrundade provandet är även rytmikens förhållningssätt, som bygger på idén att erfara och därigenom formulera, varpå ett nytt sätt att erfara sker.³⁷ Kanske kan jag sätta in mitt essäarbete i en större hermeneutisk spiralrörelse, som sträcker sig mellan Jaques-Dalcrozes tid och min, väver samman hans utforskande med mitt: Det han prövade sig fram till har för mig, hundra år senare, blivit gåtfullt; jag behöver barfota ompröva det för att närma mig det.³⁸

Rumsliga provanden

Medan jag läst *Rytm, musik och utbildning* har jag tagit fasta på några begrepp som jag dels förstått som viktiga i Jaques-Dalcrozes tankevärld, dels har upplevt som centrala för mig att utforska i mitt yrke som rytmiklärare: *fraser, uttryck* och *rytm*. I undersökningen utformar jag rörelsepass kring dessa teman – essäns inledande berättelse ger en bild av ett sådant pass. Jag deltar själv, men med ett iakttagande ”mellan tårna” och i ett växelspel mellan att pröva själv och att leda gruppen.³⁹ Vi arbetar både i tystnad och med klingande musik. Jag prövar även begreppen genom egen rörelse vid andra tillfällen vid sidan av min undervisning, ensam och i koreografiövningar med andra.

³⁴ Rönnerman 2004, s. 18.

³⁵ Hjertröm Lappalainen och Schwarz 2011, s 97.

³⁶ Hjertröm Lappalainen och Schwarz 2011, s. 113.

³⁷ Jmf John Dewey, *Att göra en erfarenhet*, i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertröm Lappalainen, Södertörns högskola, s 67–94.

³⁸ Dessutom skriver han att han inte hunnit pröva alla sina idéer i praktiken än. Jaques-Dalcroze 1997, s. 9.

³⁹ Detta förfarande angränsar till deltagande observation, som är en vanlig metod inom praktisk kunskap och studiet av ens egen yrkespraktik. Martin Gunnarson (red.): *Att utforska praktisk kunskap: Undersökande, prövande och avtäckande metoder*, Södertörns högskola, Institutionen för kultur och lärande, Centrum för praktisk kunskap 2019, s 225–260.

Samtidigt med detta görande försöker jag närma mig Jaques-Dalcrozes begrepp *Plastique animée*, utifrån hur han beskriver det i sin bok.

Reflekteranden⁴⁰

Invävt i rörelsepassen reflekterar deltagarna och jag muntligt om vad vi upplevt. Jag antecknar stödord och tar med mig det som framkommit in i läsningen och skrivandet. Men det framstår som förenklat att hänvisa ordet reflektion till enbart detta muntligt ordbundna; i själva verket är det reflektion vi även kroppsligen ägnar oss åt när vi prövar de olika begreppen i rummet. Ända tillbaka till Aristoteles finns en kunskapssyn där känslorna, boende i kroppen, är moder till insikterna.⁴¹

Det gemensamma reflekterandet får även sin prägel av att vi deltagare delar erfarenheter, ibland i kraft av ett rytmksammanhang men också i det just upplevda där i rummet. I sin forskning om yrkeskunnande beskriver Maja-Lisa Perby sådana samtal med att deltagarna ”i *den lilla kretsen*” med ordens hjälp pekar in i denna delade erfarenhet – samtalen kan bli kortfattade eller fragmentariska, eftersom erfarenheten redan finns där.⁴² Detta visar, tänker jag, att ett reflekterande redan har skett i kroppen. Dock lurar i dessa ”delade erfarenheter” också en fara i att just falla in i de gemensamt förutfattade förståelserna. Men just det prövande, kroppsliga reflekterandet kan hjälpa oss förbi slentrianmässiga uppfattningar.

Reflekterandet har även följt mig ut ur rörelserummet till samtal med kolleger, musiker och dansare, vilket ytterligare bidragit med insikter.

I hög grad är det även Emile Jaques-Dalcroze som jag reflekterar tillsammans med via hans bok *Rytm, musik och utbildning*. Trots de glapp som säkert uppstått genom tidsrymden mellan oss, ser jag att även vi delar ett yrkessammanhang – jag tror mig förstå det han beskriver eftersom jag ser det framför mig i välbekanta bilder. Här och var är det något som ”skär” i bilden, ett annat ljud som bryter in och som motiverar mig att vrida och vända på begreppen för att försöka förstå.⁴³ Det sekel som passerat sedan hans dagar har på så sätt lett till en sorts utifrånblick. Eftersom Jaques-Dalcroze själv inte finns här för att bekräfta eller problematisera

⁴⁰ Reflektera betyder att böja tillbaka, återkasta. [Reflektera i SAOB](#), u.å., [hämtad 2025-06-04].

⁴¹ Alexandra Czarniecki Plaude, *Att vara närvarande: - känsla och förnuft som kroppslig intelligens*, (Stockholm: Södertörns högskola Centrum för praktisk kunskap, 2008), s. 9. Mer utrymme till detta tema kan tyvärr inte ges här.

⁴² Maja-Lisa Perby, *Konsten att bemästra en process: Om att förvalta yrkeskunnande*, (Gidlunds förlag: 1995), s. 217.

⁴³ Perby 1995, s. 230.

mina förståelser av hans idéer är det just kroppsligt-rumsligt-tidsligt jag behöver reflektera dem.⁴⁴

Sedan rörelser och tankar på detta sätt prövats, lyfts i gemensamma reflektioner, speglats i litteraturen (även med andra litterära följeslagare) samt formulerats i essätext (– även det en reflektionspraktik –), har de lett mig vidare till nästa rörelsepass.

Att ta strumporna av orden

Barfotadheten får även rymma min språkliga metod: Om jag försöker bortse från ordens förgivettagna, invanda betydelser och lyssnar in dem på nytt, kan kanske, ur ordled och förbisedda bilder, glömda meningar och nyanser skina fram och belysa innebörden från nya håll. På så vis försöker jag gå tillbaka till något "naket" i orden.

Naturligtvis skulle det just nu inte hjälpa mig att sätta min invanda ordförståelse helt ur spel och låta orden bli till rappakalja. Snarare handlar det om att försöka utvidga dem med hjälp av nyupptäckta, möjliga betydelser som visar sig när jag etymologiskt vrider, vänder eller delar på dem.

Samtidigt finns det en tvetydighet här, eftersom ord – även de nyupptäckta – till sin essens är avgränsande. Även uppslagsverken gör val i sina formuleringar: Jag menar inte att ge dem slutgiltigt tolkningsföreträde. Poängen är inte att så fullkomligt som möjligt reda ut ett visst ords etymologi, utan att ta hjälp av andra vinklar än de som spontant dyker upp, för att just öppna min invanda förståelse.

Med bilden av de strumplösa fötterna följer också en orädd glädje i att språkligt få röra sig friare.

Om essäskrivande

Den första som medvetet skrev texter som han kallade essäer var Michel de Montaigne (1533–1592). I inledningen till sin bok *How To Live or A Life of Montaigne in one question and twenty attempts at an answer* beskriver författaren Sarah Bakewell hur Montaigne i sitt skrivande ställde sig själv vitt skilda och brokiga frågor om existensen, frågor som han sen så konkret som möjligt försökte besvara.⁴⁵ Vad säger man till sin hund när den vill ut och leka,

⁴⁴ Se vidare Perby 1995, s. 214.

⁴⁵ Sarah Bakewell, *How To Live or A Life of Montaigne in one question and twenty attempts at an answer*, (New York: Other press, 2011).

men man hellre vill stanna inne och skriva sin bok? Hur hanterar man sin dödsångest? Hur muntrar man upp en gråtande granne? Montaigne provade, genom handling, olika sätt att besvara frågorna, och skrev sen om hur dessa handlingar kändes. Som i en sorts dagbok tätt sammanknuten med levande livet, eller ett samtal med sig själv iklätt en yttre form tillgänglig för andra.

Det blir också tydligt att Montaignes skrivsätt leder till att skribenten lär känna sig själv – ett självporträtt stiger fram inifrån texterna. Det är nämligen sitt eget liv och sina personliga erfarenheter som författaren använder som material. I dessa framväxande karaktärsdrag känner sedan läsaren igen sig – texterna blir som speglar för oss (Bakewell refererar här till en rad författare som genom tiderna läst Montaigne och som alla upplevt samma speglingseffekt, såsom Virginia Woolf och Ralph Waldo Emerson. En annan som läst Montaigne är Jaques-Dalcroze, som citerar honom ganska flitigt i sin bok). Jag ser en linje som leder från Montaigne fram emot Deweys, Jaques-Dalcrozets och andras erfarenhetsbaserade kunskapssyn.

Att skriva essä kan alltså, om det lyckas, innebära att skriva fram något allmänmänskligt, hur personligt och subjektivt det än verkar. Det är detta som Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns högskola tagit fasta på. Här, där denna essä skrivs, används essäskrivande som ett verktyg för reflektion. Genom det kan vi komma åt det oformulerade, svårförståeliga eller vaga som vi möter i våra yrkesliv, i yttre situationer och i oss själva som yrkespersoner.⁴⁶ Brydsamheten ger oss motivation att reflekterande formulera oss kring detta otydliga eller gåtfulla. Därigenom kan vi avtäcka den kunskap som botten fördold i hur vi hanterar – eller inte hanterar – sådana situationer.⁴⁷ En kunskap både om oss själva, om vårt yrke och om världen vi lever i.⁴⁸ Med detta växer kunskapen, både hos oss och i en större bemärkelse: i samhällets gemensamma kunskapsbank. Jag tänker att det också möjliggör förändring.

Men hur “lyckas” det, då?

⁴⁶ Just den vetenskapliga essän, som detta ska vara ett exempel på, står samtidigt i en transparent dialog med tidigare forskning och andras tankar i ämnet.

⁴⁷ Jonna Hjertström Lappalainen och Eva Schwarz, ”Tänkandets gryning: praktisk kunskap, bildning och Deweys syn på tänkandet”, i *Våga veta!: Om bildningens möjligheter i massutbildningens tidevarv*, red. Anders Burman, (Huddinge: Södertörns högskola, 2011), s. 105.

⁴⁸ Se Jonna Lappalainen, ”Praktikerns blick som forskningsmaterial”, i *Att utforska praktisk kunskap: undersökande, prövande och avtäckande metoder*, red. Martin Gunnarsson, (Huddinge: Södertörns högskola, 2019), s. 23–57.

Det låter på Bakewell som att Montaigne hade en lekfull och opretentiös inställning till sitt skrivande.⁴⁹ Det lekfulla får också bo i själva språket – essäformen ger tid och plats för bilder och metaforer som hjälper tanken att upptäcka nya samband, nya vinklingar av den invanda verkligheten, ny belysning, både hos skribenten och hos läsaren.

Essä kommer från franskans ord för försök: Betoningen ligger på ordets andra led, -sök, som är dess kärna. Att skriva essä är att skrivande söka sig vidare med tillit till textens strävan att väva samman (text, av latinets *textus*, vävnad).⁵⁰ Så blir textandet i sig, när texten ord för ord mödosamt skapar sig, till en kraft som leder fram emot en större förståelse – språket tar en aktiv roll i tänkandet. Orden pockar på att sättas i sammanhang, de vill skapa större form, de vill hålla ihop på nya och tydligare vis. Det går liksom inte att lura dem. Essän vill bli till sin egen sammanhängande rörelse, och kan därför, genom alla prövanden, tillslut forma en erfarenhet.⁵¹

Att skrivande söka sig vidare – men finns det inte något vilset över ordet *söka*? Något rastlöst. Som att det inte helt tillåter att jag stannar upp och noga *undersöker* vad jag funnit utan ständigt jagar vidare. Hellre vill jag använda *prövande*, det beskriver bättre denna process.⁵² Essäbegreppet får även innesluta det kroppsliga prövandet – ett slags rumsligt essäarbete, som får sin motsvarighet i denna text. Allt detta sammantaget blir ett slags användande som leder vidare i en hermeneutisk, spiralformad rörelse, där nya insikter leder till nytt prövande, och där även texten förändras allt eftersom: Ända till sista punkten formar och omformar jag denna essä.

Några förtydliganden

Vetenskapsrådet beskriver fyra grundprinciper för etiska överväganden när människor involveras i (eller påverkas av) forskningen: Att göra gott. Att inte skada. Att respektera självbestämmande. Att upprätthålla rättvisa.⁵³ Dessa principer utgör en självklar etisk grund i mitt essäarbete.

⁴⁹ Sarah Bakewell, 2011, Inledning.

⁵⁰ "Text" i Elof Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok*, (Lund: C.W.K. Gleerups förlag 1922), s. 965.

⁵¹ "Erfarenheten /.../ är ett visst materials sammanhängande rörelse". John Dewey, *Att göra en erfarenhet*, i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, Södertörns högskola, s 67.

⁵² När jag slår upp ordet *essai* i min franska ordbok, ser jag också att den mest vardagliga betydelsen av ordet har en nyans av handfast verifierande, av försäkrande om, av att prova hur någonting fungerar eller ter sig genom ett visst användande. *Le Robert Micro*, 2: a uppl. (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1988), s. 477.

⁵³ Vetenskapsrådet, *God forskningssed*, 2024, s. 58. [God forskningssed 2024](#), [hämtad 2025-04-30].

Därför tål det att påpekas att denna undersökning och det den utforskar befinner sig i en centraleuropeisk kultursfär och handlar om den syn på musik, kropp och rörelse som levt här genom 1900-talet. På andra platser på jorden finns förstås helt andra förståelser och perspektiv.

Dessutom får inte rytmikens övervägande kvinnliga perspektiv plats i den här essän. De som tog rytmiken till Sverige och som har praktiserat och omformat den genom 1900-talet – och vidare till idag – har nästan undantagsvis varit kvinnor (till exempel Anna Behle, som nämns senare i essän).

Undersökandet

In i rummet

Fraser

Ja, någonting lätt och flyktigt fyller rummet. Människorna dansar ljudlöst, rörelserna riktas, liksom blickarna, uppåt – något osynligt kastas iväg och fångas igen med mjuka, inbromsande, nedåtgående rörelser. Jag ser de små fraserna som blir till. – Lyssna in dem! uppmanar jag igen i tystnaden, och fortsätter att iaktta studenterna.

Rörelserna har något diffust över sig. Det är som att fokus och koncentration ändå inte är samlade, utan i periferin, än här, än där. Fjäderlätt och otydligt.

Men vad menar jag då? Vad är en fras? Den omedelbara tanken leder kanske först och främst till språket. Utan att gå in på den språkliga termen allt för mycket går det väl att säga att frasen bär på ett slags menande. Jag slår i stället upp Nationalencyklopedins definition av musikens fras: ”**fras**, /.../ sammanhängande och avgränsad del av ett musikaliskt förlopp”.⁵⁴ Den är alltså sammanhängande – har en form – och avgränsad, vilket betyder att den har gränser, alltså början och slut, och någonting där emellan. Jag återfinner den även i dansteorisammanhang: Dansarna och författarna Lynne Anne Blom och L Tarin Chaplin kallar i sin bok “*The intimate act of Choreography*” dansens fras för den minsta och enklaste sortens form. För dem har den innehåll, den vill något, och den utgör en enhet.⁵⁵ Att mena

⁵⁴ "Fras" i Nationalencyklopedin, u.å., [hämtad 2025-03-25].

⁵⁵ Lynne Anne Blom & L Tarin Chaplin, *The intimate act of Choreography*, (University of Pittsburgh press: 1982), s. 23.

något är att ha en intention: Författarna liknar också denna dansens intention med talets. Att dansen vill uttrycka sin mening.

Kanske kan denna intention mycket väl springa fram i form av en melodi eller en rytm, eller både och. Ett slags ordlöst yttrande, funderar jag vidare. Tankarna lättar och flyger iväg en bit till: Tänk om det finns något bakom detta musikaliska yttrande, som är liksom musikens själva väsen, just nu utan form, kropp, toner...

Vad ska jag kalla det? Omedelbart dyker ordet *musikalitet* upp. Men under essäns gång, i samtal med andra, har jag upptäckt att det ordet släpar på många ingrodda betydelser som lätt leder tankarna fel. Att musikalitet till exempel enbart vore en begåvning som någon har eller inte har... Och oftast inte: – Jag är inte musikalisk alls, säger denna någon med nedslagen blick. Ordet har nog ofta fått något dömande i sig, har blivit en måttstock som mäter perfektion. ”Hon sjunger *falskt*”. ”Det där var spik *rent*, vad musikalisk han är!”⁵⁶

Nej, jag vill inte få med dessa förenklande konnotationer. Så i brist på annat använder jag ordet *musisk* och *musiskhet* (trots att denna sista avledning känns en aning klumpig i munnen). För mig öppnar sig det begreppet mer än *musikalisk*, och kan innefatta något annat än begåvning och rätt toner. Något omätbart.

Nu har jag alltså förts vidare till att ett menande bor i frasen. Jag blir nyfiken på ordets språkliga ursprung och lägger märke till en etymologisk precisering på samma NE-sida: ”**Fras** (grekiska *phra'sis* 'tal', 'uttryck')”.⁵⁷ I *Våra ord och deras ursprung* står det till och med ”uttryck m.m” som första och enda betydelse av ordet.⁵⁸ Samtidigt är den avgränsad och har alltså med en tidslighet att göra, tänker jag. Att frasera betyder att förhålla sig till tiden – känna den, skulptera den. Men kan denna tidslighet vara det som bär på menande, på uttryck?

Jag läser återigen i *The intimate act of Choreography*. Här skriver författarna nu om rörelsesekvenser som *inte* utgör fraser. Sådana är tråkiga att se på, menar de, och icke önskvärda – all konst behöver, såsom i livet självt, fraserings.⁵⁹ För att pröva föreslår de en övning för sina danselever och läsare, där vi anmodas att röra oss *utan* början, fortsättning och slut – utan fraserings. Det är som menade de att detta icke-fraserande leder till icke-uttryck.

⁵⁶ Intressant med ordet falskt. Som när något inte är äkta...

⁵⁷ "[Fras](#)" i [Nationalencyklopedin](#), u.å., [hämtad 2025-03-25].

⁵⁸ "Fras" i Elias Wessén, *Våra ord och deras ursprung*, 2: a uppl. (Nacka: Esselte Herzogs 1979), s. 122.

⁵⁹ Blom & Chaplin 1982, s. 24.

Jag provar, men jag känner den tvärtom som viktig i min kropp, den fortgående, stilla evigrörelsen, ja, jag följer inte med författarna. För inte behöver denna evighetstid vara utan mening, utan musiskhet? Jag hör framför mig en tyst koreografi där denna tid finns med, just som en underton till frasernas tid där ovanför. Full av närvaro, av en vibrerande intention att aldrig stanna.

Alltså får jag ett infall där i rörelserummet med studenterna på spaning efter musiskheten: – Fånga nu fjädern på huvudet och rör er långsamt, instruerar jag. – Helt jämnt, så att vinddraget inte puffar iväg den. Så jämnt ni kan genom rummet, med ett ständigt flöde, utan början och slut.

Med ens händer något. Det är som att en brännpunkt plötsligt samlar alla de spridda strålarna från förut till en och samma ton. Den börjar klinga nu, lågt och intensivt – en bordunton blir synlig, som en alldeles jämn tidston som lugnt ljuder i luften.⁶⁰ Någon bär sin fjäder på pannan, någon annan högst uppe på hjässan, men hela koncentrationen är med, ut i fingerspetsarna, i blicken. Här är vad som behövs för att göra fraserna från nyss tydligare, upptäcker jag fascinerad. Här är *kontrasten* till fraserna, så att de har något att klinga emot. Här är grundtonen.

Jacques-Dalcroze beskriver den musikaliska frasen som en samling komponenter som beror av varandra. Ävenså när det gäller rörelse. Två gester bildar till exempel en fras om den ena är konsekvensen av den andra: ”En fras får sin karaktär genom en samling element som beror av varandra och utmynnar i vila”.⁶¹ I sina beskrivningar av olika sorts rörelsefrasering och deras motsvarighet i klingande musik låter han så där schematisk igen. Som att det finnes ett regelverk för gestens musikaliska frasering, där varje sort automatiskt leder till ett visst uttryck...⁶² Och hux flux smyger handling och vilja in när Jaques-Dalcroze beskriver denna fraseringens fysiologi: ”En fras tar sin början varje gång vi *avsiktligt väljer* en utgångspunkt för en rörelse” (min kursivering).⁶³ Han beskriver även hur vi behöver lokalisera viljan och hur vi kan laborera med att fokusera beslut på olika kroppsdelar: Det framstår, på samma gång, regelmässigt jordnära och metafysiskt mångbottnat.

⁶⁰ Bordun, (bas)stämma som ljuder oavbrutet. *Bonniers musiklexikon*, (Bonnier fakta bokförlag 1983), s. 58.

⁶¹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 212, 215.

⁶² Mycket riktigt fanns det vid tiden ett sådant ”regelverk” när det gällde frasering i klingande musik, skrivet av en Mathis Lussy, som Jaques-Dalcroze hänvisar till. Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, (Paris: Heugel et Cie, 1874). För den nyfikna: [Traité de l'expression musicale](#).

⁶³ Jaques-Dalcroze 1997, s. 215.

Även kontraster nämner Jaques-Dalcroze: ”Konsten lever ytterst genom kontraster och det är kontrasterna som utgör vad man inom konsten kallar valörer”.⁶⁴ Vad det är för valörer utreds inte närmare... Men kanske menar han att kontrasterna framhäver det de kontrasterar emot, laddar de olika elementen med värde.

Jo, visst gör kontrasten fraserna tydligare. Men jag är fortfarande frågande: Räcker det alltså att säga att fraseringen i sig skapar det där musiska? Skapar uttryck.

Och vad ”är” ens det?

Uttryck

Tiden stannar och öppnar en rutschkana tillbaka till den gamla rörelsesalen där jag själv var student. Med ett svisch landar jag nu på det golvet i stället, ser mina bara fötter, lätta och omärkta av åren som gått. Prövande rör jag mig i olika riktningar, formar en liten rörelsekomposition vi just fått i uppgift. Klasskompisarna jobbar på de med, rör sig i sina egna försök. Lärarens röst bryter igenom: – *Berätta inte. Kom ihåg att det inte ska handla om något som hänt, eller om någon plats eller om att måla upp en bild. Berättelsen kommer ändå, eftersom vi är människor. Låt ansiktet vara som det är, ni behöver inte göra miner. Det är musiken det handlar om. Lyssna till rörelsen.*

Vips och utan förvarning tippas rutschkanan åt andra hållet igen, och jag är tillbaka till idag. Studenterna har packat ihop och lämnat salen och när även jag lite senare går därifrån över grusplanen vet jag genast vad vi ska utforska nästa gång vi ses.



En ensam trombonton fyller rummet. Långsamt och omsorgsfullt formas en melodislinga som glider fram genom luften. Med melodin börjar studenterna röra sina händer. Spontant har de slutit ögonen. Jag iakttar rörelserna, vissa av dem minimala, för att försöka se vad min instruktion lett till: – *När musiken snart börjar föreställer vi oss, var och en för sig, att det är våra händer som faktiskt frambringar den.*

⁶⁴ Jaques-Dalcroze 1997, s. 217.

Studenterna står stilla, utspridda på den öppna golvytan, blundandes i varsin koncentration.

När låten tonar ut öppnar de ögonen och återkommer till här och nu. Jag frågar dem vad det var de just gjorde.

– Jag gjorde klangen större och mindre när melodin steg eller sjönk, förklarar en, och visar hur händerna formar och omformar en tredimensionell volym. – Jag gick efter fraserna, säger en annan. – För mig var det svårt att inte börja tänka, analysera, säger en tredje. Vi stannar lite i deras svar och utvecklar de olika möjligheterna. Det är spännande, men jag försöker trevande komma åt något mer.

– Vi provar igen, säger jag, – men nu är hela vår rörelse med: Var och en av oss, ensam, är nu den som frambringar musiken och vill förmedla den med vår rörelse.

Återigen strömmar trombonens enkla klang ur ljudanläggningen och målar sitt snirklande melodispår. Jag kan den här melodin, den sjunger om ett landskap långt borta, ekar ensligt över vidsträckta fjäll och skogar. Om hemma, om längtan.

Hur är det att följa min instruktion? Går det och hur blir det? Jag måste prova själv. Samlar mitt fokus både i mig och i trombonens fjällstora klangrum, i melodins flöde, och ger mig ut på golvet.

Det är förskräckligt ansträngande. Men jag fortsätter, försöker att inte analysera. Försöker “göra det som kommer”, “bara följa med”. Jag hamnar i och ur det. Mest ur. Då känns det konstlat och falskt. Men här och var kommer jag tillbaka till något riktigt. Jag märker det inte minst i armarna, händerna och, faktiskt, i ansiktets minspelsmuskler.

Rummet blir tyst. Vi släpper fokuset och börjar tala om vad vi upplevt.

Musiken hade jag valt utifrån dess “enkelhet” – här i texten måste ordet få citationstecken. För enkelheten var ju fullständigt bedräglig: Den ensamma trombonens lugna melodi, som vi alla kände till, framstod som närapå oändligt komplex. Klangfärg, nyanser, ansatser, rum med stigande och sjunkande landskapslinjer... Rytmer, tonalitet, frasering, form, upprepningar... Och mycket mera. Allt detta som tillsammans kan kallas musik.

– Jag hamnade totalt i min kropp när jag tillslut slutade tänka, säger en av studenterna. – Det var helt underbart!

Instrumentet

Studenten njöt av sin upplevelse, musiken gjorde starkt intryck på henne. Nej, de orden känns distanserande – jag förstår det som att hon *var* i musiken med hela sig, den närapå uppslukade henne.

Fast var inte uppgiften att ge *uttryck* för musiken, att “vara” den med sin kropp?

Stopp, sakta i backarna! För dessa två att-satser kanske inte har samma betydelse.

Ja, just här avslöjar sig nu en skillnad som vi varken talade särskilt medvetet om under min egen utbildning, eller senare genom yrkesåren där sådana frågor inte alls rymdes. Nämligen skillnaden mellan att *visa* musiken, göra den synlig och kännbar genom rörelse i rummet, och att faktiskt *vara* den med sin kropp och rörelse.

– Men vaddå, säger säkert någon nu, hur då *vara* musik? – Musik klingar ju, jag kan väl inte bli en ton? Det är väl just det vi har rösten och instrumenten till?

Jag behöver stanna lite vid ordet *instrument*. I Svenska akademiens ordbok (SAOB) står det: ”INSTRUMENT **1**) /.../ (enklare) hjälpmedel av materiell art (i sht av järn l. annan metall) varmed ngt kan framställas, bearbetas l. utföras; redskap, verktyg (sic)”.⁶⁵ Ett ting utanför mig själv, ett redskap med vilket jag kan frambringa något, skapa form. Här finns, tänker jag, en riktning från mig och ut i världen via detta instrument: Med täljkniven som mellanled formar barnet den barkbåt som existerat i hennes sinne.

Även Michael Polanyi, filosofen som försöker förstå det han kallar *tyst kunskap* (tacit knowledge), lyfter fram kroppens instrumentella betydelse: ”*Vår kropp är det primära instrumentet för all vår yttre kunskap, såväl intellektuell som praktisk*”.⁶⁶ Han förklarar hur vi genom en tyst kunskapsakt vänder vår uppmärksamhet mot den meningsmättade helheten, släpper taget om och förlitar oss på vår medvetenhet om delarna och förstår deras gemensamma mening.⁶⁷ Upplevelsen av helhet eller mening kan gå förlorad, påpekar han, om vi alltför avgränsat skärskådar de separata delarna i stället. I två kriterier formulerar Polanyi hur den tysta kunskapens skeende går till: ”1. Tyst kunskap om en sammanhängande enhet vilar på vår medvetenhet om delarna i denna enhet då vi uppmärksammar den; 2. om vi vänder uppmärksamheten mot delarna, upphävs denna deras funktion och vi förlorar den

⁶⁵ ["Instrument" i Svenska Akademiens ordbok](#), u.å., [hämtat 2024-12-03].

⁶⁶ Michael Polanyi, *Den tysta dimensionen*. (Göteborg: Daidalos AB, 2013), s. 40.

⁶⁷ Polanyi 2013, s. 37.

enhet vi betraktat ur sikte”.⁶⁸ Då löses meningen upp och försvinner. Polanyi ger som exempel en pianist som börjar tänka på hur fingrarna rör sig, i stället för att vilja helheten, musiken: Vikten av den riktade rörelsen blir tydlig igen, som ett frågande-lyssnande efter och samtidigt skapande av denna helhet. Någon som springer till bussen är totalt riktad mot att komma fram, och skulle snubbla om hon i stället började tänka på sina springande fötters rörelser.⁶⁹ Hon liksom *är* i framkommandet-till-bussen, liksom kanske pianisten *är* i musiken. Samtidigt med denna intentionella riktning utåt mot världen, visar instrumentet på en distans, ett mellanled, ett *via*.

Men jag finner också en rörelse åt andra hållet: Polanyi beskriver hur detta riktande av uppmärksamheten utåt samtidigt får oss att uppmärksamma rörelsen inåt. Med instrumentets hjälp ”införlivar vi det [yttre] i vår kropp – eller vidgar vår kropp till att innefatta det – så att vi kommer att vara i [dwell in] det”.⁷⁰ Vidgar vår kropp – här verkar Polanyi beskriva en handling som omvandlar vår ”vanliga” kropp till något större, till en rumslighet som vill omfatta, rymma, det som vi sträcker oss ut efter. Nu vidgar sig barnet via sin täljkniv utåt mot och tar in i sig barken och dess båtblivande.

Detta tycks mig beskriva något fundamentalt i människans förmåga att använda verktyg eller instrument. Jag finner en intressant parallell hos Marja-Lisa Perby, där hon reflekterar över hantverksmässigt kunnande i ett samhälle utan skriftspråk. En sovjetisk forskare undersökte tänkandet hos personer som inte var läs-och skrivkunniga. De fick i uppgift att kategorisera fyra föremål genom att välja bort det som inte tillhörde samma kategori som de andra. Föremålen var en såg, en yxa, en slägga (alltså tre verktyg) samt en stock. Den analfabetiske bonden svarade att han skulle välja bort yxan, eftersom den inte gjorde jobbet med stocken lika bra som sågen. När forskaren påpekade att alla tre var verktyg men inte stocken, svarade bonden: ”Ja, men även om vi har verktyg behöver vi ändå trä – annars kan vi inte bygga någonting”.⁷¹ Bondens självklara riktadhet var mot träet och det som träet skulle kunna formas till – häri låg hela meningen.

Nu har jag alltså närmast mig en förståelse för instrumentet som någonting som kanaliserar riktadhet, vilja, energi, begär – både inifrån oss ut mot det vi vill forma, och samtidigt utifrån

⁶⁸ Polanyi 2013, s. 59.

⁶⁹ Sverige radio p1, Filosofiska rummet, *Om fenomenologi*, <https://www.sverigesradio.se/avsnitt/71587>, [hämtat 2025-04-05].

⁷⁰ Polanyi 2013, s. 40.

⁷¹ Perby 1995, s. 190–191.

detta något och in i oss, in i vår kropp som samtidigt, med Polanyi, tycks börja omfatta det vi sträckte oss emot. En samtidig rörelse.

Språket visar att vi tänker oss musikinstrument som en sorts liknande verktyg, även om vår relation till ett sådant säkert kan vara mycket komplext. Ett instrument för att forma allt det som utgör den klingande musiken i rummet. Ett instrument som är ett *via*, ett kanalisering till båda hållen – och samtidigt ett hjälpmedel. Och så det paradoxala igen: Ett hjälpmedel eller verktyg som till sist, eller i vår längtan, liksom upplöses och försvinner i musikens innerligaste fullbordan.

Ett stort nytt fält öppnar sig, där frågor om musikerns relation till sitt instrument vecklar ut sig. De flesta av oss som spelar kanske har fått ett instrument i händerna i barndomen, efter de vuxnas mer eller mindre inkännande beslut. Men många har även valt instrumentet själv, och därmed musiken, i en något äldre ålder. Så här uttrycker sig en flöjtist jag samtalar med:

- *Jag kände direkt: Livet blir aldrig sig likt igen. Jag ville bara ha en flöjt. Efter en dag: "jag är flöjtist". Jag gick till en grupp och sa: jag vill spela med er. Jag hade inte ens en flöjt än! Jag kände att jag var musiker. Jag spelade hela dagarna, hela nätterna. Det fanns inget annat än flöjt. Jag lämnade allt. Det var verkligen kärlek. Fanns inga gränser. Man verkligen lever. Man verkligen hittar sig själv i nånting./.../ Jag var så säker: jag visste. Folk avrådde, "hur bra kan du bli?" Men det var inte viktigt. Det är ingen tävling. Men jag måste spela.⁷²*

Här är instrumentet alltså inte vilket instrument som helst, utan något med en egen röst som liksom resonerar med instrumentalisten. Ett kärleksfullt möte sker där flöjten blir något långt mer än ett *via*. Den blir, med sin egen klang, en tonande manifestation av musikern själv – ”man verkligen hittar sig själv i nånting”.

I texter om rytmik har jag läst många tydliga och handfasta beskrivningar av olika pedagogiska övningar och tankarna bakom dem. Den vedertagna förståelsen lyder: “Kroppen är vårt ursprungliga musikinstrument”. Med den kan vi ju till exempel producera percussiva ljud – stampa, klappa eller andas ljudligt.⁷³ Oftast används formuleringen nog för att beskriva hur vi genom kroppen kan erfa, uppleva och lära oss musiken – ta den till oss, ta in den – en riktning utifrån och in. Här finner jag rytmikens handfasta sida, den som dyker upp på kulturskolor och som redskap inom teoriundervisning. Modellen är lätt att förklara och förstå:

⁷² Samtal med flöjtist 25-02-27.

⁷³ Se till exempel Nivbrant Wedin 2011, s. 52.

Genom kroppen blir musikens olika "byggstenar" konkreta, kännbara, synliggjorda. I bakgrunden skymtar en vilja att återförena musik och kropp, efter att de båda i vår västerländska civilisation, i alla fall inom konstmusikgenren, skiljts åt. Dansforskaren och essäisten Cecilia Olsson beskriver till exempel hur konsertmiljön tydligt "helt och hållet [varit] inriktad på musik och lyssnandet som en cerebral verksamhet", och att "Många försök att frigöra musiken från dess kroppsliga dimensioner har naturligtvis gjorts...".⁷⁴ Dess kroppsliga dimensioner i pluralis – Olsson öppnar för att här finns långt mer att utforska.

För, slår Olson fast, "Upprinnelsen till all musik oberoende genre, form och stil kan lokaliseras till kroppen, till flera av våra sinnen". Bekräftande lyfter hon fram ljudens och tonernas avstånd och utsträckning i tiden och rummet, och slår fast att "Spatialitet och kroppslighet är väsentlig för musikupplevelsen".⁷⁵ Så provade ju en av studenterna till exempel direkt och spontant att bekräfta musikens rumslighet som större och mindre volymer mellan sina händer i sin förståelse av trombontonens rörelser.

I Husserls fenomenologi, som han alltså torde ha börjat formulera ungefär samtidigt som Jaques-Dalcroze gjorde sina första rytmikförsök, börjar alltså filosofin just i våra erfarenheter av fenomenen.⁷⁶ Senare kom en yngre fenomenolog, Maurice Merleau-Ponty, dansande in i filosofin och tillförde något som visserligen är uppenbart, men tydligen då liksom nu lätt förbisågs i sin självklarhet. Enligt Sarah Bakewell i kapitlet *Den dansande filosofen* är det nämligen han som klart uttrycker att dessa erfarenheter "når oss via våra kroppar, som känner, rör sig och varseblir".⁷⁷ I Bakewells framställan finns dock ändå det där irriterande ordet "via" med. Som att erfarenheterna tillslut har målet att landa i något hjärnkontor efter att först ha tagit vägen (omvägen?) om kroppen. För egentligen är det ju självklart att *via* leder fel: Vårt erfärande av såväl musiken som allting i världen går inte att skilja ifrån kropps-oss, det är omöjligt att tänka sig. Vi är, med en Merleau-Ponty-lik formulering, dömda till kropp i världen, och alltså till kropp i musiken. Med Olssons ord igen: "Oberoende om musik betraktas som tonföljd, ljud eller tid, har musik en rymd; en immanent spatialitet sprungen ur människans upplevelse av rum, av sig själv och av andra i förhållande till detta rum".⁷⁸ Med

⁷⁴ Cecilia Olsson, "Den förträngda kroppen. Anteckningar kring förhållandet mellan dans och musik" i *Notera tiden, 8 essäer om ljudkonst, dans och estetik*, red. Erik Wallrup, (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1996), s. 55.

⁷⁵ Olsson 1996, s. 55.

⁷⁶ Sarah Bakewell, *Existentialisterna: en historia om frihet, varat och aprikoscocktails*, (Albert Bonniers förlag, 2017), s. 256.

⁷⁷ Sarah Bakewell 2017, s. 256.

⁷⁸ Olsson 1996, s. 55.

den förståelsen blir det självklart att kroppen är upprinnelsen till all musik – liksom väl till allt av människan skapat. Och till allt av människan icke skapat är det ändå med kropps-oss vi erfar det.

Men det finns något mer som stör mig i formuleringen ”kroppen är vårt instrument”. Vad? Är det för att den får mig att, tillsammans med de där handfasta övningarna, associera till en glättig yta, till den klapp-och-klang-karaktär som rytmiken ofta fått utåt i samhället? Ja, i formuleringen saknar jag flera dimensioner. *Glättig* – någonting glatt och ogenomträngligt, stängt för djupare reflektion. Nu har jag kanske just fått Polanyis och Merleau-Pontys hjälp att öppna den där glatta ytan och förstå att riktadheten inte alls bara sker åt ena hållet, utifrån och in i oss, utan också inifrån och ut – att vi, samtidigt som vi tar in musiken även behöver sträcka oss ut i den, förena oss med den, lyssnande utvidga oss och omvandla oss. Jag skymtar detta självutvidgande i Jaques-Dalcrozes kapitel *Musiken och barnet*:

*Ty det viktiga är – det kan ej för ofta upprepas – att barnet lär sig att uppleva musik, att ta emot den, att med kropp och själ förena sig med den... att lyssna på den ej blott med örat, utan också med hela sitt väsen.*⁷⁹

Utän att han är särskilt tydlig med det, skönjer jag här den dubbla riktadheten, händelsen att *uppgå* i musiken. Jag minns igen den analfabetiske bondens riktadhet mot trädets mening: Det är för mig en klar bild av vad Jaques-Dalcroze önskade. Att alla, både musiker, amatörer och auditorium, genom kroppen skulle fostras till att ha sin självklara riktadhet in i musiken. Kroppen-musiken först – sen verktygen-instrumenten.

Ytterligare något i formuleringen om kroppen som instrument hakar jag upp mig på: Själva ordet kropp. För det första låter det på en gång alltför sakligt och pragmatiskt för mig, det har en doft som av vårdcentral eller bastu. Ordet får mig att se framför mig någon sorts själlös möbel.⁸⁰ En möbelkropp, inte död, men inte alls musisk. Ja, någonting i mig, med kropp och allt, protesterar: Nej, *enbart-min-kropp* varken vill eller kan vara ett ”instrument”! Själva tanken är omöjlig. Jag är ju hel.

För det andra tror jag att jag, när jag nu om och om igen skriver ”kropp”, slarvar bort ”rörelse”. Det är väl i *kroppen-i-rörelse* som musiken, eller det musiska, bor? Även om denna

⁷⁹ Jaques-Dalcroze 1997 s. 81.

⁸⁰ Men det kanske säger mest om mig!

jag-rörelsekropp skulle vara stilla, så behöver ansatsen, beredskapen till rörelse finnas där. Ett rörligt lyssnande, en tids-rumslig väntan...

Med ordet *rörelse* kommer en mängd andra variabler plötsligt inrusande från vänster, nämligen de normer som vi skapat kring hur det i samhället passar sig att vi beter oss med våra kroppar. Varför vi inte känner oss fria att ensamma dansa gatan fram i vårsolen, fastän vi har vår älsklingsmusik i öronen. Eller varför vi inte på en rock-konsert anmodas att sitta stilla i sammetsklädda stolsrader. Sådana begränsande samhällsnormer kring rörelse bidrog med säkerhet till Jaques-Dalcrozes radikala idéer om hur vi behöver befria vår rörelse, precis som många andra också menade under hans tid.⁸¹ Men detta tema hör till ett delvis annat fokus, som inte får mer plats här just nu.

Nu har jag alltså snirklat mig fram till en förståelse där frasen ”kroppen som instrument” inte längre känns relevant: I musiken vill jag vara *jag-kropp-i-rörelse*. Jag tror inte längre att vi behöver något ”instrument”, inget *via*: Vi kan *direkt* rikta oss ut i och, i en samtidig handling, ta in musiken, det musiska, i oss. Jag provar att skriva det: Vi kan vara musik.

Men nej, nu blev det för slarvigt igen! Vi kan väl inte bara sätta oss i en hörna, slappna av och ”vara musik”? Eller, förstås, *kan* kan vi ju alltid: Uppleva oss som rent varande i musiken, upplösas i den, känna den i hela vår kropp och vårt väsen. Kanske att vi till och med, blundandes i vår hörna, känner hur vi rör oss obehindrat i totalmusisk rörelse.

Men musik tar sig ut i tiden-rummet, rör sig, klingar: även vi behöver riktningen utåt. – Kom! ropar musiken åt oss och drar oss upp ur stolen, – häng med i min rörelse med din rörelse! Bli mig!

Ja, kanske musiken är en ensam trombonton som snirklar sig genom rummet, och vi nu, med flera tanke-omvägar kring instrument, riktadhet och kropp, lyckas bli denna trombonton, vi med vår kropp-i-rörelse. Säg att vi känner det tydligt: hur vi klingar tillsammans med tonen i tiden-rummet. Någon gläntar på dörren och ser-hör oss-musiken och upplever kanske ett samband.

Upplever kanske ett uttryck?

⁸¹ Se till exempel stumfilmen [Wege zu Kraft und Schönheit](#) från 1925 [hämtad 2025-04-16]. Häre finns även ett rörligt klipp från Jaques-Dalcrozes egen skola i Hellerau.

Denna någons utifrånblick kommer senare i texten att ta oss med ut ur vårt rörelserum till scenrummet.⁸² Men först vill jag tillbaka till vår övning med trombontonen, för att förstå mer av vad som skedde i den.

Försvinnandet

En av studenterna beskrev sin upplevelse som att ”hamna totalt i sin kropp”, vilket ledde mig vidare till idén om ”kroppen som instrument”. Men om jag tillåter mig att tolka studentens upplevelse finner jag här en dubbelhet. För samtidigt som studenten landade i denna totala kroppsupplevelse verkade något annat upplösas, försvinna: tankarna, analyserandet. Jag förstår upplevelsen som att helt uppgå i något – jag kände det själv, de gånger jag lyckades att helt *vara i* övningen.

Musikern och författaren Stephen Nachmanovitch skriver i sin bok *Spela fritt* om det han (och många med honom) kallar för *flow*, och som säkert de flesta av oss känner igen: Hur intensiteten i koncentrationen djupnar, tills fysiska behov såsom hunger och trötthet försvinner och tiden liksom upplöses.⁸³ Han refererar till många av världens mystiska och religiösa traditioner, som har ett liknande tillstånd som mål. Sufierna, skriver han, kallar detta tillstånd för *fana*, utplånandet av den individuella självheten: Det ”lilla självet” upplöses så att det stora kan lysa fram. Nachmanovitch menar att en konstnär som är i detta tillstånd blir ett slags tjänare till det, som bara har att överlämna sig i det. Han beskriver det som att konstnären behöver *försvinna*.⁸⁴ Det tillstånd som självet då uppgår i beskriver han som ett slags tomhet.⁸⁵ Kanske är det just för att den vanliga tickande tiden försvinner, funderar jag: Kvar blir ett rum utan gräns. Jag känner det som ett rum utan tid. Ett tomrum, ett intet.

Filosofiprofessorn och författaren Marcia Sá Cavalcante Schuback har alltså skrivit ett lovtal till sin förståelse av intet, i form av essäer om filosofisk hermeneutik.⁸⁶ Här problematiserar hon den klassiska hermeneutiken, såsom den formulerades av exempelvis nämnde Gadamer: Hans förståelse, menar hon, bär på ett stelnat villkor, nämligen att *jag* (subjektet) och *det andra* (objektet, till exempel en trombonton) skulle vara fasta, stadiga enheter, i grunden skilda från varandra. Eller, på den ena sidan min förståelse för något och på den andra mitt oförstående. Tolkaren och det som ska tolkas. ”Det andra /.../ betraktas på detta sätt utifrån

⁸² Avsnittet Ut i rummet.

⁸³ Stephen Nachmanovitch, *Spela fritt: Improvisation i liv och konst*, (Göteborg: Bo Ejeby förlag, 1990).

⁸⁴ Nachmanovitch 1990, s. 56.

⁸⁵ Nachmanovitch 1990, s. 56 ff.

⁸⁶ Sá Cavalcante Schuback 2006.

sin 'gestalt' eller sitt typologiska utseende", skriver hon. Så fort vi ser det andras konturer som gripbara, blir vår blick ofrånkomligen jämförande och bedömande, vilket leder till just det där avståndsskapande uppdelandet. (Ett uppdelande som till och med kan gälla subjektet på den ena sidan och kroppen på den andra?). Detta komparativa paradig har alltså även funnits inom hermeneutiken, menar Sá Cavalcante Schuback, och präglar mycket av vårt tänkande idag: "Vi talar ständigt i termer av jämförelser".⁸⁷

I stället vill hon mjuka upp konturerna och låta det mellanrum som ligger emellan det egna och det främmande komma till tals – en ständigt föränderlig och rörlig väv av förhållanden, en pågående process som uppstår i mötet mellan de båda. En rörelse som inte har form.

Detta *mellan* är också det skeende där vi förändras: det "utgör övergångens liv, eller självförvandlingens rum och tid".⁸⁸ Inför detta finns det en blindhet, skriver hon. Kanske behövs ett annat ord än "blindhet" här, tänker jag återigen. Blindhet refererar ju till seendet, jämförelsernas och distansrandets sinne.⁸⁹ Ja, tvärtom kanske det är just blicken som gör att vi missar det där mellanrummet – för att vi i stället behöver släppa den och öppna lyssnandet, ett lyssnande som inbegriper rum och tid, och där seendet finns med som viktigt sinne – men ett lyssnande sinne. Ett lyssnande seende.

Jag trodde att just detta *mellan* alltid varit det som hermeneutiken intresserade sig för. När jag nu återkommer till Sá Cavalcante Schuback blir hennes ord tydligare än senast. Jo, skriver hon, även Gadamer och Heidegger insisterade på ett "mellan", som i en sammansmältning av olika horisonter. Men den bilden menar hon distraherar blicken från ett möte med ett intet där alltså horisonterna behöver lösas upp. Ett intet "som markerar en vistelse i övergångens rumslighet och tidslighet".⁹⁰ För mig beskriver dessa hennes ord just den där frågande undran, ett intet bortom negativ innebörd: Ett lyssnande efter det ständigt nya, i en egen rums- och tidslighet.

Jaques-Dalcroze använder inte ordet lyssnande särskilt mycket i *Rytm, musik och utbildning*. Men vid sidan av de mer handfasta och regelmässiga idéerna finns stråket om ett slags utvidgat lyssnande hela tiden med mellan raderna i hans bok. Det är som att han inte helt lyckas sätta ord på det. Han vill lyfta fram *tiden* i uttrycket, och menar att en omsorg om musikens tidslighet fallit bort från många musiker: "Dagens musiker saknar onekligen sinne

⁸⁷ Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 157–158.

⁸⁸ Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 158.

⁸⁹ Jmf Jaques-Dalcroze 1997, s. 205.

⁹⁰ Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 159.

för tidsvärden och för deras nyanser”.⁹¹ Jag förstår det som att han menar en lyhördhet för musikens tidslighet, som ju inte heller går att skilja från dess rumslighet: ”Det musikaliska uttrycket kan berikas genom att tillföras en nytt sinne för tidsvärden, i alla dess grader och nyanser”.^{92,93} Ett nytt sinne, eller kanske ett sinne som fallit i glömska eller inte upptäckts och väckts ännu.

Detta sinne, som kan ”föreställa sig alla slags följder och sammanfogningar av tidsfragment”, kallar han på ett annat ställe i boken för *rytmmedvetandet*.⁹⁴ Ja, ju mer jag läser hans bok, desto mer framkommer det vilken huvudsaklig betydelse Jaques-Dalcroze tillskriver *rytmen* (det är inte för inte som han kallar hela sitt förhållningssätt för just rytmik). Hans verk är närapå en hel livsfilosofi grundad på rytm, ett manifest om en rytms revolution eller en revolution genom rytm.

Rytm

*Rytmen ligger till grund för livets, vetenskapens och konstens alla manifestationer.*⁹⁵

Emile Jaques-Dalcroze

Inte lite kaxigt! Rytmen går alltså inte bara att skönja eller lyssna in överallt för den som vill, nej, den *ligger till grund* för – ja, allting. Hur kan han uttrycka sig så tvärsäkert och grovt? En sådan bred förståelse för rytm är svår att ens närma sig. Eller snarare, när ett begrepp blir så brett förlorar det i själva verket sin betydelse för mig. Det flyter ut i en slarvig vaghet.

Så jag börjar med att slå upp ordet i Nationalencyklopedin, för att få dess gängse, vardagliga betydelse: ”Rytm, regelbunden växling mellan starkare och svagare moment i återkommande förlopp av olika slag; i synnerhet upplevelsen av denna växling”.⁹⁶ Här preciseras alltså inte den musikaliska aspekten av ordet; inte heller ljudandet. En lång lista på andra rytmetydelser följer sedan, med tillhörande adjektiv som jag aldrig har hört eller sett, mestadels beskrivandes fenomen i naturen eller fysikaliska fenomen som inbegriper olika slags

⁹¹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 131.

⁹² Dansaren och koreografen Birgit Åkesson, som alltså gått i Wigmans skola men sedan vänt sig emot den expressionistiska dansformen, beskriver (efter vad jag förstår) samma uppfattning: ”Då finns en musisk anda rörelsemusikalisk i dansen. Den kunnige solisten är rytmisk-musikalisk tid. Otid finns inte”. Åkesson 1998, s. 124.

⁹³ Jaques-Dalcroze 1997, s. 132.

⁹⁴ Jaques-Dalcroze 1997, s. 67.

⁹⁵ Jaques-Dalcroze 1997, s. 138.

⁹⁶ ["Rytm" i Nationalencyklopedin](#), u.å., [hämtad 2025-03-22].

svängningar: Cirkasemilunar rytm, infradiansk rytm, cirkatidal rytm...⁹⁷ Och jag inser hur oreflekerat jag själv använt ordet. Listan är lång – det verkar som att det kan ligga något i Jaques-Dalcrozes kaxiga beskrivning.

För att nu slå upp den musikaliska betydelsen av rytm går jag till Bonniers musiklexikon: ”Rytm, musikens rörelse i tiden respektive den ordning, efter vilken denna rörelse sker”.⁹⁸ Även det en mångbottnad beskrivning, som förvånar mig: Jag hade nog väntat mig en snävare, mer slagverksmässig förklaring, något om musikens hörbara indelning i tiden, de markeringar som framträder och som (i alla fall någotsånär tydligt) går att notera. Men jag läser Bonniers definition igen och häpnar: inte heller här finns det någonting som slår fast att rytm ljuder.

I kapitlet *Att bli invigd i rytmen*, som kommer tidigt i Jaques-Dalcrozes bok, letar jag efter hans egen förklaring till ordet. Men i stället för att fråga sig vad rytm *är*, beskriver han människans förhållande till den: ”*Rytmmedvetandet* är förmågan att föreställa sig alla slags följder och sammanfogningar av tidsfragment i alla grader av hastighet och kraft. Detta medvetande bildas genom upprepade erfarenheter med muskelspänningar och -avspänningar, i alla grader av energi och hastighet”.⁹⁹ Tidsfragment, muskler – jag gillar det inte. Det låter upphackat, omusikaliskt, själlöst.

Det är motsägelsefullt, för på många andra ställen i boken betyder rytm någonting musikaliskt-personligt, som rör hela livet och fyller det med musiskhet. Här lever rytmen inom oss, i vårt nervsystem och blodomlopp, unik för var och en. Den är konkret knuten till atomerna, eftersom dessa ”dansar rytmiskt” och ”följer väl samstämda lagar”.¹⁰⁰ På sitt tvärsäkra vis slår Jaques-Dalcroze här fast att ”Rytmen är känslans levande essens, rörelsens ursprungliga impuls, i den form som de första känslorna frammanat”.¹⁰¹ Återigen en förståelse av rytm som rörelse snarare än som ljud. Och återigen blir formuleringen så allomfattande att den inte riktigt betyder något för mig. Men helt klart kommer en djupare, metafysisk förståelse av begreppet fram, som kanske faktiskt avslöjar sig redan i hans ord *rytmmedvetande*. Glidningen hit från *rytm* finner jag intressant, eftersom den låter ana en förståelse av rytm som något som inte är, utan *blir till* för människan: Jo, där gömmer sig ett lyssnande. Och samtidigt behöver även detta förankras i direkta, kroppsliga erfarenheter:

⁹⁷ ”Rytm” i [Nationalencyklopedin](#), u.å., [hämtad 2025-03-22].

⁹⁸ Bonniers musiklexikon 1983, s. 403.

⁹⁹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 67–68.

¹⁰⁰ Emerson i Jaques-Dalcroze 1997, s. 152.

¹⁰¹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 152.

Rytmmedvetandet kan bara utvecklas genom upprepade erfarenheter med hela kroppens rörelser. Det är där vi måste börja, menar han, om vi vill utbilda musiker.¹⁰²

Kanske är det just här som en förenklande tolkning har skett genom seklet: Att denna rytmens konkreta, muskulära förankring, där den kroppsliga erfarenheten skapar ett rytmmedvetande, mest förstås som ett slags handfast och lättfattlig rytmikpedagogik, där de konkreta, ofta hörbara, synliga och mest lättfattliga förbindelserna mellan musik och rörelse lyckats hävda sig: Det ljudande, tydliga klappandet och gåendet, såsom i ”Gå pulsen och klappa rytmen, byt riktning för varje ny takt, gå rytmen och klappa pulsen”.¹⁰³ Sådana övningar hör till den av rytmikens delar som kallas metrik, och där musikens metriska sida utforskas och övas (rytmer i förhållande till puls, olika taktarter och dess slag, polyrytmik, perioder etc).¹⁰⁴ Att först lära sig rytmerna genom att känna dem i kroppen, märka dem i rummet, bena ut hur slagen förhåller sig till pulsen, för att sedan kunna skriva ner dem och förstå dem skriftligt är ett typiskt rytmikförfarande. Det härrör ur Jaques-Dalcrozes grundtanke:

Hela metoden vilar på principen att teori följer praktik, att man bör vänta med att lära barn regler tills man har satt dem i stånd att själva erfara vilka förhållanden som är upphov till dessa regler /.../ Och vi har ofta beklagat oss över att man lär dem spela piano innan de har förvärvat sinne för musik, dvs innan de kan särskilja toner, innan de förmår uppleva rytmer med hela organismen...¹⁰⁵

Metriken kan vara underbart rolig och njutbart klurig i sin hjärngymnastikprägel. Men även här behöver det rumsliga lyssnandet beredas rättmätig plats och uppmärksamhet. Det är jag övertygad om att Jaques-Dalcroze menade – exempelvis skriver han om den klassiska dansen och utbrister indignerat: “Det existerar inte längre något samband mellan tids- och rumsrytmer.”¹⁰⁶

När jag skrev om ”kroppen som instrument” lät en motsägelse skavande ana sig, eftersom det *via* som finns implicit i instrumentbegreppet även pekar på ett uppdelande. Samma *via* som utgör våra kroppar i Bakewells formulering av Merleau-Pontys förståelse, våra kroppar som ”känner, rör sig och varseblir”, och som erfarenheterna alltså når oss *via*.¹⁰⁷ Som att det där

¹⁰² Jaques-Dalcroze 1997, s. 68.

¹⁰³ Exempel på typiska rytmikövningar.

¹⁰⁴ Ordet metrik härrör från *meter*, som i sin tur leds till verbet *mäta*. Alltså musikens mätbara sida. [Meter i SAOB](#), u.å., [hämtad 2025-05-01].

¹⁰⁵ Jaques-Dalcroze 1997, s. 97.

¹⁰⁶ Jaques-Dalcroze 1997, s. 183.

¹⁰⁷ Sarah Bakewell 2017, s. 256.

hjärnkontoret, där erfarenheternas inhämtade fakta ska katalogiseras, är det viktigaste, är slutmålet. Jag provar att placera in en hörbar och enkel rytm i den modellen, och hamnar genast i en rytms yta. Visst kan jag bättre känna och förstå den om jag klappar den på kroppen och går dess puls, men det går nog att göra det på ett ganska mekaniskt vis, med huvudmålet att skriva ner alltihop på tavlan.

Ja, detta *via* stör mig återigen. För vi *är* ju jag-kropp som erfar och förstår. Kropp, och därför rörelse i en rumslighet. Och mycket riktigt får jag nu veta att Merleau-Ponty kallar subjektet ”levd kroppslighet”.¹⁰⁸ Är det kanske detta som även Jaques-Dalcroze vill deklarerera för oss (utan att lyckas göra det så tydligt) när han tvärsäkert hävdar att ”vi uttrycker oss enligt den rytm som är naturlig för oss och som i sin tur beror på vår konstitution, vår blodcirkulation och vårt nervsystem”?¹⁰⁹ Han kanske här vill lyfta fram just det kroppsligt-personliga och unika i oss, som han kallar vår ”rytm”, vars och ens sätt att både varsebli med alla sinnen och uttrycka världen såsom just vi förstår den...¹¹⁰ En kroppsperson, en levd kroppslighet som är så många sinnen, muskler, nerver, tankar, känslor, rörelser, rumsligheter, tidsligheter och mer därtill, samtidigt. Ja, i den konkret kroppsliga, muskelnära, klappande och trampande rytmerfarenheten bor *samtidigt* Jaques-Dalcrozets metafysiska, atomdansande rytm-inlyssnande... det som kanske har glidit undan pedagogikböckernas klara formuleringar och fallit i glömska i den breda förståelsen av rytmik. Fenomenologins kroppsperson, som rör sig i världen, vidrör, tar tag i, smakar på, interagerar med tingen för att förstå dem.¹¹¹

Så hur vidrör jag, tar jag tag i, smakar jag på och interagerar jag med en rytm?

Interagerar – alltså lever rytmen, bortom den där ytan, och kan låta mig samvara med den. De dubbla riktningarna blir synliga igen. Bortom ytan – är den helt enkelt en kropp, om än osynlig? Den har rörelse och därför rumslighet och tid.

Men vänta, jag måste stanna upp och fundera: Vad är det egentligen för rumslighet rytmen har? Att den har tid är tydligt – eller den kanske rentav *är* tid. Nu försöker jag se framför mig en rytm som enbart rör sig i tiden: Jag ser återigen det platta raka bandet med sina tydliga markeringar. Men en endimensionell bild är väldigt svår att tänka sig, jag lyckas inte. En sådan rytm skulle bli extremt ytlig, inte levande alls, för så fort den vidgas eller smalnar av, växer eller krymper, så är det kropp och rumslighet den får. Återigen läser jag

¹⁰⁸ Filosofiska rummet, 2025-04-05. <https://www.sverigesradio.se/avsnitt/71587>, [hämtat 2025-04-05].

¹⁰⁹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 139.

¹¹⁰ Jaques-Dalcroze 1997, s. 138.

¹¹¹ Sarah Bakewell 2017, s. 258.

Nationalencyklopedins förklaring av rytm: ”Rytm, regelbunden växling mellan starkare och svagare moment i återkommande förlopp av olika slag; i synnerhet upplevelsen av denna växling”.¹¹² Här finns direkt växlingen mellan starkare och svagare moment med, samt – vilket jag finner intressant – vår upplevelse av den. Vi behöver smaka på den för att den ska bli till. (Som att Nationalencyklopedin är fenomenologisk!).

Även Jaques-Dalcroze har självklart och direkt med kraftdimensionen i sin förståelse av rytm: ”i alla grader av hastighet och kraft”.¹¹³ Menar han alltså att det är genom denna kraftdimension som rytmen blir levande? Han skulle kanske ha kunnat göra ännu ett tvärsäkert uttalande: *För att rytmen ska bli levande behöver den få kropp.*

Men stopp! Nu behöver jag en djävulens advokat igen. För sådana växlingar i kraft skulle ju också kunna åstadkommas mekaniskt, av en maskin: Jo, rytmen skulle få rumslighet av svagare och starkare klanger. Men skulle den få ”kropp”? Kanske vill det ordet ändå visa mig på något levande, trots sin möbelkaraktär.

Så hur kan rytmen få både rumslighet och liv för någon? För mig?

Jag anar att det då i den behöver finnas något som kan interagera med mig, som Sarah Bakewell förklarade nyss när hon beskrev hur fenomenologins kroppsperson är och gör i världen.¹¹⁴

Något i rytmen som kan beröra mig, ge mig en upplevelse.

Suck. Vad kan det betyda? En rytm har väl ingen egen agens? Men jag håller fast vid tanken, jag tycker mig skimta den där dubbla riktadheten igen, trädandet ut i något och öppnandet inåt i mig för detta något. Lite som med flöjtisten som hittade sitt instrument: Något i flöjten ”ropade” till, resonerade med, flöjtisten. Kan jag finna något i rytmen som ropar på mig, så att jag vill svara?

Det står där plötsligt svart på vitt, när jag läser min egen fråga ovan: ”Kan jag finna något i rytmen som ropar på mig?” Ja, men då krävs det ju att jag lyssnar! *Inter-agera*: Även jag behöver agera och detta är vad mellanrummet kräver av mig. Då sker ett handlande mellan oss, mellan mig och denna rums-tidsliga rytm. Jag tror att det är just här det musiska bor. Här har vi kanske hela vitsen med rytmiken, tänker jag förundrat. Här är orsaken till varför

¹¹² ”Rytm” i Nationalencyklopedin. [“Rytm” i Nationalencyklopedin](#), [hämtad 2025-03-22].

¹¹³ Jaques-Dalcroze 1997, s. 67.

¹¹⁴ Fenomenologins kroppsperson rör sig i världen, vidrör, tar tag i, smakar på, interagerar med tingen för att förstå dem. Sarah Bakewell 2017, s. 258.

lyssnandet behövs. Och inte bara i den vardagliga betydelsen, det lyssnande där rytmen lätt stannar vid sitt platta band, utan med ett lyssnande som även tar in och träder ut i rum och tid, ett där interaktionen sker – ett utvidgat lyssnande, som sker i och känns i min kropp.

Jag provar: En musisk rumslighet tycks mig uppstå som genom ett trollslag när jag börjar lyssna in tiden. Ja, även för mig är det tiden som tydligast leder in mig hit. Nu skapas rytmkroppen, nu uppstår den genom detta lyssnande, den både blir en rumslig kropp och skapar samtidigt ett rum som jag blir en del i. Just nu ett stort rum, när jag lyssnar in den bit av Hökarängen som jag står i här utanför huset, förnimmer hur fågelflocken där uppe susar genom luftrummet i en kaskad av svarta prickar samtidigt som ett torrt fjolårslov här nere på asfalten saktfärdigt hasar sig sidledes i dammet. Däremellan hör jag husens väldiga kroppar i deras tunga stillhet, men med balkonger i strama rader konstaterandes en jämn puls. En cyklist skär en högfrekvent skåra genom tiden: Jag kroppskänner den! Genom detta lyssnande blir rytmen levande, rumslig och musisk för mig. Är det inte precis detta som beskrivs i Nationalencyklopedin? ”Rytm, regelbunden växling mellan starkare och svagare moment i återkommande förlopp av olika slag; i synnerhet upplevelsen av denna växling”.¹¹⁵ Hur jag upplever de olika momentens regelbundna växling i ett förlopp som jag, genom mitt tids-rums-lyssnande, gör regelbundet och hörbart och samtidigt blir en del av. Och som inte behöver ljud för att finnas.

Intressant nog gömmer sig denna större förståelse faktiskt i själva ordet: Ursprunget till ”rytm” finns hos den antika grekiskans *rhythmos*. Begreppet dryftas i författaren tillika lektorn i estetik Erik Wallrups essä *På väg mot ett lyssnande tänkande*, där han försöker förstå vad begreppet först betytt för grekerna.¹¹⁶ Han finner att ordet i början inte tycks ha haft med musik att göra, utan kunde exempelvis användas om en staty eller byggnad (*rytm* är säkert fortfarande ett vanligt begrepp hos exempelvis arkitekter och bildkonstnärer).¹¹⁷

Ja, grekernas användning av *rhythmos* verkar visa på ett sinnligt sätt att förstå världen som fallit i glömska. Ett mindre uppdelat sätt, där även synintrycken alltså kunde innebära en sorts lyssnande, som med statyn, byggnaden eller fågelflocken nyss. Ett lyssnande också efter icke-ljud, efter linjer, former, rörelse. Ett öppnande för interagerande med världen.

I sin essä berättar Wallrup även om vad lingvisten Emile Benveniste kunnat utröna om ordet *rhythmos*, där denne finner att det (till skillnad från *schéma*, fixerad form) rör föränderlighet

¹¹⁵ ”Rytm” i Nationalencyklopedin. [“Rytm” i Nationalencyklopedin](#), [hämtad 2025-03-22].

¹¹⁶ Wallrup 1996, s. 82.

¹¹⁷ Wallrup 1996, s. 82.

och anknyter till det grekiska ordet för rinna (*rhein* – allmänt betraktad som *rhythmos*’ etymologiska stam).¹¹⁸ Detta bekräftar, tycks det mig, en förståelse av *rhythmos* som har med rörelse att göra. Ett flöde, ett skeende, föränderlighet, vattenvirvlar... Wallrup citerar den grekiske (men moderne) musikvetaren och filosofen Georgiades som även han försökt tolka *rhythmos*. Och dennes suggestiva och svårsmakade ord skulle Jaques-Dalcroze säkerligen bli förtjust i: “Då versen yttrar sig i tiden – som tidsform, som rörelse – yttrar sig det kroppsliga i den som skönjbar kroppsrörelse, som dans”.¹¹⁹

Detta *rhythmos* bor alltså i och kommer fram genom ett lyssnande efter form, proportioner, rörelse, tid. Och liksom många andra i samtiden fann Jaques-Dalcroze ju inspiration i det antika Grekland. *Rhythmos*-begreppet återklingar i hans övertygelse även när det gäller konst- och arkitekturskolor; att det inte räcker att undervisa i framställning av linjer, färger, ljus, skuggor, relief, gruppering. “Eleverna i dessa skolor måste lära sig att inifrån sig själva uppleva den rytmiska rörelsen som lyfter upp, stöder, balanserar, ger harmoni och liv åt monument och skulpturer, arkitekturverk och måleri”. Och parallellt när det gäller musikstudier: ”Det räcker inte längre för konservatorieeleverna att låta fingrarna tolka musikens mästerverk. Man måste framförallt göra dem bekanta med de känslor som alstrat dessa verk, den rörelse som fått deras känslor att bli evigt levande, rytmen som skänkt dem ordning och stil”.¹²⁰ Jag förstår tankegångarna som ett fenomenologiskt perspektiv på konstens, och framför allt musikens, område, och anar den filosofiska inriktningens rötter långt tillbaka i antiken.

Ja, om jag förstår det rätt vill Jaques-Dalcroze nu återuppväcka den svunna förståelse som bor i *rhythmos*: Återförbinda rytmen med tids- och rumsligheten, återupprätta det ”samband mellan tids- och rumsrytmer” som han tycker fallit i glömska.¹²¹ Och därigenom förena lyssnande med rörelse och kropp.

Ett rytmhandlande

Nu minns jag Donald Schön igen, som jag nämnde i textens början. Han doktorerade på Dewey (”learning-by-doing”) och ville förstå det konstnärliga kunskapandet, genom att mejsla fram två sorters handlande: *kunnande-i-handling* och *reflektion-i-handling*. Kunnande-

¹¹⁸ Wallrup 1996, s. 82.

¹¹⁹ Thrasybulos Georgiades i Wallrup 1996, s. 83.

¹²⁰ Jaques-Dalcroze 1997, s. 146.

¹²¹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 183.

i-handling menar han är när vårt handlande sker med ett inneboende omdöme, anpassat efter stunden. Ett slags konstnärlighet i handlandet, som efter mycket övande sker spontant och som är svårt att sätta ord på. Att cykla är en sådan handling, där kunnandet ligger i själva handlingen utan att vi så lätt kan beskriva exakt hur vi gör.¹²² Schön menar att denna sorts handlingar ofta reglerar sig själva utifrån ett rätt och ett fel: Lutar vi för mycket med cykeln känner vi omedelbart att vi gör fel, och korrigerar det. Eller snarare, tänker jag: Vi lutar inte fel med cykeln, för vi vet hur det känns när cyklandet blir rätt.

Utan att mer än snudda vid ordet lyssnande verkar Jaques-Dalcroze på liknande vis mena ett slags medvetandegjort varande i rytm som också samtidigt skapar den upplevda, musiska rumsrytmen: ett rytmhandlande. Om jag går tillbaka till en mer konkret och alldaglig förståelse av rytmmedvetandet går det kanske att jämföra med Schöns självreglerande cykelbalansering: Utan att sätta ord på det vet vi att rytmen vi dansar, sjunger eller spelar förhåller sig rätt till tiden (till puls, taktart eller friare tid). Kanske vet vi det instinktivt – men det är roligt att öva och erfara det i kroppen, för att upptäcka eller bekräfta denna känsla av överensstämmelse.

Stannar rytmhandlandet alltså där, vid Schöns kunnande-i-handling, när det kommer till att lyssna in och förhålla sig till rytm? Schön fortsätter fram mot det han kallar reflektion-i-handling. När något sker i vårt handlande som överraskar oss, som inte blir som vi förväntat oss och omedvetet räknat med, då behöver vi i handlings-nu:et omforma handlingen efter en blixtnabb reflektion, som inte är skild från handlingen utan bor i den. Ett handlande som i sig själv bär ett reflekterande kring handlingen, och som omformas och anpassas samtidigt som det utförs.¹²³ Cirkel- eller pendelrörelsen gör sig påmind. Som att vi genom handlandet inträder i ett slags samspel med världen, som svarar oss tillbaka – här har vi interagerandet igen, tänker jag. Den dubbla riktadheten: Ett delande uppstår.

Men det finns väl inget i mitt inlyssnande efter rumsrytm, där utanför huset i Hökarängen, som överraskar mig och kräver problemlösning?

Nu medger Schön att de två handlingstyperna flyter samman: ”Skillnaden mellan reflektion- och kunnande-i-handling kan vara subtil”.¹²⁴ Och han ger faktiskt ett exempel ur musikens värld, där musikerna ”reflekterar-i-handling över den musik som de kollektivt framställer –

¹²² Donald Schön, ”Att lära ut konstnärlighet genom reflektion-i-handling”, i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertröm Lappalainen, (Huddinge: Södertörns högskola 2015), s. 359.

¹²³ Schön 2015, s. 360.

¹²⁴ Schön 2015, s. 365.

men givetvis inte i ordens medium”.¹²⁵ Ett skapande inom givna ramverk (som alla deltagare känner till och har som överenskommen norm) och som sker i handlings-nuet: ”Reflektionen-i-handling är ett reflekterande ’samtal’ (nu i metaforisk mening) med situationens material”.¹²⁶ Så även om här inte finns något nytt och överraskande problem att lösa, behöver deltagarna ständigt och i nuet forma och omforma.

Och nu minns jag Stephen Nachmanovitchs beskrivning av *flow*-tillståndet, hur konstnären behöver ”försvinna”. Han skriver: ”När man ’försvinner’ på detta sätt blir allt en överraskning, ny och fräsch. Självet och omgivningen förenas. /.../ Vi ser saker och ting som vi och de är, men kan ändå styra och regissera dem till att bli just det vi vill att de ska bli”.¹²⁷ Är det inte ett schönt reflekterande-i-handling han beskriver?

Nu har jag ändå svävat tillbaka ut i något abstrakt. För vad menar jag då att Schöns ”medium för reflektion” skulle vara, om flera rumsrytmslyssnande deltagare samlades i ett rum? I hans exempel ovan är det musiken. Men det är som att jag nu, med inlyssnandet efter tid-rum-rytm, helt har tagit steget bort från den klingande musikens toner... Till en musiskhet som lika gärna kan leva i tystnad.

Jo, jag frågar retoriskt, för mediet skulle nu kunna vara rörelse. I detta rum, som uppstår genom vårt lyssnande, längtar vi kanske efter att manifesteras rytmerna, ”smaka på” dem, låta dem ljuda eller låta rörelsen vara dess form i ett smakande med hela kroppen. Vart tog annars uttrycket vägen? Är vi flera som lyssnar-skapar tillsammans, lever också ”samtalet” mellan deltagarna.¹²⁸ Lyssnandet avtäckar rytm, drar fram dess kropp ur rummet. Det skapar ett sug och en rörelse – interaktionen är igång.

Puh, det är förvirrande dubbelt: Både konkret och så abstrakt. Jag skakar missmodigt på huvudet. Det jag behöver för att levandegöra dessa teorier är att omsätta dem i praktik: Skulle studenterna och jag kunna utforska ett lyssnande som på samma gång både avtäckar och formar rörelserytm? Ett schönt rytmreflekterande-i-handling, ett lyssnande-i-rytm?

Vi är tillbaka i rörelserummet, de och jag. Nu ber jag dem att utifrån några givna ramar hitta en rörelsesekvens som de tycker om och kan upprepa många gånger. De arbetar i tystnad. Efter en stund, när jag ser former framträda, ber jag dem att göra sin sekvens om och

¹²⁵ Schön 2015, s. 366–367.

¹²⁶ Schön 2015, 367.

¹²⁷ Nachmanovitch 1990, s. 56.

¹²⁸ I rörelsepasset kring rytm är vårt fokus just nu inte på ett gemensamt lyssnande, utan vars och ens i sin egen rytm.

om igen och noga lyssna in rytmen som bor i den. Lyssna och mejsla fram denna rytm tills den blir helt tydlig för dem.

Ett fokus och en samladhet börjar fylla deras rörelser – det är som att detta lyssnande i sig skapar en tydligare och tydligare kärna. Det är med ens spännande – vad består denna kärna av? I stället för ett försvinnande som i upplösning sprider sig en förtätad närvaro som får allt ovidkommande att försvinna. Jag upplever den både hos var och en av deltagarna, och samtidigt påverkandes hela rummets luftvolym. Består den alltså av själva lyssnandet? Är detta rytmen som får kropp, form, rum-tid, musiskhet? Kan det vara något sådant här som Jaques-Dalcroze menar när han skriver om var och ens personliga rytm? Var och ens känsla, *sensibilité*... En känslighet med ett undrande, ett begär i sig, en lyssnanderiktning både utåt och inåt.

Det finns en berättelse om en stenhuggare som i ett stort stenblock ”ser” (eller hör?) skulpturens form, vet var den gömmer sig och bara behöver hugga bort den överflödiga stenen. Något liknande är det nu som sker i rummet, som att var och en bara har att ta bort allt ovidkommande så att formen framträder. Men det finns något statiskt över den bilden – formen verkar liksom vara fix och färdig från början, och inte riktigt tillåta någon dialog, någon reflektion-i-handling. Och nu hittar jag en spegelvänd bild som passar bättre, i beskrivningen av Schöns begrepp: Hur en inuitskulptör tålmodigt snidar på en benbit, undersöker den form som gradvis utvecklas och slutligen utropar: ”Ah, så!”¹²⁹

Som när barnet med sin barkbåt i tillblivelse formar den i samspel med det som växer fram, i ett skulpterande fullt av interaktion.

Det är en sak att iaktta utifrån. Ihärdigheten knackar mig uppfordrande på axeln: Prova själv, med din egen rörelse!

”Min personliga rytm”... Var gömmer den sig? Jag provar på måfå, utgår från en gest jag tycker om, gör den gång på gång, känner efter vilken rytm som gömmer sig där och som föds i rörelsen, som går att både avtäcka och ladda med musisk innebörd. Jag märker att jag vill ha huvudet och blicken med när rytmen fortsätter, ja, det är något frågande över rörelsen, en lyssnade känsla i nacken och bakhuvudet.

Dessa ord känns ovana men jag uthärdar beskrivandet ändå, hur jag fortsätter med armen, handen, nu kommer den andra med, ryggen böjs, det är som en omfamning som vaggas i små

¹²⁹ Edmund Carpenter i Schön 2015, s. 367.

vågor, de vill ofta vara med för mig, de där små vågorna, som en levande paus som begrundar något... Och jag tänker: Höll Emile Jaques-Dalcroze på så här, för sig själv i sin kammare? Hur rörde han sig, hur utforskade han *sin* rytm? Eller stod han mest bredvid, i sin uppnosiga mustasch, och mansplainade? Han var kompositör och pedagog, alltså en som kanske mest formar utifrån. Men en trovärdig pedagog måste väl förebilda själv, åtminstone lite grand? Och så var han pianist också. Kanske dansade han vid sitt piano...

Min rytm lever vidare. Nu sträcker den sig uppåt, känner på luften med sina handflator, sträcker sig högt och fyller sig med luft, stannar – och så ahhh konstaterar den sig själv med armarna rakt ut, som en landning. Andningen tyckte den om, den provar igen, och nu kommer ett *schwung* med också. Fortsätter med *schwung* och andning ett litet tag i ett flöde tills den återigen stannar av, försar framåt några steg med den där lyssnande handen som ett stort öra framför sig. Börjar om igen.

Och ju längre jag håller på, desto mer börjar jag gilla min rytm. Är det omsorg som växer fram i rörelsen? Är det kärlek som väcks i lyssnandet? Jag vill sprida denna min rytmsång i hela blodet, i hela huden och under fötterna. Ut i rummet, förstora den: ja, även jag vill forma den utifrån, det ska vara många som sjunger denna kör tillsammans, jag förstår Jaques-Dalcroze i hans komponerande, även för mig blir det tydligare att lyssna in rummet och rörelsen i det om jag får lite avstånd emellan mig och dem i ett utifrånlyssnande som lättare ger helhet för mig. Jag behöver iscensätta denna rumsliga rytm, skulptera det levande väsen som är rytmkroppen.

Kärlek och omsorg

Även detta känns så självklart nu att det nästan är onödigt att skriva det: Att ge sig ut i och släppa in musiken i sig, i sin rörelsekropp, väcker kärleken till musiken och omsorgen om den, eftersom den inte längre är isolerad från en själv – eller en själv är isolerad från den – utan vävs samman, eller återförenas, med en själv. Såsom Jaques-Dalcroze uttrycker det: ”Melodin blir honom kär, därför att han tillför den en del av sig själv”.¹³⁰ Tidigare i essän har jag slarvigt och snabbt nämnt ”musikalitet” som ett begrepp jag inte helt är vän med. Nu finner jag en av Jaques-Dalcrozets innebörder av ordet, som skiner fram ibland: helt enkelt att den är musikalisk som älskar musik.¹³¹ Strävan efter att musikalisera eleverna får genom den

¹³⁰ Jaques-Dalcroze 1997 s. 52.

¹³¹ Jaques-Dalcroze 1997 s. 85.

förståelsen en ny innebörd. Eleven bör, från första lektionen, ”lära sig älska, inte bara förstå.”¹³² Ja, Jaques-Dalcroze förfasas över den undervisning som inte lyckas ”få en äkta kärlek till musik att blomma i [elevernas] sinnen och hjärtan.”¹³³ Det jag tar in i min kropp och ger plats i rörelse blir också in i märgen angeläget, kräver liksom deltagande fullt ut, av varje cell, av själva blodomloppet.

Så längtar Jaques-Dalcroze efter att väcka slumrande förbindelser inom oss, som samtidigt väcker kärlek, omsorg och angelägenhet. Samtidigt med denna omsorg växer även, tänker jag mig, empatin för andra och därmed också förmågan att i vår kropp känna andras rörelse: ”Men för att helt kunna uppskatta den stiliserade mänskliga rörelsen krävs däremot ett speciellt sinne, muskelsinnet, kompletterat med vad vetenskapsmän har kallat kinestetiskt eller stereognostiskt sinne eller också rumssinne och vad professor L Bard från Genève (sic) nyligen och passande har beskrivit som ’rotationssinne’”.¹³⁴ Här beskriver han alltså ett kroppens eget, kinestetiska lyssnande, så att vi, när vi ser rörelse, också börjar känna den i vår egen kropp.

Plötsligt fylls jag av ett starkt minne från en konsert som jag medverkade på, en konsert med rörelse och musik: Jag minns hur jag står vid sidan av scenen så att jag ser den, men dold för publiken, och väntar på min tur att gå ut på scenen.¹³⁵ Jag lyssnar på musikerna där ute, som spelar förspelet till en sats där en kollega snart dansande ska medverka, och eftersom jag sett och hört rörelsen och musiken så många gånger kan jag allt vad som sker i dem, både i tonerna och rörelserna, och jag känner dem och älskar dem i min egen kropp så helt och fullt nu när kollegan kommer in på scenen och gör de första fraserna, att jag, när jag står där vid sidan, dansar med henne där ute; att även min rörelse ljuder med musiken där jag står.

Men helst skulle jag vilja dansa med, för rörelsen vill ut i rummet!

Ut i rummet

Tillbaka till uttryck

Nu förflyttas jag återigen till min plats i publiken i stället, den gången då en gästande grupp skulle framföra sin *Plastique animée* på scenen. Bredvid mig sitter alltså min kompis, hon

¹³² Jaques-Dalcroze 1997 s. 36.

¹³³ Jaques-Dalcroze 1997 s. 32.

¹³⁴ Jaques-Dalcroze 1997 s. 221.

som är dansare och som inte förrän nu mött rytmiken. Kanhända smittar hennes utifrånblick mig redan nu, innan det ens börjat: Scenen får en delvis annan, kanske en aning skeptisk, belysning.

En grupp människor rör sig in på scengolvet samtidigt som musik ljuder ur högtalarna. De följer musiken med rörelser som tydligt ska betraktas utifrån, det är som att de använder ett manér, jag är osäker på vilket. Många av rörelserna känns balettaktiga: Sträckta tår på viga ben, långa långfingrar, strama hårknutar. Och ohjälpligt känner jag hur ett osynligt hinder med ens står som en glasvägg mellan mig och dem: Jag kan inte riktigt uppleva något. Jag menar inte att ge dansarna och deras koreografi en dålig recension nu, men det som händer på scenen är liksom stumt för mig. Det kan inte hjälpas – med dansarna kommer undringarna tassande.

Är det kanske jag som inte är tillräckligt mottaglig? Jag prövar och prövar, och kanske jag helt enkelt anstränger mig för mycket. Eller så är det de där manéren som ställer sig i vägen, blir till en vägg som det tänkta uttrycket inte kan forcera.

Varför kan jag inte uppleva deras rörelse i min kropp, som i det förra exemplet? Är det för att musiken är ny för mig? Eller för att jag inte lyckas öppna det där kinestetiska lyssnandet? Eller beror det på något som de där framme på scenen gör eller inte gör? Nu i essäskrivandet frågar jag mig igen vad som krävs för att det som sker på scenen ska nå ut i rummet, till dem som lyssnar och betraktar: Jag är tillbaka vid ordet uttryck och vad som ligger i begreppet.

“Det är ett gammeldags ord”, säger min dansarkompis när jag möter henne i nutid. “I dansvärlden skulle vi nog kalla det performativitet”. Jag svarar att jag tycker om att gå tillbaka till orden och lyssna noga på dem. Ut-tryck. Någoting rör sig ut – här finns en riktning. Vad är det som rör sig? Tryck – det finns en kraft i det som rör sig ut. Och någon som tar emot kraften där ute, en mottagare eller ett motstånd, en yta att sätta spår i. Så finns även motsvarigheten i den andra riktningen, in-tryck. Vad kommer in? Vad släpper jag in? Hur mycket kraft krävs i trycket och hur mycket beror det på mottagarens mer eller mindre mjuka gränser? Om jag inte har någon gräns, kan jag inte ta emot några intryck alls då?

På motsvarande sätt undersöker jag ordet performativitet: Ett inlån i svenskan via det engelska verbet *to perform*.¹³⁶ En möjlig tolkning är att ordet lånats från latin, där prefixet *per-* bär betydelser av *genom*, *framåt* – alltså även här en riktning och en rörelse.¹³⁷ Ledet

¹³⁶ "[Perform](#)" i [wiktionary](#), [hämtad 2025-03-29].

¹³⁷ "[Per-](#)" i [SAOB](#), [hämtad 2025-05-06].

-form har på svenska i stort behållit sin ursprungliga latinska betydelse: form, figur, plan.¹³⁸
Perform – genom formande.

Så länge behåller jag det kanske naivare *uttryck*. Jaques-Dalcroze använder ordet på många ställen i *Rytm, musik och utbildning*. Han skriver att uttrycket är en naturlig följd för den som själv har blivit berörd. Att när “upplevelsen är stark känner man behovet att så bra man förmår förmedla den till andra”.¹³⁹ Jag ser framför mig som ett kretslopp, där intryck föder uttryck som föder nya intryck för andra, smittar dem, manar dem till nya uttryck, och så vidare runt runt, större och större. Med den rörelsen, som i en konstläskares vision skulle kunna vidgas som ringarna på vattnet tills hela samhällskroppen innesluts, blir det naturligt att Jaques-Dalcroze hos sina adepter vill “skapa en önskan att uttrycka sig”.¹⁴⁰

Uttryck på franska är *expression* – som ju för övrigt har ordagrant samma betydelse som på svenska. Jaques-Dalcroze lever också i en tid där expressionismen kommer in som en radikal, ny impuls i konsten. Ursprungligen i måleriet, men från ca 1910 även i framför allt den tyska musiken: En inriktning där uttrycket betyder allt och anses framträda tydligast om de gamla romantiska idéerna upplöses. I stället för klassisk harmonik med dur- och molltonalitet och tersbyggda klanger utforskas nu polytonalitet och atonalitet, starkt spända dissonanta intervall och ensembler med klangmässigt disparata instrument.¹⁴¹,¹⁴² Traditionella struktur- och formprinciper, såsom symmetri, upprepning och sekvens, undviks. Allt detta för att frigöra musiken från invanda associationer och förvandla den till “ren” uttrycksmusik.¹⁴³

Det är tydligt i hans texter att Jaques-Dalcroze på motsvarande sätt längtade efter en ny dansform, frigjord från den klassiska baletten. Han var inte ensam: under denna tid föddes också det som skulle utvecklas till den moderna dansen. Många av dess pionjärer var faktiskt

¹³⁸ ["Form" i Wiktionary](#), [hämtad 2025-03-10].

¹³⁹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 97–98.

¹⁴⁰ Jaques-Dalcroze 1997, s. 97.

¹⁴¹ Tonalitet/atonalitet/polytonalitet: ”I allmänhet brukas termen i betydelsen ’bundenhet vid en bestämd huvudtonart’, dvs. dur- eller molltonart”/.../”...tonalitetsbegreppet /.../ slutligen upplöstes i ren atonalitet, där tonaliteten /.../ är upphävd. På gränsen mellan tonalitet och atonalitet står den splittring av tonaliteten, som kallas polytonalitet, där olika melodier eller flerstämmiga komplex i vitt skilda tonarter samtidigt förs mot varandra.” Bonniers musiklexikon 1983, s 479.

¹⁴² ”dissonans, en samklang av toner, vilken inte sammansmälter till en vilande enhet utan innehåller ’störande’ element, som i regel åstadkommer en strävan till fortsatt rörelse enligt principen spänning-avspänning”. ”intervall, avståndet mellan två toner, som uppträder samtidigt eller efter varandra.” Bonniers musiklexikon 1983, s. 100 resp. 202.

¹⁴³ Bonniers musiklexikon 1983, s 123–124.

elever hos Jaques-Dalcroze, såsom Nijinska och hennes bror Nijinski, Miriam Ramberg (Marie Rambert), Rudolf Laban, Suzanne Perrottet och Michio Ito.¹⁴⁴

Denna nya dansform – som brukar kallas modern dans eller fridans – strävade efter att, i stället för som i klassisk balett utgå från bestämd teknik och stegkombinationer, springa ur dansarens eget känsloliv och personliga rörelser. Medan den klassiska baletten ville ge uttryck för lätt- och luftighet och närapå försöka övervinna tyngdlagen, använde den moderna dansaren ofta tvärtom tyngden, fallet och golvet i sin dans.¹⁴⁵

Isadora Duncan, en av de första moderna dansarna, var samtida med Jaques-Dalcroze och figurerar också i hans texter. Han tar både hjälp av och spjörn emot henne, jämför sina idéer med hennes dans, ömsom kritiskt, ömsom medhållande: “Isadora Duncans och hennes elevers modiga och ädla försök att återvinna plastikens renhet /.../ får inte nedslås av hycklande eller dumma borgares protester” (här märks också, indirekt, ett motstånd mot detta nya som säkert även Jaques-Dalcroze möttes av).¹⁴⁶ En av eleverna vid Jaques-Dalcrozes sommarkurs i Genève var svenskan Anna Behle. Hon upplevde snabbt att hon hittade hem i rytmiken, och tog den med till Stockholm där hon öppnade sitt eget plastiska institut 1907. Innan hon kom till Genève besökte hon Duncans skola utanför Berlin, och har berättat hur Jaques-Dalcroze sedan var mycket nyfiken på vad hon lärt sig där, antecknade hennes rörelser och införlivade dem i sina övningar.^{147, 148}

Efter denna tid av nydanande och experimenterande har förstås den moderna dansen förändrats och utvecklats vidare i olika faser med nya namn, och fortsätter så att göra i vår tid.

Jag tänker mig tillbaka till min plats i publiken. Vad är det Jaques-Dalcroze menar kan uttryckas genom rörelsen? Han skriver bestämt att ingen rörelse i sig bär på uttryck.¹⁴⁹ Som exempel tar han gymnastiska uppvisningar, där det enda syftet är “disciplin och hälsa”, och där rörelse odlas för ”dess egen skull” och inte som ett “känslornas uttrycksmedel”.¹⁵⁰ Så precis som i den expressionistiska musiken är det alltså ”känslorna” han menar ska uttryckas.

¹⁴⁴ Marcus 2023, s. 120–121.

¹⁴⁵ *What Are the Characteristics of Modern Dance?* U.å., [what-is-modern-dance?](#), [hämtat 2025-02-21].

¹⁴⁶ Jaques-Dalcroze 1997, s. 194.

¹⁴⁷ ”Rytmik i tiden, jubileumsskrift 2003”, (Stockholm: Kmh, 2003). Här finns alltså ett dolt kvinnligt upphov invävt i Jaques-Dalcrozes övningar.

¹⁴⁸ En annan av Jaques-Dalcrozes elever var Mary Wigman, som sedermera startade sin egen dansskola i Dresden. En av dem som studerade där var svenskan Birgit Åkesson, som sedan ägnade sitt liv åt ett sökande efter dansens egenart. Birgit Åkesson, *Att ge spår i luften*, (Lund: Propexus, 1998, serie: Kykeon), s. 119.

¹⁴⁹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 173.

¹⁵⁰ Jaques-Dalcroze 1997, s. 172.

Känslor – ett svårt ord!¹⁵¹ De kan vara så mycket... Oftast något högst personligt, ömsom knutet till ett fysiskt skick, som i ”Jag känner mig pigg”, ömsom till andra sorts tillstånd: ”Jag känner mig upprymd, ledsen, förhoppningsfull” (vilka ju också kan upplevas i kroppen).

Naturligtvis kan den som vill uttrycka något med konstnärliga medel använda alla möjliga känslotillstånd för att hitta just sitt personliga uttryck, för att bottna i musiken och sig själv, så att den känns äkta. Men ”känsla” kan, tänker jag, även förstås såsom starkare knuten till själva musiken, i stället för till den privata person som utför den. Att någonting bor fördolt i intervallen mellan tonerna, i rytmsens mellanrum, i själva tonaliteten, som konstnären har att kasta sig in i, locka fram, förstärka... Så vad menar Jaques-Dalcroze? Nu frågar och besvarar han sig själv: ”*Vad gör musiken uttrycksfull, vad är det som ger liv åt tonföljder? Det är rörelse, det är rytm*”.¹⁵² Här kommer hans tvetydighet i dagen igen. Är det sina känslor som musikern har att uttrycka, eller menar Jaques-Dalcroze att det finns en dold rumslighet i musiken som slumrande väntar på att få liv, där ett slags musiskt uttryck bor naturligt? Inte dansarens privata känsloutvräkande, utan ett slags uttryck för livet, i en rumslighet som ju i så fall lika gärna kan väckas och leva genom kroppens rörelse.

I de gymnastiska övningarna är det alltså inte känslor som ska uttryckas i rörelsen. (Trots det kallade Jaques-Dalcroze i början sina pedagogiska försök för rytmisk gymnastik!). Men så skriver han om musikdramatik och dess kollektiva gestik, alltså aktörernas rörelser på scenen. Den har två uppgifter, menar han. Dels deltar den i den dramatiska handlingen, dels kommenterar den diktarens tanke “eller uttrycker publikens känslor och skapar ett samband mellan scenen och auditoriet”.¹⁵³

Delandet

Jag stannar upp. Detta känns riktigt: Att det som uttrycks på scenen när det lyckas leder till att de som är på scenen och de som sitter i publiken i själva verket börjar dela någonting: Den dubbla riktadheten skiner fram igen och låter uppdelningen mellan scen och auditorium suddas ut. En uppdelning som vi kanske är vana att ta för given (den avslöjar sig till exempel i min spontana beskrivning ovan, där det sceniska ska “nä den som lyssnar och betraktar”), och som ju framhjälpas av rummets traditionella utformning: Scen där, publik här. Ett rum som liksom förväntar sig en envägskommunikation... Och som faktiskt är utformat efter seendets

¹⁵¹ I ursprungstexten används det franska *sentiment* för ”känsla”.

¹⁵² Jaques-Dalcroze 1997, s. 84.

¹⁵³ Jaques-Dalcroze 1997, s. 173.

villkor. (När jag undersöker etymologin till scenens tillhörande ord *teater* bekräftas detta: Ordet kommer från grekiskans *the'atron*, som från början betecknade åskådarplatserna eller publiken på teatern; det är bildat från verbet *thea'omai* 'se', 'betrakta').¹⁵⁴

Och kanske är det just den för mig uteblivna upplevelsen, där i konsertsalen, som skapar (eller i alla fall bekräftar) uppdelningen. I ett slag blir det generande tydligt för mig att vi inte delar någonting, de på scenen och jag. Att det inte uppstår en ny plats mellan oss där vi är tillsammans, i samma liksom förtätade luft. För är det inte dit vi längtar, till ett slags ren kommunikation? (Publikens spontana applåder efter ett sådant förhöjt ögonblick blir väl en känsloladdad motreplik, ett sätt att få uttrycka sig tillbaka).

Stephen Nachmanovitch skriver om när han ska stämma sitt instrument inför publik. Att den handlingen, som ofta känns utelämnande och skör, i själva verket kan innebära ett tillfälle att liksom stämma hela salen och de som är i den: "Och när man sedan tar instrumentet för att spela, kommer ens vänner i publiken att med större lätthet gå in i ett liknande sinnestillstånd i proportion till omfattningen av den omsorg man ägnat stämningen av instrumentet".¹⁵⁵ Jag förstår det som att han bjuder in publiken i ett omsorgsfullt lyssnande, blottar något sårbart och litar till auditoriets förmåga och vilja att ta emot detta nakna. Rummet stäms och förvandlas till en plats där det uttryckta får ta över, med sina egna former, rörelser, rytmer, liv. Konstnären är på samma gång den som skulpterar det som sker i rummet, och, tillsammans med alla andra i det som vill och kan, ett slags tjänare till det – liksom, ännu en gång, salskulptören och barkbåtstäljaren. Som "bara" har att överlämna sig, *försvinna*.¹⁵⁶

Ja, det ena och det andra öppnar sig för varandra på ett sådant sätt att en förändring sker hos båda och hos världen i en ständig rörelse – inte en sådan rörelse som leder från en punkt till en annan, utan ett skeende, en samtidighet, som en ögonblickets virvel som inte går att nagla fast. I denna rörelse känns ordet *tolkning* fel för mig – det är inte ett tolkande jag vill ägna mig åt där i konsertsalen. Det bär för mig på just en distansering: Det är när jag tvingas till tolkande som avståndet uppstår.

Nej, jag vill till ett delande, till det där samrummet som skapas mellan dem på scenen och dem i auditoriet. Skapas det alltså genom den tids-rumsliga medvetenheten? Återigen minns jag att ordet *uttryck*, tillsammans med *tal*, ju stod som förklaring till grekiskans *phra'sis* – en

¹⁵⁴ Lunds universitet, Språk- och litteraturcentrum, *Tio grekiska låneord*, u.å., [tio grekiska låneord](#), [hämtad 2025-02-23].

¹⁵⁵ Nachmanovitch 1990, s. 59.

¹⁵⁶ Nachmanovitch 1990, s. 56.

menande form med början, mitt och slut.¹⁵⁷ Och här finns, inbyggd i begreppet, en yta att sätta avtryck i, en mottagare, om så bara en själv (eller alltid även en själv?). Någon vill kommunicera ett menande till någon – intentionaliteten lyser till igen, buren av språk eller annan uttryckande handling. Ett led i kommunikation.

”Kommunikation: ”latin *communica'tio* ’ömsesidigt utbyte’, av *commu'nico* ’göra gemensamt’, ’låta få del i’, ’få del av’”.¹⁵⁸ Oreflekterat har jag nog tänkt att de motgående riktningar som betydelsen av ordet visar, naturligtvis böljar mellan två eller flera kommunicerande subjekt. Men kanske finns här även rum för dubbla riktningar hos varje subjekt i sig: Den intentionalitet som går ut från subjektet mot världen, och samtidigt rörelsen som bjuder in, som omfattar. Polanyi gör sig påmind igen: Med instrumentets hjälp ”införlivar vi det [yttre] i vår kropp – eller vidgar vår kropp till att innefatta det – så att vi kommer att vara i [dwell in] det”.¹⁵⁹

Återigen tänker jag mig scenen där framme, den som (kanske omedvetet) är byggd för att tjäna just seendet, det som skapar jämförande och avstånd. Ja, det känns rätt att föreställa sig att min dansarkompis och jag, där vi sitter i publiken, faktiskt är fast i ett seende som stänger ute, i stället för att öppna ett lyssnande, som tar in. Men kanske att även de som rörde sig på scenen den gången, med sin tydliga förkärlek för manér och yta, omedvetet följde detta förhärskande syn-idiom. Att den balettaktighet jag upplevde hos dem faktiskt var skapad i en (säkert oreflekterad) vilja att göra bra, att inför dömande blickar se rätt ut. Eller att vara just en typologisk yta till för tolkning, i stället för att öppna sig för ett levande mellanrum...

Men hur skulle detta öppnande konkret gå till? Även om jag tilltalas av Marcia Sá Cavalcantes tankar om intet, om självförvandlingens rum och tid som subjektet och den andra träder ut i, så är det än så länge teoretiskt för mig... Nej, jag tröttnar på denna tomhet, den känns trots sin ständiga rörelse ändå stillastående. Den gör mig matt, den flyter ut och blir ogripbar! Vart tog nu kommunikationen vägen? Kommunikation, som väl – liksom rytm – förutsätter en annan sorts böljande rörelse.

Återigen kommer Stephen Nachmanovitch till hjälp. Han liknar konsthändelser vid att vi (och jag tänker att han menar både konstnären och lyssnaren/åskådaren) omedvetet ställer öppna frågor till konsten och får oväntade svar, som i sin tur leder vidare till nya frågor och nya svar. Jag ser framför mig hur dialogen utvecklar sig framåt som stigar i ett aldrig färdigutforskat

¹⁵⁷ "Fras" i [Nationalencyklopedin](#), u.å., [hämtad 2025-04-13].

¹⁵⁸ "Kommunikation" i [Nationalencyklopedin](#), u.å., [hämtad 2025-04-13].

¹⁵⁹ Polanyi 2013, s. 40.

landskap, vissa stigar kanske en aning kända, andra helt oupptrampade. Han menar att ett slags samtal på så vis uppstår, som upprättar en fin balans mellan infriade och icke infriade förväntningar.¹⁶⁰ Här vidgas alltså samtalet till att även (eller faktiskt) innefatta alla i rummets samtal med det som uttrycks.¹⁶¹

Maurice Merleau-Ponty skriver även han, liksom förut Jaques-Dalcroze, om gesters uttryck och menar kanske något liknande: Hur den som gör gesterna och den som ser dem, faktiskt börjar dela någonting. Liksom nyss Nachmanovitch, för han in den frågande inställningen i händelsen. Det är så vackert formulerat: "Gesten framträder för mig som en fråga, den pekar på vissa känsliga punkter i världen och manar mig att möta den där".¹⁶² Och denna akt som åskådaren gör är någonting annat än en intellektuell förståelse, menar han, om jag förstår hans förvirrande ordval rätt: "Gesternas mening är inte given utan förstådd, det vill säga fångad (*resaisi*) genom en akt från åskådarens sida." Det gäller, menar han, att inte förväxla akten med en kunskapsoperation, utan förstå att det handlar om en ömsesidighet.¹⁶³

Såsom jag uppfattar det stannar vi alltså inte vid enbart en dialog mellan dem på scenen och mig i publiken. Där sker även en dialog mellan å ena sidan alla människor i rummet och å den andra, konsten...

Jag stannar upp och hämtar andan. Det blir så stort, flyter återigen ut och tappar formen.

Jag tar hjälp av själva orden igen.

Förväntningar – det är något med Nachmanovitchs ordval som vill visa mig något. Jo, nog har uttryckshändelsen med *väntan* att göra, i alla fall för dem i publiken? Och alltså med tid: att fråga är att öppna sig för svar, och därför att vänta. I tystnaden som föregår musiken växer den där väntan, eller förväntan, som en undran. I tomrummet finns en frågande väntan på kommunikation och form. Ett lyssnande efter det första steget som kommer att leda oss alla vidare.

Och liksom med den ännu inte synliga skulpturen har väl allt skapande med formande att göra? Med ordnande, i detta virrvarr som vi lever i. Kanske är det just detta ordnande som publiken längtar efter att få vara med om. Från väntan, genom förväntan och längtan efter form, tills tillslut vi alla känner den som fullbordad. *Per-form*.

¹⁶⁰ Nachmanovitch 1990, s. 105.

¹⁶¹ Jag är medveten om det omöjliga i ordet "alla". Ingen kan veta det...

¹⁶² Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, (Göteborg: Daidalos 2006), s. 160.

¹⁶³ Merleau-Ponty 2006, s. 160.

Det är också något med förväntan i sig, tänker jag. Skapar den inte en precis på gränsen till oöverskådlig men ändå överskådlig tidsrymd? En riktning, en dimhöljd bro från här till bortom, som lovar oss att tillslut få komma till hamns. Nachmanovitch skriver träffande: "Vi älskar att förföras av en fördröjd oundviklighet".¹⁶⁴

Allt detta gick mig alltså förbi, den där gången när jag satt i publiken. Återigen, varför? Vad krävs för att delandet, kommunikationen, ska uppstå?

Jag skönjer två aspekter av *uttryck* nu, och minns våra övningar med trombontonen i rörelserummet: Dels det sårbara flowtillstånd, "*försvinnandet*", som konstnären, men kanske också iakttagaren, behöver våga kasta sig ut i. Ett slags tomrum av väntan och förväntan. Och dels den kommunikation som uppstår mellan själva konsten och människorna runt den, en kommunikation som kanske bygger på ett slags frågande och erhållande av svar, och som kräver en undran och ett lyssnande. Ja, det känns som att även tiden, med sin väntan och förväntan, är med och skapar det där suget i tomrummet, undertrycket som kräver rörelse. Kanske att den förstnämnda aspekten utgör rummet där den andra kan ske.

Nej, försvinnandet räcker inte: Den som ställer sig på en scen behöver nog kasta sig ut i världen på ett annat sätt – inte in i tomheten, utan lämna sig själv för att nå till en gemenskap med andra, i en längtan efter att dela, ett behov av att forma och förmedla, om så enbart för sig själv. Men "lämna sig själv" känns fel – kanske handlar det om att modigt våga sträcka ut sig själv längre än till den gräns man känner, men med rottrådarna kvar i maggropen.

Modet och viljan

Ett minne kommer singlande: Jag är en 18-årig flöjtstuderande och har just satt mig vid pianot i ett litet rum på musikinstitutet. Min första lektion i brukspiano ska just börja – jag vet inte helt vad ämnet innebär. Men jag kämpar mig till en känsla av att jag är på rätt plats. In kommer läraren, en solskensleende Ulf i rött skägg och ljusbruna manchesterbyxor. Våldigt snäll ser han ut. Han sätter sig mitt emot mig vid sitt piano – två instrument är ihopställda, så att vi sitter vända mot varandra med varsin tangentrad mellan oss. På så vis kan han se mig i ögonen: "Så, nu börjar vi. Ta nån sång du tycker om".

Och allt stelnar i mig, låser sig i ett isande grepp. Tycker om? Sång? Jag?

¹⁶⁴ Nachmanovitch 1990, s. 106.

Tystnaden fortsätter, taggig och pinande. Han ler med sitt skägg och försöker igen: ”Spela nåt! Vad som helst. Och så sjunger vi. Kan du den här?” Och han börjar spela en visa, jag minns inte vilken, och jag försöker väl hänga på, men inte kan jag sjunga och mina fingrar är helt främmande för mig. Vi kämpar vidare ett tag. Men sen spänner han ögonen i mig igen, vänligt, spikrakt och uppfordrande. ”Jag vill höra dig sjunga och spela en sång som DU tycker om, på DITT sätt. Då kan jag bli berörd”.

Jag skäms ihjäl och avgrunden öppnar sig i mig. Jag minns den som en tomhet av ett helt annat slag, mer som en isande ihållighet – jag har ingen sång jag tycker om, jag har ingen särskild röst, jag är visst tom, måste ju vara tom när det uppenbarligen inte kommer någon musik alls ur mig...

Denna uppfordran, att ge sig ut i rummet – med sin röst, sin ton eller sin rörelse – litandes på sin förmåga och vilja att förmedla, är det uttryckets uppfordran?

Hoppet kanske kan tyckas långt, men jag märker att fjädern nu med fart virvlar iväg med mig mot Hannah Arendt, som att den vill visa mig en förbindelse mellan henne och Jaques-Dalcroze: Det finns någonting arendtskt i hans strävan efter både att väcka individens krafter och att individerna sedan, var och en i sin unicitet (med sin ”unika rytm”), tillsammans kan skapa ett nytt samhälle. Jag tänker tillbaka på hur kärlek och omsorg väcks i processen att ta in och träda ut i musiken med sin rörelse – det gömmer sig ett ansvarstagande här. Ja, detta *värnande om* väcker, eller kräver, vårt ansvar.

Hanna Arendt inleder sitt verk *Människans villkor: Vita activa* med att dela in det mänskliga aktiva livet i tre fundamentala verksamheter – arbete, tillverkning och just *handlande*, som utspelar sig direkt mellan människor och har som grundvillkor att vi alla är unika.¹⁶⁵ För Arendt hör det nära samman med *talet*, som tillsammans med handlandet grundlägger ”de mänskliga angelägenheternas område”.¹⁶⁶ Genom dessa aktiviteter träder vi aktivt ut ur vår inre eller privata (*hem-liga*) sfär och framträder i det som då blir offentligheten, menar hon. Det som i stället lever en sorts skuggtillvaro i vårt inre – såsom känslor och tankar – behöver för henne ”deindividualiseras” och omformas så att det kan framträda inför allmänheten. Först då blir det fullt verkligt, både för oss själva och för andra. Var och en av oss är lika viktiga, med våra egna synvinklar, som behöver formuleras så att de framträder i världen.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Arendt, *Människans villkor: Vita activa*, 2 uppl. (Göteborg: Daidalos AB, 2013).

¹⁶⁶ Arendt 2013, s 54.

¹⁶⁷ Arendt 2013, s 81–82.

Handlande och tal. Det slår mig att även Blom och Chaplin ju beskrev dansens fras som en sorts talakt utan ord, frasen som är en form, har början mitt och slut, och som *vill* något.¹⁶⁸ Och så musikens frasering: Ja, det finns en förbindelse här, i detta angelägna, i *intentionen*.

Ordet leder mig tillbaka till fenomenologins begrepp intentionalitet, som innebär att vi, genom våra sinnen och tankar och med många olika slags medvetandeakter, riktar oss in i världen.¹⁶⁹ För mig blir den tydlig i Jaques-Dalcrozes egen beskrivning:

*Vid åhörandet av ett musikverk bör lyssnaren kunna säga: 'Denna musik, det är ju jag själv!' Och han kan inte uppleva denna samhörighet om verket faktiskt inte vänder sig mot honom, tack vare gemensamma erfarenheter och frivilligt accepterade uppoffringar.*¹⁷⁰

Här vänder sig alltså verket (obs, inte musikern!) mot åhöraren i samma stund som denna gör något aktivt för att möta det ("frivilligt accepterade uppoffringar"). Något nytt uppstår i denna interaktion, i själva luften mellan verket och åhöraren, som upplever sig bekräftad i sig själv. Musiken blir meningsfylld.

När jag samtalar med min dansarvän om vad hon önskar sig för upplevelse av dans och rörelse, uttrycker hon något liknande: "När jag ser på dans", säger hon, "så vill jag att den ska göra något med mig. Jag vill att den påverkar mig, att jag förändras". Jag tror att hon menar just det aktiva i uttrycket, som bjuder in åskådaren till ett nytt rum.¹⁷¹

Ja, för Arendt är det först när vi vågar synas och höras av andra, som vi själva blir riktigt verkliga. När vi vågar träda ut i deladheten: "Närvaron av andra som ser vad vi ser och hör vad vi hör försäkrar oss om världens och vår egen realitet."¹⁷² I citatet tycks det mig faktiskt vila en beskrivning inte bara av individens känsla av verklighet och närvaro, utan också av en gemenskap mellan individer, av något som de delar: där finns ett "vi". Kanske var det en avsaknad av detta jag upplevde i musikrummet med Ulf. Jag blev överklig. Även i den händelsen fanns i själva verket ett "vi", eller det var väl det vi:et Ulf ville locka fram – ett möte och en gemenskap i musiken, i luften *mellan* oss, där ett genuint "vi" skulle uppstå. Men i stället skrämde jag av honom, misstolkade situationen och kände krav på *mig*, fastnade i Jag och kunde inte komma loss, inspärrad i min egen "subjektivitet som i en isoleringscell"

¹⁶⁸ Blom & Chaplin 1982, s 23.

¹⁶⁹ Sveneaus 2003, s. 46.

¹⁷⁰ Jaques-Dalcroze 1997, s. 155.

¹⁷¹ Samtal med dansarvän, 2025-03-02.

¹⁷² Arendt 2013, s 82.

som Arendt träffande formulerar det.¹⁷³ Så i själva verket är det inte bara jag som blir verklig i handlingsögonblicket, tänker jag, utan vi, och världen. Ja, var det inte i själva verket Hannah Arendt som satt där mitt emot mig den gången? Med rött skägg och som leende men strängt uppmanade mig: Våga! Du har ett ansvar att finna mod att hitta och följa gnistan som sprakar i din övertygelse, i din magkänsla, din vilja. Fatta beslutet, kasta dig ut, sätt händelser i rullning som du inte kan överblicka konsekvenserna av. Berör mig! Annars blir det du gör inte något handlande, sådant som världen behöver.

Eller var det kanske Jaques-Dalcroze, pianist som han ju också var? Men han hade haft helt andra knep i rockärmen, hade nog tagit med mig ut på golvet och lyckats locka fram min glädje först.

Trots betoningen på glädje finns där ett starkt stråk av fostran i Jaques-Dalcrozets texter. Ofta beskriver han vikten av att genom de unga forma ett stabilare, mer harmoniskt samhälle, just genom att var och en får utveckla sin personlighet, ”frigöra helt sin egen livsrytm” och samtidigt gå samman med varandra. Och det måste ske genom att ”motarbeta all försvagning av viljan och tilliten, och på alla sätt egga den växande generationen till kamp, var och en efter sin förmåga, i syfte att bli herre över sig själv och vara beredd att ställa den nyvunna kraften till förfogande för det framtida samhället.”¹⁷⁴ Ja, visst låter det lite Arendtskt? Att vi alla behöver frigöra oss för att i gemenskap sätta världen, livet, i rörelse, så att den inte stannar av eller fastnar i det gamla. Om detta kan ske inte bara genom handlande och tal, utan även genom andra uttrycksmedel, blir konsten ju livsviktig, världsviktig.

Jaques-Dalcroze vill alltså låta individerna frigöra sin ”livsrytm” – vilket, skriver han, släpper fram en stor kraft, ”faktiskt en kraft jämförbar med elektriciteten.”¹⁷⁵ Jag blir full i skratt. Elektriciteten... Den var ganska ny vid hans tid, hade just gripit in och omvandlat samhället med sin svårförståeliga energi, fick lampor att lysa, maskiner att mullra, värme att spridas. En liknande kraft, menar han, bor alltså i oss och kan frigöras genom hans rytmik. Naturligtvis behöver vi då fostras till att använda den kraften med ansvar. Ja, jag kanske blir full i skratt av ordvalet. Men ser samtidigt ett stort samhällsengagemang här, och en tro på människan: Att vars och ens unicitet (”unika rytm”) bär energin till att ”återvinna oss själva, att göra oss

¹⁷³ Arendt 2013, s. 91.

¹⁷⁴ Jaques-Dalcroze 1997, s. 10.

¹⁷⁵ Jaques-Dalcroze 1997, s. 98.

medvetna om, inte bara våra egna krafter, utan också andra människors, ja, mänsklighetens krafter”.¹⁷⁶

Ofta i hans bok är det *viljan* han lyfter fram som viktig att väcka och stärka hos de unga, så att de ska kunna forma ett nytt samhälle. Han vill ”dana nya generationer som ägde en större andlig flexibilitet, en fastare vilja, ett mindre kallt och ensidigt intellekt, en mer förfinad intuition, ett rikare liv, en fullare och djupare förståelse av det vackra.”¹⁷⁷ Och i detta hägrande samhälle manifesterar invånarna spontant sin nyvunna, musiska energi i stora ”plastiska, musikaliska och rytmiska fester”, skådespel som blir ”en mäktig och i sanning mänsklig upplevelse därför att den inspireras direkt av individens egen livsstruktur vars bild vi återfinner i en folkgrupps rörelsemönster”.^{178,179} Oj oj oj. Detta är ju lite svårt att ta på allvar... Men också fascinerande hur en mustaschpydd man i hög hatt på den tiden helhjärtat kunde uttrycka sig så och få så många med sig (– och inte ”bara” barfotade, rörelselängtande kvinnor, utan även säkert andra mustasch- och hattprydda musikdirektörer, rektorer, makthavare).

Och så lurar här, i denna kraft, någonting farligt. För hur tar denna nyvunna, ”elektriska” energi verkligen hänsyn till var och en, när de ska ingå i stora, taktfasta massor? Steget är inte långt till masspsykos, till rytmen som förgörare av den fria individualiteten. Till blind lydnad.

Hanna Arendt verkar vara skeptisk till rytm, just för att den ”är intimt förbunden med de somatiska erfarenheterna av samarbete, under vilket den biologiskt betingade arbetsrytmen åstadkommer en sådan sammansmältning att den enskilda arbetaren i en arbetsstyrka verkligen förhåller och känner sig som en del i helheten”.¹⁸⁰ Och där, menar hon, slocknar den personliga identiteten, varpå den så grundläggande pluraliteten upphävs. – Ett försvinnande igen, men på ett annat sätt? tänker jag och känner på innebörden.

Den drar iväg med mig till en sommarloge långt borta i en svunnen tid, där en ogenomträngligt tät, slingrande orm av arm-i-arm-krokande människor sakta rör sig runt i rummet med taktfasta steg, någon som är längst fram sjunger med naken röst en berättelse som fortsätter och fortsätter i det oändliga och alla vi andra sjunger med i det konforma

¹⁷⁶ Jaques-Dalcroze 1997, s. 98.

¹⁷⁷ Jaques-Dalcroze 1997, s. 135.

¹⁷⁸ Jaques-Dalcroze 1997, s. 217.

¹⁷⁹ Här måste jag flika in Rudolf Laban, som var verksam samtidigt och delvis rörde sig i samma kretsar som Jaques-Dalcroze. Även han utforskade ett nytt slags dans, ofta med liknande vokabulär. Han använde begreppet rörelsekör. Ett exempel finns här: <https://www.youtube.com/watch?v=QDRXWCa0r2w>, [hämtad 2025-04-27].

¹⁸⁰ Arendt 2013, s. 282.

omkvädet som återkommer med jämna mellanrum, om och om igen medan sommarnatten står blickstill utanför de öppna logdörrarna och förundrat bligar in på denna masskoncentration. Men Arendt ser mig nu uppfordrande i ögonen genom orden i sin *Vita activa*: Nej, det där var inte gemenskap! Det var i själva verket dess raka motsats – gemenskap kräver nämligen pluralitet.¹⁸¹ Men jag vill inte hålla med! Jag menar att den fanns där ändå, pluraliteten, eftersom det väl inte går att ”upphäva” sin kropp och sin röst, i alla fall inte i en helt egenvald aktivitet? Hur samstämmigt de än ljuder i dansgolvsdammet. Men hon ger inte upp, Arendt: Att individerna upplöses är inte önskvärt, det är förgörande, leder till icke-världslighet, utbrister hon. Den sortens gemenskap bygger på människornas ”likartadhet” och inte på deras jämlikhet. En likartadhet som kommer till uttryck just i konformism.¹⁸²

Det är hårda ord! Suckar jag. Jag älskar ju den där rytmen som vi tillsammans kan uppgå i. Och det gjorde uppenbarligen Jaques-Dalcroze också. Skulle han hålla med om att en gemensam, sammansmältande rytm utplånar pluralitet och gemenskap?

Ett märkligt samband uppenbarar sig nu: I slutet av hans bok förflyttas jag till ett fabriksgolvet och en liknande situation som hos Arendts arbetare. Och jag upptäcker att det kanske handlar om olika förståelser av själva ordet *rytm* hos de båda. Jaques-Dalcroze förklarar, som vände han sig direkt till Arendt: ”En perfekt byggd maskin äger ingen rytm, den arbetar i takt. Att få ordning i en arbetares rörelser, när han utövar sitt yrke, är ingalunda att tillförsäkra hans arbete rytm”.¹⁸³ Ja, det är som att han håller med Arendt, men kallar hennes ”arbetsrytm” för ”takt” som, mycket riktigt, utplånar personligheten: ”Att underkasta vårt naturliga sätt att andas en disciplinerad regelbundenhet i tiden, det skulle eliminera varje instinktiv känsla och skapa oordning i livsrytmen.”¹⁸⁴

Kanske är det den där elektriciteten som nu öppnar en port in till fabriken, där i ett öronbedövande buller människor står på långa rader vid banden och rör sig i monoton takt. Detta var den nya tiden, en sida av det moderna livet. Och förlåt mig, Hannah, men är det inte en enorm skillnad mellan dessa monotona taktbundna arbetsrörelser och dem som smeden med sina lärlingar själva sjunger för att hammaren ska slås rätt? Den ena är ju styrd av maskinerna, den andra av människan. Plötsligt i mitt sökande kring synen på rytm under det tidiga 1900-talet dyker en filosof upp som formulerat sig just kring detta: Georg Simmel, som

¹⁸¹ Arendt 2013, s. 283.

¹⁸² Arendt 2013, s. 282.

¹⁸³ Jaques-Dalcroze 1997, s. 236.

¹⁸⁴ Jaques-Dalcroze 1997, s. 236.

bland annat, år 1900, skrev *The philosophy of Money*.¹⁸⁵ Där beskriver han att denna modernitet, med sina städer, sina pengar, sin teknologi, ökar livets takt och samtidigt fjärrar människorna från de mer naturliga rytmerna, såsom att sova, vara vaken, arbeta och vila när kroppen själv behöver det. Å andra sidan, menar han, är det också just detta inrättande av gemensamma rytmer (fabriksarbetsdagens, -veckans, -årets) som leder till större jämlikhet mellan individerna och mer frihet för var och en – frihet över det nya fenomenet fritid och över sina egna pengar. Simmel tänker sig att dessa fabriken nya rytmer skiljer sig från de äldre och naturliga, genom att de antingen svarar mot maskinens likgiltiga, objektiva rörelser eller kräver av varje arbetare att med just sin lilla del i processen hålla takten med sina arbetskamrater. Kanske, skriver han, dödar detta vårt rytmiska sinne.

Ett balanserande blir synligt, där Jaques-Dalcroze tänker sig ett frigörande hos var och en och samtidigt en samstämmighet mellan dem i stora skaror, men med ansvarskänsla och egen vilja i behåll. Och där åskådarna, även de, är frigjorda och därför kan fyllas upp av denna rytmiska rörelseorkester: Det verkar vara i ljuset av en samhällsomvälvande vision som Jaques-Dalcrozes begrepp *Plastique animée* behöver undersökas.¹⁸⁶

Om Jaques-Dalcrozes *Plastique animée*

Termen dyker då och då upp i rytmksammanhang, kanske främst utomlands.¹⁸⁷ I Sverige har den ibland översatts till *levande plastik*. Men oftast brukar denna del av rytmiken rätt och slätt kallas för *rörelse* här. Rörelse, detta ord som kan innefatta så många betydelser, har nog bidragit till den känsla av gåtfullhet som ibland kringgärdar rytmiken.

Denna känsla väcker min nyfikenhet kring vad Jaques-Dalcroze själv egentligen menade med sin term *Plastique animée* och leder mig till hans kapitel *Rytmik och levande plastik*.¹⁸⁸

Genast märker jag att han skiljer mellan begreppen rörelse (mouvement) och levande plastik. Personen som utför rörelsen kallar han för Rytmikern (le Rythmicien), medan den levande plastiken utförs av plastikern (le plasticien):

Vi har ofta förklarat att man inte kan förstå Rytmiken genom att se de rörelser den frammanar hos eleverna. I själva verket är Rytmik en mestadels personlig

¹⁸⁵ Georg Simmel i Marcus 2023, s. 82.

¹⁸⁶ Ordet orkester betyder ursprungligen plats för dans. "[Orkester](#)" i SAOB, u.å., [hämtad 2025-05-05].

¹⁸⁷ Alldeles i slutet av essäprocessen förstår jag att termen *Plastique animée* även används inom fysisk teater. Säkert finns det intressanta förbindelser här, som jag tyvärr inte får rum med i detta arbete.

¹⁸⁸ Jaques-Dalcroze 1997, s. 197 ff.

erfarenhet. Levande plastik, däremot, är en konstart som vänder sig direkt till omgivningens blick, samtidigt som den upplevs direkt av utförarna. Rytmiernas upplevelser kan visserligen nå fram till de åskådare som är extra mottagliga för "rörelsens känslvärldar". Medan plastikern söker få hela publiken att uppleva dem.¹⁸⁹

Jag uppfattar att det finns en skillnad i riktadhet i denna hans förklaring – rytmiernas rörelse springer ur de upplevelse-erfarenheter som musiken ger och sker därför utifrån och in, medan rörelsen, när den omvandlas till levande plastik, blir till något som böljar både inåt och samtidigt utåt. Här finner jag alltså Polanyis båda riktningar igen – som handlar det snarast om ett *tillstånd* som plastikern försätter sig i, ett tillstånd av upplevelse som leder till uttryck. Ett frågande-svarande-flow med Nachmanovitch. Ja, till och med ett Sá Cavalcante Schubackskt "självförvandlingens rum och tid".¹⁹⁰ "I det laboratorium som hans organism utgör sker en förvandling, där skaparen på en och samma gång är sitt verks aktör och åskådare", skriver Jaques-Dalcroze.¹⁹¹ "Tillstånd" känns för statiskt – är det i själva verket ett slags varande som plastikern ger sig ut i, i en upplevd helhet där meningen strålar både inom en och utåt i världen, i en vilja att förmedla och själv fyllas av ett slags "rent", poetiskt-musiskt livsuttryck?

Plastikern är först rytmiker, och den levande plastiken är alltså rytmiernas rörelse-konstform – Jaques-Dalcroze kallar den för *levande* plastik, till skillnad från måleriets och skulpturens *stelnade* konstarter. En tankeförbindelse pinglar till: Är det inte som med grekerna och deras *rhythmos*, enligt vad lingvisten Emile Benveniste kunnat utröna om ordet? Den skillnad han fann mellan de båda form-betecknande orden *rhythmos* och *schéma* rörde deras fasthet: *Rhythmos*, fann han, rörde föränderlighet och alltså rörelse, medan *schéma* stod för *fixerad form*.¹⁹² På liknande sätt vill Jaques-Dalcroze lyfta fram en rörlig, föränderlig, konst-form.¹⁹³ Detta är, tror jag, en betydelsenyans som fallit i glömska.

Men det gåtfulla rör kanske också rörelsekonstformens relation till klingande musik. Det är som att detta även förvirrar Jaques-Dalcroze själv. I början av kapitlet beskriver han hur rytmikern (för, igen, alla plastiker är först rytmiker) till skillnad från den konventionella

¹⁸⁹ Jaques-Dalcroze 1925, s. 161 (min översättning). Avsnittet är en fotnot i originalverket och finns inte med i den svenska översättningen.

¹⁹⁰ Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 158.

¹⁹¹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 197.

¹⁹² Wallrup 1996, s. 82.

¹⁹³ Kanske att han medvetet namngav den efter *rhythmos*. Det är mycket möjligt att han själv talade grekiska.

dansaren, ”*lever* /.../ denna musik, gör den till sin egen och översätter den helt naturligt i rörelse”.¹⁹⁴ I listform radar han sedan, till synes prydligt och schematiskt (!), upp vad olika musikaliska element motsvaras av i levande plastisk. Tonhöjder – gesternas läge och rumsorientering. Tonstyrka – muskeldynamik. Paus – avstannande. Ackord – konstellation av samordnade gester (eller av gruppger).¹⁹⁵

En på ett vis tydlig beskrivning, med rörelser som går att se framför sig. Men samtidigt är uppräknningen (kanske medvetet) vidöppen för tolkningar. Den slipprigt svårfångade dubbelheten blir tydlig igen. Helt klart är dock att denna sorts *Plastique animée* har till uppgift att rumslicgöra musiken.

Men är det inte då lätt att fastna vid musikens yta? Otaliga är de videoklipp jag sett där ett stycke *Plastique animée* framförs som en förenklad bild av den klingande musik som också hörs. Eller där återigen de viga balettbenen visar fraser och rytmer i överensstämmelse med musiken. Återigen: Om vitsen var att genom rörelse lära sig musikstycket skulle detta vara lätt att köpa, men varför då visa det på en scen? För mig har det känts provocerande – som att både musiken i sig, och rörelsen i sig, i ett slag berövats sina egenvärden.

I slutet av sin bok tar Jaques-Dalcroze upp precis det dilemman. ”Vi måste hålla i minnet”, skriver han, ”att plastisk aldrig är nödvändig för ’absolut’ musik som verkar på själens djup och vars känslor ofta blir lidande genom att föras till ytan”. ”...dess tonala och rytmiska kombinationer utgör ett speciellt språk som inte kräver tillägg av något annat uttrycksmedel”.¹⁹⁶ Tack, äntligen tog han bladet från munnen! Och detsamma gäller plastiken: ”På liknande sätt kan en direkt tolkning av inre känslor med hjälp av levande plastisk undvara tonspråkets medverkan om rörelserna uttrycker känslan spontant och visar sig i en naturligt gripande, vältalig och tydlig form”. Naturligt gripande och vältalig – här hörs känslan och kommunikationen. Men hur:et är öppet för plastikern att forma, med just sin personlighet.

Och så finns då blandningen av klingande musik och plastisk, som utgör ett slags ”blandspråk” och där musiken måste tygla sin uttryckskraft så att plastiken kan hävda sig.¹⁹⁷ ”I en musik-plastisk kombination borde inget av uttrycksmedlen vara inställt att fullständigt smälta samman med det andra”, skriver Jaques-Dalcroze. Och ”För att uppnå detta resultat är det

¹⁹⁴ Jaques-Dalcroze 1997, s. 197.

¹⁹⁵ Jaques-Dalcroze 1997, s. 199–200.

¹⁹⁶ Jaques-Dalcroze 1997, s. 227.

¹⁹⁷ Jaques-Dalcroze 1997, s. 228.

nödvändigt inte bara att dansaren blir fullständigt förtrogen med musikens byggnad utan även att kompositören i lika hög grad känner till var och en av den mänskliga organismens uttrycksmöjligheter.”¹⁹⁸ Han beskriver olika sätt på vilka denna rörelse skulle kunna förhålla sig till musiken, och föreslår till och med hur man skulle kunna ”uppfinna ett helt harmoniskt system av gester arrangerade i ackord och som hade sina naturliga upplösningar likt ljudkombinationer”.¹⁹⁹ Här har vi den igen, dubbelheten: Hur han mitt i all frigjord livsrytm och naturlig rörelse ändå vill skapa system och manualer.

Jag får ganska ofta känslan av att mycket av detta är just ord, tankar han prövar att formulera men som ännu inte (i hans tid) hunnit praktiseras. Till exempel funderar han på en ny typ av musik, som medvetet skulle lämna ”stort utrymme för samarbete med mänskliga rörelser”.²⁰⁰ Detta svåra kommer att fullbordas, menar han, ”när även dansaren blivit musiker” samt ”med deltagande av en publik som är tillräckligt bildad för att kunna solidarisera sig med artisten och känna ansvar för hans föreställning”.^{201, 202} Kanske hamnar vi i en utopi här... Eller i en annan tid: i framtiden eller i forntiden.

Ja, genom Jaques-Dalcrozes ord skymtar det antika Greklands konstform *orkestik* mer eller mindre tydligt.²⁰³ I det franska originalverket härleder han faktiskt den levande plastiken direkt till orkestiken: ”Konstarten levande plastik (grekiskans orkestik), består av intryck som förvandlats till uttryck”.²⁰⁴ När jag letar efter en beskrivning av orkestik hittar jag den i en hundra år gammal bok, som jag önskar att jag funnit i början av essäprocessen: *Rytmens trollmakt* av Gustaf Cederschiöld. Jag läser: ”

*Och när kroppsrörelse, poesi-fylld sång och instrumentalmusik slutligen sammansmälta till en skön rytmisk enhet, då har man nått målet för »orkestiken». Ty med »orkestik» menade grekerna närmast rörelsernas och åtbördernas konst; men de innefattade däri äfven poesi och dramatisk framställning.*²⁰⁵

¹⁹⁸ Jaques-Dalcroze 1997, s. 230.

¹⁹⁹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 230.

²⁰⁰ Jaques-Dalcroze 1997, s. 231.

²⁰¹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 231.

²⁰² Jaques-Dalcroze 1997, s. 232.

²⁰³ ”Rytmen var det utmärkande för de musiska konsterna: musik, poesi och orkestik”. ["Musisk" i SAOB](#), u.å., [hämtad 2025-04-28].

²⁰⁴ Jaques-Dalcroze 1920, s. 158 (min översättning). I den svenska översättningen är sambandet inte lika tydligt: “Dansens konst (som i den grekiska orkestiken) ...”, Jaques-Dalcroze 1997, s. 194.

²⁰⁵ Gustaf Cederschiöld, *Rytmens trollmakt: Några bidrag till människans historia*, (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1905), s. 90.

Jaques-Dalcroze ser denna grekernas helhetskonst som det levande bakom det som fångats i skulpturer och vasmålningar, en invecklad konstform som ”enligt Lukianos och Platon, bestod i att ’uttrycka varje känsla med hjälp av gester’”. Det räcker inte, menar han, att dansarna försöker återskapa dessa [skulptureernas och bildernas] klassiska ställningar, nej, de behöver återuppväcka och ge rytm åt det liv som besjälade den antika dansen”.²⁰⁶ Därigenom förstår jag hans återigen: ”När kroppen blir musikaliserad och genomsyrad av rytmer och nyanser, blir småningom den levande plastiken återigen en högre och självständig konstart”.²⁰⁷

Och nu har även Jaques-Dalcrozets egen tid blivit forntid för oss. Någonstans på vägen genom seklet finns det nyanser av *Plastique animée* som vi tappat bort, tänker jag och återkallar i minnet den föreställning jag själv såg. Kanske gömmer sig den bortglömda nyansen i ordet *animée*, funderar jag vidare. Även på svenska är ordet *levande* flertydigt. För vad betyder det? Är det motsatsen till dött ting, något som kan röra sig, eller innebär det något mera, något bemängt med en djupare livfullhet än så? Det franska ordet kommer ut latinets *anima*, som betyder luft, andning, liv, men också själ: Var det något besjälat Jaques-Dalcroze menade med sitt *animée*?^{208, 209} Något inspirerat? *Inspirera*, ett ord som även det i sin bokstavliga betydelse betyder inandas.²¹⁰ (Jämför med svenskans förbindelse mellan *ande* och *andning*).

Plötsligt beskriver Jaques-Dalcroze hur han varit publik på dansföreställningar, men märkt att han inte berörts... Det är rakt av en pendang till min egen upplevelse. Han undrar uppriktigt varför dansen inte når honom. För trots den erkänt höga konstnärliga nivån på föreställningen ”...lyckades jag inte, hur mycket jag än försökte, få någon estetisk upplevelse. Jag förebrädde mig för känslökyla, bristande förståelse och tröghet...”.²¹¹ Kanske att han, liksom jag, försökte för mycket, eller var fast i ”fel” sorts dömande eller jämförande seende. Efter flera liknande upplevelser tror han sig komma på att det han saknat är durationen, det till tiden knutna, rörelsernas plastiska förberedelse och ”självklara och oundvikliga upplösning. Alla dessa element är till sitt väsen musikaliska och gör det möjligt att koppla samman gestik och musik på ett sätt som verkar sant och naturligt”.²¹² Han börjar iaktta skickliga dansare, och

²⁰⁶ Jaques-Dalcroze 1997, s. 222.

²⁰⁷ Jaques-Dalcroze 1997, s. 217.

²⁰⁸ [“Anima” i Latin dictionary and grammar resources](#), u.å., [hämtad 2025-04-19].

²⁰⁹ En viktig aspekt i rörelsen, för Jaques-Dalcroze, var faktiskt andningen. Jag har inte haft plats att utveckla detta tema här. Se t ex Jaques-Dalcroze 1997, s. 214.

²¹⁰ [”Inspirera” i SAOB](#), u.å., [hämtad 2025-04-20].

²¹¹ Jaques-Dalcroze 1997, s. 204.

²¹² Jaques-Dalcroze 1997, s. 204–205.

märker att inte heller de tar hänsyn till plastisk frasering. Han slår fast: ”Jag förstod att utgångspunkten för deras kroppsspel var attityden och inte själva rörelsen”.²¹³ Liknande min egen upplevelse, där uttrycket fastnade i ett ”manér”, fastnade hans i dansarnas attityder. Det gjorde att rörelserna inte kändes äkta för honom.

Och nu kommer Jaques-Dalcrozes tillbaka till vilka sinnen som åskådarna då behöver ha levande: Att det inte räcker med ”det bedömningsinstrument som ögat är”, utan att hela kroppen behöver tas i bruk, även hos åskådaren.²¹⁴ Hans stora vision lyser fram igen: Medborgarna behöver alla fostras till att väcka denna kroppens känslighet, så att de även kan uppleva konsten med kroppen. Hela organismen behöver väckas: ”Den egentliga perceptionen av rörelse är dock inte av visuell utan av muskulär art”.²¹⁵ Den som har fått sin organism väckt upplever en särskild gemenskap med föreställningen, menar Jaques-Dalcroze: ”Han känner ett behov av att röra sig, att vibrera unisont med dem som han ser uttrycka sig med kroppen! Kort sagt, han känner hur en mystisk musik vaknar och vibrerar inom honom, produkten av hans känslor och upplevelser”.²¹⁶ Jag minns återigen min egen upplevelse när jag stod vid sidan av och såg kollegan dansa: Att lyssna på rörelse känns i ens egen kropp, som en fysisk, musisk empati.

Jaques-Dalcroze ser framför sig hur en tid då den levande plastiken blivit helt musikaliserad, och bär sin egen musik ”utan stöd av toner”.²¹⁷ Tonerna, den ljudande musiken, är snarast ett organiserande hjälpmedel på vägen dit: ”Kroppen kommer själv att förmå uttrycka den mänskliga glädjen och sorgen och behöver inte längre hjälp av instrument för att frammana dess rytmer, därför att den bär inom sig alla rytmer, och deras naturliga uttryck genom rörelser och gester”.²¹⁸ Då, menar han kanske, kan rörelsen vara musik.

Efterklang

Jag betraktar fjädern som nu tillfälligt landat i min hand. Den har fått leda mig genom många tankegångar sedan jag i början av texten ställde tre frågor:

²¹³ Jaques-Dalcroze 1997, s. 205.

²¹⁴ Jaques-Dalcroze 1997, s. 205.

²¹⁵ Jaques-Dalcroze 1997, s. 205.

²¹⁶ Jaques-Dalcroze 1997, s. 207.

²¹⁷ Jaques-Dalcroze 1997, s. 199.

²¹⁸ Jaques-Dalcroze 1997, s. 195.

- Hur kan begreppen *fraser*, *uttryck* och *rytm* förstås, i Jaques-Dalcrozes bok *Rytm, musik och utbildning*?

Med utgångspunkt på rörelsegolvet i en övning kring *fraser* försökte jag alltså spegla min förståelse av dessa begrepp i hans. Raskt bredde *rytm* ut sig vidare och vidare tills det kom att omfatta dem alla – samt oss, livet, världen; inte så förvånande visade det sig att begreppet är kärnan i Jaques-Dalcrozes *rytmik*. Genom essäns gång fylldes *rytm* med kärlek och omsorg och därför med ansvar, mod och vilja: Begreppet ville omdana hela samhället.²¹⁹

I Jaques-Dalcrozes *rytm* bor även *uttryck*: Ett ord som visade sig vara alltför slarvigt använt av mig. Nu tror jag inte längre att det var en expressionistisk rörelseform Jaques-Dalcroze längtade efter, en där dansaren finner utlopp för sina känslor.²²⁰ Nej, jag tror mer att han lade något annat i ordet *känsla*: en lyssnande *känslighet*, ett tillstånd av uppfyllande intryck som längtar ut, som får oss att vilja ge oss ut i rummet, ut i världen med vår rörelse – rörelsebesjunga själva livet. Detta förde mig vidare i texten, ut i det stora scenrummet för att försöka närma mig *levande plastik*:

- Hur förhåller sig Jaques-Dalcrozes begrepp *Plastique animée* (levande plastik) till det som inom rytmiktraditionen i Sverige brukar kallas *rörelse*?

Genom att använda ordet *rörelse* kan vi hålla betydelsen öppen för vars och ens förståelse av det. Ordet är allmänt, innefattar alla rytmikens delar, men kan också dölja viktiga nyanser (eller, de blir upp till var och en att förstå, lyfta fram, utforska, eller inte bry sig om). Det går nämligen lätt att stanna i en rytmens och musikens yta, och ändå kalla det *rörelse*. *Levande plastik*, däremot, låter mera precist, som en egen term – men bedrägligt precist: För även här går det att fastna vid gester som visar det vi redan hör i musiken, men som inte har något egenvärde att varken tillföra den eller ”motspela” mot musiken med... Jag tror att detta är väsensskilt från Jaques-Dalcrozes *Plastique animée*, som skulle vara rytmikens egen konstform, i en hägrande framtid självständig nog till att ljuda tyst, utan klingande musik. Den skulle inbegripa denna allomfattande *rytm* och bli en samhällsomformande, kraftfull manifestation för själva livets uttryck.

²¹⁹ En nyupptäckt för mig var att rytm verkar ha varit på modet i början av 1900-talet. Ett exempel är den svenske språkvetaren Gustaf Cederschiölds bok *Rytmens trollmakt* från 1905 – en historisk genomgång av fenomenet rytm ut olika vinklar.

²²⁰ Birgit Åkesson beskriver den expressionistiska dansen som ”känsloladdad och inte rörelsemusikalisk. Det överdrivna och gestiska strider mot dansens natur”. Åkesson 1998, s. 120.

Och här finns dubbelheten, som visat sig hos Jaques-Dalcroze under essäns gång. För samtidigt med denna innerliga strävan att lyfta fram det metafysiska i rytm och rörelse, med ord som även de blir vida och vaga, finns också det andra stråket, där han är ivrig att kategorisera, schematisera, systematisera musikalisk rörelse.²²¹ Detta strama inordnande hör nog även ihop med hans strävan att fostra: Det finns något strängt i det; att vi både behöver frigöra vår rytm och samtidigt tyglas. Men kanske är båda krafterna nödvändiga, och lättare att acceptera när det skiner fram att det faktiskt är musiken och rörelsen själv som fostrar oss, att det är oss själva vi behöver forma, att i oss finna en balans mellan denna kreativa frihet och en ansvarstagande vilja.²²² Kraften kan inte komma utifrån. Ja, Jaques-Dalcroze lyfter fram både det omätbara (som jag kallat för musiskheten) och det mätbara – metriken, den som med sin lättmotiverade sida nog oftast får representera rytmiken idag.

De båda stråken hör ju i själva verket oskiljaktigt samman. För är inte en ton, liksom en rörelse, både abstrakt och konkret, både fysisk och metafysisk? Nu, allra sist i essäprocessen, hittar jag ett vittnesmål från Jaques-Dalcrozets samtid, där denna dubbelhet uttrycks av en vän till honom, då han just öppnat sitt egna institut i Hellerau (i en nyuppförd byggnad som liknar ett grekiskt tempel). Vännen, Wolf Dohrn, skriver i institutets första nummer av tidskriften *Der Rhythmus*:²²³ ”Rytm är Ordning och Rörelse. Den uttrycker de mest intima behov och de hemligaste förhoppningarna hos en tid som vill ordna massornas oanade krafter utan att uppoffra någon av dem, och som söker en syntes, inte av vad som varit utan av vad som är levande. Härigenom har den för oss fått en nästan metafysisk innebörd; den besjälar det som är kroppsligt och förkroppsligar det själsliga. Den rör vid livets djupaste mysterier. /.../ Detta [rytmikens] handlingsfält befinner sig på gränsen mellan det medvetna och det omedvetna, där de skapande krafterna tar form i människan”.²²⁴

Denne Wolf Dohrn gläntar nu alltså på dörren till rytmikens handlingsfält, till rörelserummet där jag tillsammans med andra barfota utforskar essäns fokusbegrepp.

- Vilka nya insikter kan jag nå genom att utforska dessa begrepp i rörelse, själv och med andra?

²²¹ Påminner om vad lingvisten Emile Benveniste kunnat utröna om ordet *schéma*, som till skillnad från det rörliga *rhythmos* står för fixerad form. Wallrup 1996, s. 82.

²²² Jaques-Dalcroze nämner flyktigt den relativt låga status som musiken som skolämne har i hans tid, och hänvisar till ”de flesta grekiska filosoferna” och en rad kända namn, häribland Montaigne, som enligt honom tilldelar musiken en framstående plats inom pedagogiken. Jaques-Dalcroze 1997, s. 135.

²²³ Rhythmus är tyska för rytm. Notera likheten med det grekiska ursprungsordet.

²²⁴ Alfred Berchtold, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, (Lausanne: Editions L’Age d’homme, 2000), (min översättning), s. 115.

Den nya byggnaden, där rummet för rörelse nu finns, stod med sina raka korridorer först som en bild av någonting som gått förlorat för mig: Hur jag som ung student för länge sen kände rytmikens helhet som självklar, hur vi levde i den, hur vi visst lärde oss klappa klingande och inte klanglöst och dött, att noga ge klapptonen rätt tid-och rumslighet... Hur vi lärde oss förstå och visa musiken och samtidigt vara jag-kropp-i-rörelse, som sträckte oss ut i rytms tids- och rumslighet, lyssnande i dess mellanrum – även när det var metrik vi övade. För metrik betyder inte ett dött räknande och mätande. Precis som Jaques-Dalcroze själv sade när han beskrev maskinernas ljud i fabrikena: ”En perfekt byggd maskin äger ingen rytm, den arbetar i takt.”²²⁵ Det är inte i maskinens disciplinerade regelbundenhet som rytmen bor; att efterlikna den ”skulle eliminera varje instinktiv känsla och skapa oordning i livsrytmen.”²²⁶ En tid senare skulle dansaren och koreografen Birgit Åkesson fortsätta på samma tanketråd. Hon skriver: ”Rytmen är det icke mätbara, det som har genklang i hela kroppen. Inte takten, inte betoningen.”²²⁷

Men ute på skolors och kulturskolors golv upplevde jag sen krocken med en kunskapssyn som i stället tycktes dela upp musiken och sedan analysera de separata bitarna, som i ett desperat försök att beskriva världen som just sådan.²²⁸ Kanske är det denna kunskapssyn som också alltid smugit med i form av den ifrågasättande utifrånblicken på rytmiken, den som i berättelsen gläntade på dörren till rörelserummet och undrade vad vi egentligen höll på med. Men i stället för att slentrianmässigt hävda att musik *egentligen* enbart kan framföras med hjälp av instrument av något slag, skulle hon som gläntade på dörren ha kunnat smyga in i rummet, och när sista frasen klingat ut, fenomenologiskt fråga oss som rört sig där hur musiken meningsfullt framträtt för oss genom våra kroppserfarenheter.²²⁹ Och kanske skulle hon kunna uppfatta denna rörelsens musik, nu när hon öppnat sig för den.

Nej, den splittrade musik- och kunskapssynen stämde inte för mig, och väckte min längtan efter att utforska det som i stället omfattar helare mening.²³⁰ Till hjälp tar jag orden, de som för samman men även särskiljer – retsticken viftar till och smiter undan i sin katt-och-råttalek:

²²⁵ Jaques-Dalcroze 1997, s. 236.

²²⁶ Jaques-Dalcroze 1997, s. 236.

²²⁷ Åkesson 1997, s. 122.

²²⁸ Detta är det synsätt som nog även lett till en vilshenhet jag mött hos rytmikare, kring vad vi egentligen ”är” och kan. ”Är jag musiker eller pedagog? Dansare eller inte alls dansare? Och vänta, är detta rörelse eller dans?” etc. Den s.k. logiska positivismen och de analytiska skolorna, som lierade sig med vetenskapen, har präglat filosofin i Sverige efter andra världskriget. Fenomenologin vill med sin metod i stället undersöka mening, i en vidare betydelse. Sverige radio p1, Filosofiska rummet, *Om fenomenologi*, <https://www.sverigesradio.se/avsnitt/71587>, [hämtat 2025-04-05].

²²⁹ Jämför Sveneaus 2003, s. 53.

²³⁰ Att hela betyder att läka. Hel och hälsa delar etymologiskt ursprung. ["Hel" i SAOB](#), [hämtad 2025-05-03].

Där finns inte någon dubbelhet, den uppdelningen är ju också ett resultat av ett uppdelande!
Det omätbara bor i det mätbara.

Vi övar rörelse och den vill fyllas med omsorg, kräver vår vilja och vårt mod. I den och genom den behöver vi väcka vår känslighet. Och visst får denna känslighet synas i våra ansikten, ögon, minspelsmuskler – inte som en historia som ska förmedlas, inte som pantomim, utan som ett uttryck för den levande musiskhet som vi lyssnande öppnar oss för och träder ut i.

Ja, det är i lyssnandet som rytmen får liv och rörelse, både i sin form och sina mellanrum.

Referenser

“Anima” i Latin dictionary and grammar resources, u.å., ["Anima" latin dictionary](#), [hämtad 2025-04-19].

Bakewell, Sarah: *How To Live or A Life of Montaigne in one question and twenty attempts at an answer* (New York: Other press, 2011).

Bakewell, Sarah: *Existentialisterna: en historia om frihet, varat och aprikoscocktails*, (Albert Bonniers förlag, 2017).

Berchtold, Alfred, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, (Lausanne: Editions L'Age d'homme, 2000).

Blom, Lynne Anne & Chaplin, L Tarin, *The intimate act of Choreography*, (University of Pittsburgh press, 1982).

Bonniers musiklexikon, (Bonnie fakta bokförlag, 1983).

Cederschiöld, Gustaf, *Rytmens trollmakt: Några bidrag till människans historia*, (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1905).

Czarnecki Plaude, Alexandra, *Att vara närvarande: - känsla och förnuft som kroppslig intelligens*, (Stockholm: Södertörns högskola, Centrum för praktisk kunskap, 2008), s. 9.

Dewey, John, Att göra en erfarenhet, i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, 2: a uppl. (Stockholm: Södertörns högskola, 2014), s 63–94.

Filosofiska rummet, *Om fenomenologi*, Sverige radio p1, <https://www.sverigesradio.se/avsnitt/71587> [Hämtat 2025-04-05].

”Form” i Wiktionary, ["Form" i Wiktionary](#), [hämtad 2025-03-10].

”Fras” i *Nationalencyklopedin*, (NE), u.å., [Fras - musik - uppslagsverk - NE.se](#) [Hämtad 2025-03-25].

Gadamer, Hans-Georg, “Återerövrandet av det hermeneutiska grundproblemet” i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, 2: a uppl. (Stockholm: Södertörns högskola, 2014), s. 161–212.

”Gehör” i Svenska akademiens ordbok, [Gehör i SAOB](#), [hämtad 2025-04-30].

Gunnarson, Martin (red.): *Att utforska praktisk kunskap: Undersökande, prövande och avtäckande metoder*, Södertörns högskola, Institutionen för kultur och lärande, Centrum för praktisk kunskap 2019, s 225–260.

”Hel” i Svenska akademiens ordbok, u.å., ["Hel" i SAOB](#), [hämtad 2025-05-03].

Hellquist, Elof, *Svensk etymologisk ordbok*, (Lund: C.W.K. Gleerups förlag 1922).

”Hermeneutik” i *Nationalencyklopedin* (NE), u.å., [hermeneutik - Uppslagsverk - NE.se](#), [hämtad 2025-04-03].

Hjertström Lappalainen, Jonna, ”Inledning” i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, 2: a uppl. (Stockholm: Södertörns högskola, 2014), s. 7–37.

Hjertström Lappalainen, Jonna, ”Praktikerns blick som forskningsmaterial”, i *Att utforska praktisk kunskap: undersökande, prövande och avtäckande metoder*, red. Martin Gunnarsson, [Huddinge: Södertörns högskola, 2019], s. 23–57.

Hjertström Lappalainen, Jonna och Schwarz, Eva, ”Tänkandets gryning: praktisk kunskap, bildning och Deweys syn på tänkandet”, i *Våga veta!: Om bildningens möjligheter i massutbildningens tidevarv*, red. Anders Burman, (Huddinge: Södertörns högskola, 2011), s. 97–116.

”Instrument” i *Svenska Akademiens ordbok* (SAOB), u.å., https://www.saob.se/artikel/?unik=I_0881-0001.1hAS, [Hämtad 2024-12-03].

Jaques-Dalcroze, Emile, *Le Rhythm, la musique et l'éducation*, (1920).

Jaques-Dalcroze, Emile, *Rytm, musik och utbildning*. (Stockholm: KMH förlaget, 1997).

Karlén, Johanna, *När luften börjar sjunga mellan oss – om att utvidga lyssnandets horisonter*. Magisteruppsats, Södertörns högskola (2023).

Laban, Rudolf von, exempel på rörelsekör: <https://www.youtube.com/watch?v=QDRXWCa0r2w> [hämtad 2025-04-27].

Le Robert Micro, 2: a uppl. (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1988).

Lunds universitet, Språk- och litteraturcentrum, *Tio grekiska låneord*, u.å., [Tio grekiska låneord](#), [hämtad 2025-02-23].

Lussy, Mathis, *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, (Paris: Heugel et Cie, 1874).

Marcus, Laura, *Rhythmical subjects: The measures of the modern*, (Oxford press 2023).

Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, (Göteborg: Daidalos 2006).

”Meter” i Svenska Akademiens Ordbok, SAOB, u.å., [Meter i SAOB](#), [hämtad 2025-05-01].

Moran, Dermot, *Introduction to phenomenology*, (Routledge: Abingdon, 2000).

Olsson, Cecilia, ”Den förträngda kroppen. Anteckningar kring förhållandet mellan dans och musik” i *Notera tiden, 8 essäer om ljudkonst, dans och estetik*, red. Erik Wallrup, (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1996), s. 31–56.

”Orkester” i *Svenska Akademiens ordbok*, u.å., [http://orkester | SAOB](#) [hämtad 2025-05-05].

”Per-” i *Svenska Akademiens ordbok*, u.å., ["Per-" i SAOB](#), [hämtad 2025-05-06].

Perby, Maja-Lisa, *Konsten att bemästra en process: Om att förvalta yrkeskunnande*, (Gidlunds förlag, 1995).

”Perform” i Wiktionary, u.å., ["Perform" i wiktionary](#), [hämtad 2025-03-29].

Polanyi, Michael, *Den tysta dimensionen*. (Göteborg: Daidalos AB, 2013).

Rasmusson, Incca, *Rytmikens och solfëgens ursprung: Emile Jaques-Dalcroze och hans samtid*” (masteruppsats KMH, 2017).

”Reflektera” i Svenska Akademiens Ordbok, SAOB, u.å., [Reflektera i SAOB](#), [hämtad 2025-06-04].

Rönnerman, Karin (red), *Aktionsforskning i praktiken - erfarenheter och reflektioner*, (Studentlitteratur: Lund, 2004).

Sá Cavalcante Schuback, Marcia, *Lovtal till intet: essäer om filosofisk hermeneutik*, (Göteborg: Glänta produktion, 2006).

Schön, Donald, ”Att lära ut konstnärlighet genom reflektion-i-handling”, i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjerström Lappalainen, (Huddinge: Södertörns högskola 2015), s. 355–380.

Shutzberg, Mani, ”Om intervjuens särigheter på den praktiska kunskapens forskningsfält”, i *Att utforska praktisk kunskap: Undersökande, prövande och avtäckande metoder*, Gunnarson, Martin (red), (Huddinge: Södertörns högskola, 2019), s. 195–224.

Svенеaus, Fredrik, *Sjukdomens mening. Det medicinska mötets fenomenologi och hermeneutik*, (Stockholm: Natur och Kultur 2003).

UR Play, *Pedagogikens giganter*, u.å., <https://urplay.se/serie/144892-pedagogikens-giganter> [Hämtad 2025-04-20].

Vetenskapsrådet, God forskningssed 2024, s. 58. <https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2024-10-02-god-forskningssed-2024.html>, [hämtad 2025-04-30].

Vetenskapsteori, Tolkande vetenskaper, Hermeneutik, u.å., [Vetenskapsteori hermeneutik](#) [hämtad 2025-02-10].

Wallrup, Erik, ”På väg mot ett lyssnande tänkande” i *Notera tiden, 8 essäer om ljudkonst, dans och estetik*, red. Erik Wallrup, (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1996), s. 77–108.

Wedin, Eva Nivbrant, *Spela med hela kroppen* (Gehrmans musikförlag AB: Stockholm, 2011).

Wege zu Kraft und Schönheit, (stumfilm) 1925, <https://www.youtube.com/watch?v=RkA7j7fTosw> [Hämtad 2025-04-25].

Wessén, Elias, *Våra ord och deras ursprung, 2: a uppl.* (Nacka: Esselte Herzogs 1979).

What Are the Characteristics of Modern Dance? U.å., <https://www.liveabout.com/what-is-modern-dance-1007279>, [hämtad 2025-02-21].

Åkesson, Birgit, *Att ge spår i luften*, (Lund: Propexus, 1998, serie: Kykeon).