Danshus – det är ett hus där folk dansar.
Så långt är det enkelt

(Ferenc Sebő, musiker från Budapest).

Inledning

Utgångspunkter och antaganden

På 1970-talet började ungdomar i Budapest, Ungern, att träffas regelbundet för att dansa folkdanser, sjunga och spela folksånger tillsammans. En våg av intresse för äldre folkmusik och dans svepte över Ungern. *Táncház* – danshus – kallade man sina träffar och hela vågen fick namnet danshusrörelsen. Ungefär samtidigt påbörjades en omfattande omläggning av Ungerns politik och ekonomi som syftade till effektivisering, vilket skulle uppnås genom decentralisering och ökat utrymme för privata initiativ. Omläggningen har lett till ökat välstånd, större tillgång på varor, ökad konsumtion på alla nivåer.

Det var den konstnärliga kraften i musicerandet och dansandet i danshusrörelsen som först fick mig intresserad och det var de eventuella sambanden mellan den politisk-ekonomiska utvecklingen och danshusrörelsen som fick mig att studera ungersk folkdans och folkmusik ur ett samhälleligt perspektiv.

Jag har deltagit i och kommunicerat med danshusrörelsen sedan slutet av 1970-talet. Jag har spelat, sjungit, dansat och samtalat med en mängd medlemmar i danshusrörelsen, framförallt ett antal av de ledande. I den här uppsatsen vill jag beskriva rörelsens framväxt genom att låta mina egna iakttagelser ackompanjeras av citat ur böcker och artiklar där danshusens medlemmar kommit till tals. De viktigaste av de tryckta källorna är en opublicerad uppsats av Sándor Striker, "The dancehouse. Folklorism in Hungary in the 1970's" och danshusrörelsens egen "historiebok", "Nomád nemzedék – The nomadic generation" utgiven av Ferenc Bodor 1981.[1] Här återges intervjuer och bildreportage från dagstidningar och tidskrifter, varvade med korta artiklar av en mängd författare, alla med nära anknytning till danshusrörelsen. Från dessa och en mängd andra arbeten har jag hämtat många detaljuppgifter och kunnat kontrollera och värdera mina egna slutsatser. Huvuddelen av uppsatsen vilar dock på anteckningar och hågkomster från umgänge med danshusrörelsens medlemmar, i Ungern och i Sverige.

Jag har ansett det nödvändigt att därutöver relativt utförligt diskutera några förhållanden i Ungerns historia, med siktet inställt på folkdansen och folkmusiken. Dessa förhållanden utgör den bakgrund mot vilken danshusrörelsen låter sig bättre förstås.

I centrum för danshusrörelsen står dansen och musiken. En analys av rörelsen måste därför grundas i själva musicerandet och dansandet, men samtidigt ta hänsyn till de yttre villkoren. Det gäller därvid att inte bara fästa uppmärksamhet på vad dansen och musiken betyder, vad den säger om ungdomars liv i Budapest och om det ungerska samhället, utan vad dans och musik gör med dem. Analysen har förankrats i den kunskapssociologiska begreppsapparat som utarbetats av Peter Berger och Thomas Luckman. Deras huvudarbete *The social construction of reality* från 1966 (på svenska Kunskapssociologi, 1979) är i centrala delar baserat på Alfred Schutz analyser av medvetandets struktur (Schutz 1964), som i sin tur går tillbaka på Edmund Husserls fenomenologi. I Bergers och Luckmans teoretiska modell fann jag en möjlighet att förstå danshusrörelsen ur ett dialektiskt perspektiv, som tar hänsyn just till samspelet mellan dansen, musiken, de unga storstadsbor som skapade danshusrörelsen och de samhälleliga villkoren. Modellen är komplex och omfattande och med risk för förenklingar ska jag kort beröra endast de resonemang som har direkt relevans för förståelsen av danshusrörelsen.

Uppsatsen kretsar kring den klassiska frågan om förhållandet mellan konst och samhälle. Är det samhället som betingar konsten? Har konsten kraft nog att förändra samhället? Min utgångspunkt är att konsten är invävd i samhället, men samtidigt en relativt autonom provins, som lyder sina delvis egna lagar.

Min centrala hypotes är att ungdomarna som gick regelbundet på danshus tillägnade sig en alternativ värld av musik och dans, att de därigenom vann nya erfarenheter, som verksamt bidrog till att förändra hela deras sociala värld.

Människans sociala värld

I Bergers och Luckmans arbete är den centrala tesen att människans relation till samhället är dialektisk. Människan och hennes sociala värld interagerar med varandra, det hon producerar återverkar på henne själv. Denna process omfattar externalisering, objektivering och internalisering och sammanfattas i de tre teserna: *Samhället är en mänsklig produkt, Samhället är en objektiv verklighet, Människan är en social produkt* (Berger & Luckman 1979:78).

I det mänskliga medvetandets centrum finns en självklar värld, i vilken man lever fullkomligt klarvaken, den existerar här och nu. I anslutning till denna *vardagsverklighet* finns en rad andra verkligheter som strukturerar världen på annorlunda sätt. I dessa *avgränsade meningssammanhang* (finite provinces of meaning) gäller för det mesta en annan logik, andra regler, än i vardagsverkligheten. En dröm, en religiös upplevelse, ett intensivt musiklyssnande är exempel på sådana avgränsade betydelseområden. Alla sådana upplevelser är begränsade, de har en början och ett slut och man måste alltid förr eller senare återvända till vardagsverkligheten.

Sin kunskap om världen förvärvar människan genom egna erfarenheter och genom att ta del av andras. I ett teckensystem av något slag, varav det främsta är språket, *objektiveras* och *sedimenteras* en mängd erfarenheter. De blir därmed tillgängliga för andra och de kan förvärvas under socialisationen som sammanhängande helheter utan att man fördenskull måste gå igenom samma process som en gång gav upphov till dem.

De sedimenterade erfarenheterna internaliseras som objektiv kunskap under socialisationen under förutsättning att de kan legitimeras som "riktig" kunskap. Legitimeringen kräver tillgång på institutioner av något slag, som av människorna kan uppfattas som riktiga och trovärdiga. I ett komplext samhälle finns det vanligen många rivaliserande definitioner av verkligheten. För att rivaliserande, kanske till och med kontrasterande verklighetsdefinitioner ska kunna upprättas i ett samhälle, krävs att de har tillgång till egna institutioner och *legitimeringsapparater* i tillräcklig grad. Dessa legitimeringssapparater måste kunna upprätta den nödvändiga *plausabilitetsstrukturen*, som gör alternativen subjektivt trovärdiga för sina respektive anhängare.

En hel rad mekanismer försäkrar medlemmarna i de olika alternativen om den egna verklighetens förträfflighet och hindrar dem samtidigt att se de andra alternativen som möjliga.[2] Mekanismerna är verksamma på många

olika nivåer, från rena faktafrågor och teorier, till världsbilder, kulturer eller *symboliska universa* som i Bergers och Luckmans terminologi är "de symboliska totaliteter som inte alls kan uppfattas i vardagslivet" (1979:115). Så snart två alternativa definitioner av verkligheten finns till hands utvecklas en kamp, vars utgång bestäms av vilken sida som har makten över legitimeringsapparaterna. "Den som har den större käppen har bättre möjligheter att påtvinga andra sina definitioner av verkligheten" (1979:129). En grupp människor kan alltså fortsätta att upprätthålla sin alternativa värld bara så länge den är tillräckligt sammanhängande och trovärdig.

En viktig fråga är på vilken nivå anspråken på alternativ kunskap om verkligheten förankrats. Om skillnaderna är stora och oöverbryggbara ända upp till de symboliska universa grupperna omfattar, är det troligt att alternativen kan bestå under längre tid än om gruppmedlemmarna delar symboliskt universum och istället utkämpar strider om fakta och teorier på lägre nivåer. Under sådana omständigheter är det istället troligt att endera alternativet sugs upp av det andra och på så sätt omformas och oskadliggörs, samtidigt som naturligtvis segrarna också omformas av det inkorporerade alternativet.

Ljud och rörelse som en aspekt av den sociala världen

Bergers och Luckmans kunskapssociologi är en allmän teori om den sociala världen. I deras terminologi kan dans och musik beskrivas som objektiverade teckensystem grundade i expressiva kvalitéer. För att kunna diskutera musiken och dansen mer ingående har jag infört begreppen *'sound'* respektive *'rörelsegestalt'*. De kan definieras som grundkaraktären hos alla element som de framträder under ett mycket kort tidsavsnitt av musiken resp. dansen, men som sätter sin prägel på hela musik- resp dansstilen.[3] För att förkorta resonemanget kommer jag fortsättningsvis att diskutera endast begreppet sound. I princip kan samma resonemang föras också kring begreppet rörelsegestalt.

Sound är en totalitet av musikaliska ljud som inte är beroende av ett längre tidsmässigt förlopp för att kunna uppfattas. Soundet omfattar parametrar som tonkvalité och klang, attack och insvängningsförlopp, samklanger och grad av sammansmältning mellan olika toner, ornament, omfång, register, volym, brus etc. Däremot omfattar det inte melodilinjer, harmonik, dyna-

mik, frasering etc. Sound är ett begrepp som används just i denna betydelse av dagens pop- och rockmusiker och från dem har det i viss mån trängt in i vardagsspråket; man talar allmänt om "Abbasound", "Beatlessound" etc.

Här är sound använt i en mer generell mening, som *en grundförutsättning för att musik ska kunna uppstå*. Den bärande tanken är att soundets olika beståndsdelar bildar en sammanhängande struktur med hög redundans. Strukturen är i en viss mening tvingande: om soundet ska kunna upprätthållas måste stilens centrala beståndsdelar beaktas. Om viktiga delar av soundet förändras kan hela ljudstrukturen falla samman varpå musiken blir meningslös, innan den på nytt strukturerats och givits socialt erkännande och förankring.

Att utföra en viss musik "riktigt" innebär därför att producera musikaliska ljud på vissa förutbestämda sätt och att höra och strukturera den ljudande omvärlden på ett visst sätt. Under musicerandet upprättas en hel serie relationer, mellan musiker och instrument, mellan musiker och publik, mellan musiken, tiden och rummet. Mitt ibland musikerna står alla de andra musiker som bidragit till att utveckla stilen, soundet som utövas. De nuvarande musikerna förenas med de tidigare, inte bara genom att dela en mängd grundläggande uppfattningar om hur musik kan och ska produceras, utan genom att under själva framförandet dela en form av *inre tid*, vad Henri Bergson kallat "le temps durée". I denna inre upplevda tid rekonstrueras de tidigare musikerna för de närvarande i en speciell relation som utgör "en avledd form av den levande och närvarande interaktion som kännetecknar en verklig "face-to-face" relation, som den som pågår mellan talare och åhörare" (Schutz 1951:171f). Schutz kallar detta, med en medvetet musikalisk metafor, "a mutual tuning-in relationsship", vars själva grundval är det gemensamma och samtidiga genomlevandet av en rad specifika tidsdimensioner (Schutz 1951:162). Sound är därmed en aspekt på den sociala värld människan kontinuerligt upprättar och bekräftar.

Med Bergers och Luckmans teoretiska modell kan tankegången byggas ut och göras tydligare. Ett sound består av tidigare generationers sedimenterade erfarenheter och ingår i den värld av strukturerat ljud som varje samhällsmedlem föds in i. Denna värld tillhandahålls de nytillkomna och framstår för dem som objektivt existerande och självklar. Internaliseringen av ljudvärlden sker vanligen på ett tidigt stadium i livet och under starkt känsloladdade former. Varje samhällsmedlem kommer att besitta en intuitiv och omedelbar expertis om ljudvärlden, utan att för den skull kunna

redogöra för vad denna expertis grundar sig på. Man vet helt enkelt hur en musikstil låter och *hur den ska låta*, vare sig man är musiker eller räknar sig som omusikalisk. Dessa kunskaper är mycket omfattande och säkert fungerande i vardaglig interaktion. (Det är troligt att sound är just den kvalité i musiken som människor i första hand refererar till för att kategorisera musikstilar i vardagsspråket.) Kunskaperna om olika musikstilars sound och deras sociala innebörder och förankringar ingår i ett gemensamt *socialt kunskapsförråd* (Berger & Luckman 1979:153,171).

Sound är alltså en grundkomponent i människans socialt konstruerade ljudande värld, det är ett sätt att höra världen på. Man har som samhällsmedlem *kunskap* om en mängd olika sound, men vanligen håller man sig till ett fåtal. Ett byte av soundideal kan ses som en form av *växling* eller *alternation* (Berger & Luckman 1979:182ff) och innebär att en resocialisation har ägt rum. På grund av de känsloladdade förhållanden under vilka soundet en gång internaliserades är växling en komplicerad process som i många avseenden liknar religiös omvändelse och där särskilda tekniker måste tas i bruk för att markera avståndet till den värld man lämnat. Vanliga tekniker är *förnekande* och *invertering* av centrala regler och värden.

Bakgrundsteckning

De många barnen

I Ungern, liksom i många andra länder i världen, föddes ovanligt många barn under slutet av 1940-talet. "Fyrtiotalisterna" var många, men ännu fler skulle komma. "Ratkó-generationen" kallas i Ungern alla de barn som föddes åren 1950–1955, under och strax efter Anna Ratkós tid som hälsovårdsminister (1949–1953). Då förbjöds de tidigare legala aborterna och antalet nyfödda steg med ca 15% (Striker:3, not 6). Alla dessa barn föddes till en värld i snabb förändring. De fick många gemensamma och säkert frustrerande erfarenheter när de nådde övre tonåren; brist på utbildning, bostad, arbete, pengar.[4]

Under deras uppväxtår blev musiken tillgänglig som aldrig förr, genom radio, Tv, skivor, bandspelare etc. Den nya teknologin gjorde det möjligt för allt större grupper att odla musik som avvek från den kanoniserade

"allmänna musiksmaken" och musiken blev nu en av de viktigaste samlande symbolerna och en markör av starka gruppidentiteter.[5] Föräldrarnas världsbild tycktes inte ha mycket att ge, nu skulle ungdomen gå sina egna vägar, skapa nya livsstilar, och detta till egen musik och dans. Som Striker påpekar var detta den första generationen i det moderna Ungern utan erfarenheter av krig, gatustrider, personkult och utan självanklagelser för den politik som lett fram till uppslitande krisen 1956 (Striker:5).

Under slutet av 1960-talet strömmade de många ungdomarna till universiteten och högskolorna i Budapest. Budapest är Ungerns självklara centrum. Där finns nästan all högre utbildning, all central administration, de större industrierna, en stor och välutbildad medelklass med förhållandevis gott om pengar, ett rikt kulturliv, goda internationella förbindelser, samt hela 20% av befolkningen, över 2 miljoner innevånare (Németh 1981). (Miskolc, Ungerns näst största stad har inte mer än 212 000 innevånare och Debrecen, den tredje, 200 000)

I Budapest växte det fram en omfattande ungdomsrörelse med ungefär samma yttre förtecken som i de flesta storstäder i väst: långt hår, jeans, pop- och rockmusik, protester mot USA's angreppskrig i Vietnam. Folkdans- och folkmusikrörelsen är därav blott en del, men en mycket viktig del. Många av de samhälleliga förutsättningar som gällde för folkdansrörelsen gällde också för de andra grenarna på det ganska vildvuxna subkulturella träd ungdomarna skapade. Relationen mellan dem, samband och motsättningar, kommer dock inte att beröras vidare här (jfr dock Striker, Vitanyi 1972).

De flesta av dessa tonåringar hade farföräldrar med personliga minnen av slitet och halvsvälten på "den gamla goda tiden". Själva kom de däremot att tillhöra en växande urban intellektuell medelklass. Ungern är litet och det är inte långt till landsbygden, varken geografiskt eller socialt. Men de nya stadsborna hade nu fått tillräckligt tids- och rumsavstånd till farmors gamla saker och hennes sånger, farfars fiol eller säckpipa, för att kunna förknippa dem med positiva värden som "kollektivism" eller "det sunda livet på landet", snarare än rester från ett fattigt och slitsamt liv.

När Europas nya gränser drogs upp efter andra världskriget hamnade flera miljoner ungrare i Rumänien, Tjeckoslovakien och Jugoslavien. Bland de äldre finns ännu idag en stark och levande nationalism och patriotism, men också skuldkänslor och självkritik för att det var just denna nationalism och patriotism som under första världskriget och 30-talets profascistiska regim ledde till att så många landsmän hamnade utanför dagens ungerska

gränser. Framförallt är det de ca 2 miljoner ungrarna i Transsylvanien man bekymrar sig för.[6] Efterkrigsgenerationerna bär inte på några skuldkänslor inför det transylvanska problemet. För dem har Transsylvanien istället blivit en symbol att samlas kring. Transsylvansk bondekultur framstår för dem som en idealbild av "det gamla och äkta", helt enkelt "Ungern på den gamla goda tiden".

Politisk och ekonomisk förändring.

1965 lades grunden för en genomgripande förändring av det ekonomiska och politiska systemet i Ungern. Då antogs i det ungerska socialistiska arbetarpartiets centralkommité de grundläggande principerna för den Nya Ekonomiska Mekanismen (NEM). Här ska jag kort sammanfatta några viktiga punkter i denna utveckling (efter Brus 1983:175–185).

Förändringarna var en åtgärd för att höja effektivitetsnivån i ekonomin. En av de bärande tankarna var att införa en decentraliserad planering. 1:a januari 1968 togs det första viktiga steget genom avskaffandet av det obligatoriska planeringssystemet med bindande års- och femårsplaner. Grunddragen i NEM var självständighet i planer på olika nivåer, ökat beslutsutrymme åt företagen, inriktning på ekonomiska framgångskriterier. Reformerna blev under 1970-talet märkbara på alla nivåer i det ungerska samhället. 1975 återinfördes vissa av partiets kontrollfunktioner och decentraliseringen avstannade, för att skjuta ny fart på 1980-talet. 1981 antogs en lag som tillåter privat företagssamhet.

Den ungerska valutan, forinten, är numera i viss mån konvertibel sedan Ungern vunnit inträde i Internationella valutafonden. Handelsutbytet med andra länder, framför allt i väst, har ökat oerhört. Följden har blivit att det inte längre råder brist på varor i Ungern. Begärliga varor som hemelektronik, modekläder, bilar, allt finns nu att köpa, även om det är dyrt.

Den privata konsumtionen har ökat på alla områden. Vardagslivet har förändrats genom att fler kunnat skaffa sig bil, Tv, hushållsmaskiner, större bostäder etc etc. Ett stort problem för den vanliga medborgaren var tidigare bristen på kompetenta hantverkare av alla slag. Idag går det att få bilen lagad relativt snabbt i en privat verkstad, det går att köpa delar till Tv-apparaten eller diskmaskinen från privata importörer. Det kostar mer, men det går enkelt och snabbt.

På gatorna i Budapest trängs numera en mängd privata taxibilar med spårvagnar, bussar och de ständigt fler och större privatbilarna. Små privata restauranger har öppnat i bostadsområdena bortom de centrala delarna. Den första privata teatern öppnades i april 1987, med en känd radikal regissör i ledningen. Hela denna omläggning har inte påverkat grundvalarna i det politiska systemet, men för den enskilde medborgaren har vardagslivet blivit mindre tillkrånglat och besvärligt. Inriktingen har varit relativt entydig och kan sammanfattas som decentralisering och större utrymme för privata initiativ, såväl på en abstrakt strukturell nivå, som på vardagsplanet. Det är i denna allmänna inriktning som jag vill söka de möjliga sambanden med danshusrörelsens mål och metoder.

Folkdans i Ungern

I en vanlig nationell kliché framställs ungrarna som ett musik- och dansälskande folk. Etnologen Bertalan Andrásfalvy menar att "idealet för den ungerske bonden på sjutton- och artonhundratalen var den adlige lantjunkaren, godsägaren, storsint och extravagant, intresserad av fina kläder och hästar, förtjust i fester, musik och livligt umgänge. Han var gästfri och slösaktig och utomordentligt stolt över alla dessa egenskaper" (Andrásfalvy 1977). Det är inte svårt att finna exempel på de viktiga funktioner dans och musik har haft i ungrarnas historia. De improviserade ungerska folkdanserna blev tidigt symboler för det ungerska folkets individualism och frihetslängtan (Martin 1980:391f). 1500- och 1600-talens *hajdú*, 1700-talets *verbunkos* och 1800-talets *csárdás* fick representera "ungerskheten" och de nationella strävandena, inför utlänningar såväl som inför ungrarna själva (Martin 1985:117f).

Under "reformtiden", 1825–48, blev detta särskilt tydligt. Då inleddes en förnyelse av den nationella kulturen med användning av element från folkkulturen. Förnyelsen initierades och leddes av intellektuella stadsbor (bl a Petőfi) och man utnyttjade medvetet olika element ur folkkulturen. Det skapades ett nytt nationellt medvetande som fick återverkningar inte bara i tvillingstäderna Buda och Pest och i andra större orter, utan även i byarna. Vissa former av folkdans (särskilt de improviserade mansdanserna) och folkmusik exploaterades hårt som symboler för en ny medveten "ungerskhet" (Hofer 1977).

Folkdans i organiserad form fanns i Ungern åtminstone från slutet av 1800-talet, men först i början på 1930-talet uppstod en verklig folkdans- och folkmusikrörelse, *Gyöngyösbokréta* (pärlbuketten). Vid början av 1940-talet hade det i ett hundratal byar i Ungern och Transsylvanien bildats små ensembler, "buketter", bestående av bönder som uppträdde med danser, berättelser, sång och musik från sina egna byar, klädda i sina traditionella dräkter. Det fanns samtidigt en rad andra organisationer som hade folkdans på programmet, knutna till olika kyrkor, ungdomsorganisationer eller politiska grupperingar (Maácz 1985:57ff).

Efter krigsslutet, följde några år av ökat intresse för folkdans och folkmusik. Denna tid, "de friska vindarnas era", fick ett abrupt slut 1949, i samband med Mátyás Rákosis maktövertagande och den nya konstitutionen. En ny kulturpolitik hade dragits upp av ledande Sovjetpolitiker under sommaren 1948[7] och i enlighet därmed bildades en rad professionella folkdansgrupper de flesta östeuropeiska länder (Ronström 1989). I Ungern bildades sådana ensembler i armén, polisen, fackföreningarna. (*Állami Népi Együttes*, den ungerska statsensemblen, bildades 1950–51.) Samtidigt förbjöds och upplöstes alla "buketter", tillsammans med många av de andra folkdansorganisationerna. 1950 bildades Institutet för folkkonst, *Népmívelési Intézet*, som fick till uppgift att samla och omorganisera all amatörverksamhet med teater, dans och musik. Under dessa oroliga år blev folkdans en samhällelig angelägenhet som aldrig förr, på gott och ont. Folkdansen drogs in i den politiska retoriken, precis som hundra år tidigare, men nu med andra förtecken. Striker återger två talande exempel:

> This dance was collected in May 1949 in Cserepes. It was performed by Gergely Csák, a self-respecting communist new smallholder (who became a member of the co-operative), an enlighted man who knows that with his dance he offers a little stone for the construction of socialism... Every part of his dance expresses proud self-respect, beuty and strenght, the feelings of a sound man who engaged himslef with the construction of the socialist society. (Ur *Táncoló Nép*, februari-mars 1950)

> One item... proved to be a wilding of folk romanticism, an *ankle-splapping pose of gloomy Hungarianism*, a rightist deviation occuring in the field of folk dance against which a most fierce battle should be fought. (Ur Szabad Nép 1948/181)(Striker:29)

Efter den politiska kursändringen såg fabriker, stadsråd, fackföreningar och olika sociala organisationer som sin plikt att sätta upp amatör-folkloreensembler med eleganta, glada och optimistiska folkdanser på programmet. Resultatet blev knappast vad beslutsfattarna räknat med:

> All the various organizations founded groups, most of which lacked even the most elementary skills, and great numbers of entirely worthless dancegroups were formed.(...) Folk dancing became the obligatory ritual part of every meeting or any social event, and the groups, which frequently appeared quite unprepared, earned for themselves a bad reputation. It was therefor no wonder that folk dancing itself was discredited. The audience soon began to sniff secretly or openly, as the case might be, when the word "folk dancing" was heard. The state-directive, in fact were at times counter-productive (Maácz 1985:62f).

Det var inte bara på scenen som folkdans blev ett obligatorium. De "kosmopolitiska" sällskapsdanserna skulle ersättas av ungerska folkdanser. Men istället för att utnyttja de improviserade danserna till ett fritt och informellt dansande, ville man införa nykomponerade turdanser i folklig stil, vilket ledde till att den storslagna idén om "en dansande nation" snart havererade. Kvar blev "fem nationella minuter", då man avverkade folkdanserna för att sedan ägna sig åt samma sällskapsdanser som tidigare (Maácz 1985:63).

Efter upproret 1956 försvann intresset för folkdans i organiserad form. Många folkdansgrupper upplöstes i brist på medlemmar och hela arbetet med folkdans och folkmusik råkade i en djup kris. Bristen på engagemang avspeglade sig också i repertoaren, både amatörgruppernas och de statligt avlönade gruppernas:

> Towards the mid-'60s signs of isolation and regression could be noticed. Isolation not in a geographical sense, since the ensembles toured the world; and regression not in the number of staff and the methods of performance: no, it was in artistic originality. The ensembles turned to endless repetion of the accumulated repertoire in Hungary and abroad. The very few new productions they put on copied old stereotyped genres and hackneyed recipes (Maácz 1985:107).

Folkdans blev en scenkonst med officiell prägel, något man inte gärna gick för att titta på och ännu mindre ville ägna sin fritid åt och så skulle det förbli till några år in på 1970-talet.

Zigenarmusik – folkmusik

1859 trycktes i Paris *Des Bohémiens et de leur musiques en Hongrie*, författad av Ferenc Liszt. Boken var en stort upplagd studie av zigenarna, deras ursprung, historia och musik. Hans tes var att de ungerska böndernas

musik var utan värde och att det i själva verket var zigenarna som skapat den riktiga ungerska folkmusiken. När boken trycktes i Ungern två år senare orsakade den skandal. Bara 13 år tidigare hade Ungern förlorat ett krig om självständighet inom det Habsburgska imperiet. I den kampen hade den improviserade ungerska folkdansen och folkmusiken varit den mest betydelsefulla samlande symbolen. Liszt anklagades nu för bristande patriotism, förfalskning av fakta och mycket mer av en rasande ungersk opinion. Alla var överens om att bondemusiken var värdelös och att den verkligt värdefulla folkmusiken var den som förvaltades och framfördes av zigenarbanden. Men att som Liszt påstå att zigenarna också *skapat* denna äkta ungerska folkmusik var för mycket för ungrarna (Sárosi 1978:141f).

Det intressanta med denna kontrovers är att den så tydligt visar att redan vid mitten av 1800-talet hade "ungersk folkmusik" kommit att bli liktydigt med "zigenarmusik". På 1910-talet (och ännu långt in på 1930-talet) försökte Béla Bartók i en rad artiklar reda ut för den stora allmänheten skillnaden mellan den ungerska bondemusiken och "ungersk folklig konstmusik":

> ...I Ungern existerar en även utomlands ganska känd så kallad 'zigenarmusik'. Den kallas helt felaktigt för zigenarmusik, eftersom den inte är något annat än folklig ungersk konstmusik, alltså äkta ungersk musik, som städernas zigenare endast framför och sprider, men det är inte de som är dess skapare. (Bartók 1981(1932))

Bartók ville få de ungerska böndernas musik erkänd som den riktiga ungerska folkmusiken. Hans uppgift var inte lätt. Etnologen Tamás Hofer beskriver "zigenarmusiken" som ett slags musikaliskt *linguafranca* i Ungern, medan bondemusiken var helt okänd för de flesta:

> When Bartók och Kodály first started to publish their collections from the peripheral areas (in both a geographical and social sense) of Hungary, people did not believe that these were really Hungarian tunes. From my youth I still remember how members of the so-called middle class claimed that the tunes Bartók collected were Romanian or something else, but not real Hungarian music. They belonged, in other words, to a world of peasant music that was totally unknown to and separated from the cultural attitudes of the educated urban people (Hofer 1984:137).

Som ett resultat av Bartóks och Kodálys strävanden började allt fler bli uppmärksamma på skillnaden mellan det som Bartók kallat "folkmusik", (*népzene*), och "ungersk folklig konstmusik", (*cigány zene, magyar nóta*).

Efter kriget ville man från myndighetshåll uppmuntra den instrumentala folkmusiken, inte minst för att alla de nybildade folkdansgrupperna behövde musik. I brist på folkmusiker fick man vända sig till zigenarbanden. De spelade ju en till det yttre likartad musik och de döptes nu om till "folkmusikorkestrar". Också den folkmusik som spelades i radio och Tv arrangerades, harmoniserades och kläddes i samma tondräkt som *magyar nóta* repertoaren. Vissa radio- och Tv-producenter hade gärna spelat "autentisk folkmusik" i sina sändningar, men ansåg det otänkbart på grund av publikens brist på förståelse för den sortens musik:[9]

> ...a significant proportion of our people are still estranged from folk music. This refers especially to the population of the cities and towns where real folk music has been completely pushed out by a composed popular music and more recently by jazz imported from the West. (...) Perfect performance of folk songs can be expected from original folk artists alone. But only a small percentage of our listeners receive these original performances well. This small percentage comes from two extreme strata: the most backward peasants, and the most highly educated. The urban and village populations which occupy a midway position, having outgrown the folk culture, but not yet having acquired a higher cultural standard, regard folk performances as out of date and primitive (Grabocz 1959:81f).

Sändningarna från radions folkmusikavdelning bestod alltså av arrangemang för zigenarorkestrar därför att "this kind of folk music satisfies the widest strata of our people" (Grabocz 1959:82). Först 1969 blev "autentisk folkmusik" tillgänglig för den stora publiken, om än i små portioner. Då började man på att sända traditionsinspelningar ur de stora arkiven i radio, tio minuter mitt på dagen varje lördag (Sárosi 1986:5).

För de uppväxande ungdomarna i efterkrigstidens Ungern var folkmusiken alltså något helt okänt och zigenarmusiken något som hörde de äldre generationerna till och som dessutom förknippades med den officiella kulten av folket och med tråkiga stereotypa folkdansuppvisningar, med förljugenhet och falsk sentimentalitet. Det var, kort sagt, ingen musik som utövade någon lockelse på ungdomen.

Från 1970-talet förändrades situationen totalt och ungdomar drogs på nytt till folkdans och folkmusik. En helomvändning ägde rum. Det fanns nu plötsligt ett stort antal unga människor, med stora kunskaper i musik och dans,[10] beredda att lockas med till aktivt spelande och dansande. De hade andra förutsättningar än tidigare generationer i sina strävanden. En betydande kunskap om musik och dans i äldre tider hade ackumulerats, det

fanns nu rika källor om dans och musik att ösa ur, i form av uppteckningar och arkivmaterial, böcker, skivor, noter, filmer etc. Allt detta utnyttjades och omdefinierades av den generation ungdomar i Budapest som skapade danshusrörelsen.

Danshusrörelsen uppstår

Flyg, Påfågel!

Ungersk Tv organiserade 1969 en tävling i konsten att sjunga folksånger. Den kallades *Röpűlj Páva* (Flyg, påfågel),[11] och efterträdde den mycket populära tävlingen *Nyílik a rózsa* (Rosen blommar), där 50- och 60-talens folkartister tävlade med *magyar nóta*, sånger komponerade i folklig stil, "ungersk zigenarmusik". I den nya tävlingen var genom ett radikalt beslut sådana bidrag redan från början uteslutna. I den direktsända finalen, som lockade miljoner tittare, deltog över 90 tävlande (Striker: 9, not 17). Unga män och kvinnor framträdde med gamla folksånger utan det sedvanliga ackompanjemanget från en zigenarorkester, de sjöng oackompanjerade eller till gitarr. Såväl publik som jury gjorde stora ögon – och öron! Succén blev omedelbar, de fick sina priser och detta sätt att framföra folkmusik blev nu med ens accepterat såväl av vanliga människor som av "experterna".

I centrum för den våg av intresse för äldre folkmusik som bar fram de första danshusen stod några unga musiker ur fyrtiotals-generationen, Ferenc Sebő och Béla Halmos. Sebő, från Székesfehérvár, gick ut Polytekniska Universitetet i Budapest 1970. Han spelade piano och cello i skolans symfoniorkester och lärde sig spela gitarr, inspirerad av tidens popmusik. Senare började han spela *kontra*, en tresträngad altfiol, som används som ackompanjemangsinstrument i Transsylvanien, han lärde sig även spela vevlira, *citera* och andra folkinstrument. Han blev en av danshusrörelsens ledande ideologer och bildade tillsammans med Béla Halmos den första och mest berömda av de nya grupperna, *Sebő együttes* (Sebő gruppen). Béla Halmos, från Gyula i sydöstra Ungern, studerade vid samma universitet som Sebő, spelade fiol i dess symfoniorkester. Han började spela gitarr, bildade ett pop-band, blev känd som "grabben med gitarren" och hamnade på topplistorna 1969. Han ägnade sig senare så gott som uteslutande åt fiolen, som *primás* i *Sebő együttes* (Sági Mária 1984, Striker: 8).

Sebő och Halmos inspirerades till att sjunga sina första folksånger till gitarr på ett internationellt ungdomsläger i Ungern, tillsammans med studenter från Tyskland, Jugoslavien, Tjeckoslovakien och Bulgarien. En kort tid därefter uppträdde Halmos och en rad unga musiker i tävlingen *Röpűlj páva*, där de förvånade publiken genom att uppträda med sånger och instrumentalmusik hämtade ur de äldsta skikten av ungersk folkmusik, det Bartók kallat "den gamla stilen".[12]

Det var en totalt främmande slags musik som nu nådde den stora publikens öron. Innan Sebő, Halmós och de andra började framträda hade knappast någon utanför folkmusikexperternas trånga krets haft möjlighet att höra sådan musik.

> And this is Sebő's innovation: they connected the sung and instrumental music which disappeared from the practice of peasant and gipsy musicians long ago. They have reestablished this old-time unity in a different way, using a different melodic corpus, more truthfully and originally than folksingers accompanied by gipsy bands (Bodor 1981:36).

En främmande tonvärld

Efter framgången i tävlingen ville Sebő och Halmos gå vidare och vägen ledde från gitarrerna till fiolerna och de ungerska böndernas sätt att spela. "Vi lyssnade på de första original-musikinspelningarna och vi fick en känsla av det var folkmusik från Tahiti vi hörde, vi hade aldrig hört något sådant förut." Så beskrev Ferenc Sebő sitt eget möte med ungersk bondemusik från Transsylvanien, i en intervju från 1975 (Striker:12).[13]

Själv hörde jag några år senare inspelningar som Sebő-gruppen gjort i Szék. Min första impuls var att gå fram till rullbandspelaren för att ta ut bandet och vända på det – jag var övertygad om att det vridit sig så att musiken nu gick baklänges! Många ungerska folkmusiker i danshusrörelsen har berättat om samma eller liknande impulser från det första mötet med denna främmande tonvärld. Mötet framstod för många närmast som en chock. Instrumentbehandling, tonkaraktär, ackompanjemangsteknik, intonering, hela musikens sound var annorlunda.[14] Det var för många svårt att förhålla sig neutral till denna tonvärld, som tycktes vända upp och ner på de flesta gällande begrepp för hur folkmusik, ja musik överhuvudtaget, skulle framföras. Musiken fascinerade, lockade och stötte bort. Starka musikaliska och konstnärliga personligheter skulle komma att bege sig likt

upptäcktsresande iväg för att utforska denna alternativa tonvärld. Många av dem hade en mycket negativ hållning gentemot de stora zigenarorkestrarnas polerade ton och virtuosa variationer över kända melodier. I samma mån som de nu erövrade en ny och alternativ musikalisk värld blev förnekandet av den gamla mer uttalat och emotionellt laddat.

Det första danshuset

Sebő och Halmos sökte nya former för sitt musicerande som tillät mer lekfullhet, improvisation och närhet till publiken än de traditionella konsertformerna. De hade redan framträtt med folkmusikprogram på olika teaterscener i Budapest, men de ville skapa något de kunde dela med andra, där *tillsammans* skulle vara nyckelordet. De började samarbeta med folkdansare och folkdansforskare, bland dem Ferenc Novák, ledare för folkdansensemblen *Bihari János*. Novák höll just på att avsluta sin doktorsavhandling om folkdanstraditionerna i Szék, en av de ungerska byarna i Transsylvanien. Han lärde ut danser från Szék till medlemmarna i sin ensemble och tillsammans med Béla Halmos och Ferenc Sebő bjöd han in folkdansare från *Bartók-, Vasas- och Épitők Vadrózsák*-ensemblerna till det första informella danshuset, den 6 maj 1972 (Striker:11).

Det första danshuset var en enkel tillställning för medlemmar i de olika folkdansgrupperna och många av dem ville ha det så även i fortsättningen. Men Sebő-gruppen och medlemmarna i *Bartók*-ensemblen, under koregrafen Sándor Timárs ledning,[15] ville istället försöka göra danshusen öppna för vem som ville komma. De ville låta dansandet och umgänget bli det viktiga. Inga folkdansgrupper skulle skapas, ingen regelbunden träning, inga koreografier skulle repeteras, och framför allt, inga tävlingar skulle hållas

Termen danshus – *táncház* – och den konkreta modellen för hur ett danshus kunde fungera hämtade Sebő-gruppen, med hjälp av Ferenc Novák och dansforskaren György Martin, från Szék i Transsylvanien. Där hade en ålderdomlig värld överlevt, med sedvänjor, folkdräkter, spelmän och lekstugor – *táncház*. Danshus höll ungdomarna i byn i någon stuga man hyrt för pengar eller brännvin och sedan tömt på möbler. Ett band, vanligen med fiol, kontra och bas tingades och sedan dansade man till långt in på natten. Först dansades de virtuosa mansdanserna, därefter fyrmannadanser och pardanser i ett allt högre tempo.

I Budapest ville man nu våga försöket att återskapa den levande dans- och musikmiljö man mött i Szék. Entusiasterna kring Sebő, Halmos och Bartók-ensemblen sökte sig fram efter former, innehåll och – inte minst – lokaler. Efter en tid fick man en fast punkt i *Kassák Klub*, ett litet kulturhus i Budapests 14:e distrikt. Där kunde danshusen hållas regelbundet, en gång i veckan och där kunde experimenten få konkret utformning.

En kväll på ett danshus

Sebő-gruppens *Kassák Klub* var det första fasta danshuset, men snart öppnades fler lokaler med andra musikgrupper och andra danslärare i huvudrollen. Nu kunde en form etablerades, ungefär densamma från gång till gång och från ställe till ställe. Så här upplevde jag en danshuskväll vid slutet av 1970-talet:

> Klubblokalerna öppnas vid sju-tiden och det har redan kommit en del folk. I en tillfällig liten bar säljer en ung flicka öl, kaffe, coca-cola, smörgåsar, enkelt och billigt. I foajén finns några soffor och stolar och ett par bord. Själva danslokalen är ännu helt tom. Toaletterna är fulla av folk som byter om. Klädsel: tunna jeans eller liknande, gärna i svart och en färgglad t-shirt, eller folklore-blus i vitt. De som varit med längst har svarta byxor från Szatmár eller Transsylvanien, eller åtsmitande svarta danstrikåer. På fötterna svarta dansstövlar eller dansskor och ibland en handduk tillgänglig över axeln eller i väskan.
>
> Musikerna stämmer på scenen, som är en "sockerlåda" utlagd på golvet i danslokalen. Inga förstärkare, inga sladdar eller mikrofoner. Det är ljust i rummet, fönstren är öppna. Rummet är ganska stort och lite kalt. Inga bilder eller dekorationer pryder väggarna. Genom de öppna fönstren hörs trafikens muller och fåglarnas kvällskonsert i parken.
>
> Publiken strömmar till, ungdomar i 20–30 års åldern mest och ungefär lika många killar som tjejer. De flesta tycks känna varann, man hejar på varann, pussar på kinden, tar i hand. Kvällens danslärare kallar på uppmärksamhet och dansen börjar med *Széki csárdás*. Dansen visas först i sin helhet av några par, sen tas den upp i ring och de olika stegen lärs ut, ett moment i taget, men utan ord. Musiken avbryts så lite som möjligt. Här gäller regeln "att lära är att göra". En svår stegkombination bryts sönder i delar, en del i taget lärs ut, delarna adderas och man nöter samma fras om och om igen tills den sitter. Impulserna till vilka fraser som ska läras kommer via dansläraren från musikerna. Musiken får gå och gå, och musikerna spelar upp sig till allt större intensitet och "tryck". Allt registreras och besvaras följsamt i dansen. En enda dans lärs ut på detta sätt under en eller ett par timmar.

> Nu vilar man, dricker nåt, pratar. I pausen visas en kort film om mansdanser i Kalotaszeg, Transsylvanien. Musiken börjar igen. Det är *Széki csárdás* igen men nu utan regelrätt undervisning. Alla försöker använda det de har lärt, par om par. De som varit med länge och kan sin konst drar sig närmare scenen. De sjunger med i sångerna och ropar de speciella rytmiska ramsorna i vars refräng alla klämmer i: Ujj ujj ujj ujj ujj ujj ujj!! Nybörjarna drar sig mot väggarna och mot nedre ändan av rummet. Ett nära samspel mellan musiker och dansare utvecklas. Dansen och musiken tycks börja leva ett eget liv, som varken musikerna eller de dansande kan råda över. Det händer något i rummet, intensiteten ökar, det blir en tätare atmosfär. Vi trycks ihop av en yttre kraft och jag förstår att också de andra har blivit medvetna om denna kraft som plötsligt tillförts oss utifrån.
>
> Sista delen av kvällen dansas andra danser i den traditionella dansordning (táncrend) som brukats i Szék: *ritka tempo, sűrű tempo, négyes, lassú csárdás, porka, hétlépes*. Det är danser med olika karaktär och i olika tempi, där varje typ av personlighet kan få sitt. Det är varmt nu, både bokstavligt och bildligt. Dansen pågår till efter midnatt, tills stämningen börjar dala, eller tills vaktmästarna fått nog och vill gå hem.

Deltagarna och verksamheten omkring danshusen

Danshuspubliken var ung och det var lika många killar som tjejer som lockades att delta. En undersökning av publiken på *Kassák Klub* våren 1976 visade att det kom runt 70–80 personer per kväll; att de flesta varit där flera gånger och ca en tredjedel kommer varje gång; att de är mellan 14 och 30 år och från alla delar av Budapest; att de flesta är studenter och intellektuella, men att en omkring fjärdedel av besökarna är arbetare. Samma typ av publik, ibland rentav samma personer, var det även på de andra danshusen.

På *Kassák klub* utvecklades idéerna om vad man kunde göra på ett danshus. Man insåg snart att det inte bara handlade om att sjunga, dansa och lyssna på musik. Ferenc Sebő förklarar:

> The fact that folk-dancing based on the original folk-music bring people together and create close communities has already been proved. What is different in this dance-house as compared to the other two is, that here, during the breaks between dances, we introduce other types of things (such as poems set to music), that are based on the same traditions but bring new messages (...) Naturally we provide other programs as well, such as films, slides or invited performers, which give more colour to the entertainment (cit. i Bodor 1981:28)

Kring danshusen växte fram en hel rad olika aktiviteter: filmvisning, utställningar, hantverkskurser, spel- och danskurser, etc, som levandegjorde bilder av livet i byarna från en så gott som svunnen epok. 1974 organiserade Sebő-gruppen det första sommarlägret kring dans, sång och instrumentalmusik. 1975 fick Sebő-klubbens medlemmar uppdraget av Etnografiska muséet i Budapest att utföra en byundersökning i Bakony (västra Ungern) som skulle ligga till grund för ett kommande bymuseum. Danshusens medlemmar skulle utföra arbetet och muséet skulle betala en del av lägrets kostnader. Varje eftermiddag hade man intensiv dansträning och övrig tid ägnades åt arbetet med byundersökningen. Liknande läger, kring musik, dans och hantverksarbete av olika slag, har sedan hållits varje år, arrangerade av någon av musikgrupperna.[16] Målet för dessa strävanden var att öka förståelsen för det samhälle vari dansen och musiken skapats. Den som ville lära sig sångerna, instrumentalmusiken, danserna, skulle lära sig allt in i minsta detalj. Traditionerna och livsstilen i byarna, naturen omkring, hela kulturmiljön skulle göras bekant. Det var möjligt att bevara dessa sånger bara genom att helt och fullt gå in i dem, i deras stämningar. Om man kunde göra det, skulle det inte längre vara frågan om imitation, utan om en verklig fortsättning på traditionen ansåg man (jfr Bodor 1981:21).

De mest aktiva medlemmarna i danshusrörelsen etablerade snabbt personliga kontakter med skådespelare, poeter och författare, hantverkare och traditionsbärare på olika områden. Ofta var dansörer, sångerskor, sagoberättare från olika byar i Ungern och Transsylvanien särskilt inbjudna till danshusen. Där kunde de möta en hängiven och intresserad storstadspublik. Sebő-gruppen startade också en liten tidning, *Síppal Dobbal*, med danshusprogrammen, intervjuer och små reportage. Mycket populära blev de speciella danshusen för barn, *Aprók tánca*, som hölls varje vecka. Allt detta organiserades under mycket enkla och icke-institutionaliserade former. De flesta av alla dessa initiativ utgick från folkmusikgrupperna och fullständigt nytt och av stor betydelse var att alla aktiviteter organiserades av medlemmar i danshusrörelsen och inte för dem.[17] För att genomföra sina planer bildade danshusrörelsens mest aktiva medlemmar löst sammanhållna grupper utan formell organisation. Den hjälp och det stöd de behövde för att skaffa lokaler, filmer, material, pengar, etc, fick de mestadels genom personliga kontakter utanför de centrala organisationernas institutionaliserade kanaler (jfr Striker: 23).

Målen och medlen

Folkdans – sällskapsdans

Ett uttalat mål var att danshusen skulle vara ställen där man kunde träffas och ha kul tillsammans, genom folkdans och folkmusik. Visionen man bar på var att danserna skulle bli tillgängliga för alla, de skulle helt enkelt bli de nya sällskapsdanserna. Att dansa dessa gamla folkdanser bara för nöjes skull, utan ambitioner att visa upp dem på scen, var något nytt och revolutionerande:

> Let the experts or happy know-it-alls pass scrupulous judgements and say what they want. I can only say what my conviction and disposition prompt me to say: There were two important historic moments in the history of folk dance: one when it went up onto the stage, and the other when it left the stage to return to the soil. Not as an art, but that it may remain dance – in the same way as the wind is wind, and the rain is rain.

Så uttryckte sig Sándor Csoóri, en ledande kulturpersonlighet, i baksidestexten till danshusrörelsens egen skivserie – som symptomatiskt nog fick namnet *Élö népzene*, "Levande folkmusik". Att det fanns delade meningar om vad detta nya sätt att hantera dansen och musiken skulle betyda framgår tydligt av citatet: å ena sidan de unga i danshusrörelsen, å den andra "the experts and happy know-it-alls". Ett av rörelsens viktigaste mål var att ta ner folkdansen från scenen och återlämna den till folket. Nyckelorden, som man ställde i medveten kontrast till användningen av folkdansen under tidigare decennier var *levande, aktiv och deltagande:*

> These attempts differ radically not only from the earlier endeavours which in the 'thirties' and 'fifties' wanted to keep folk culture alive within traditional compasses and forms,[18] but also from todays traditional interpretaion of folklore which – counting on a passive audience – presents folk art merely as a production. The avant-garde initiatives wish to develop new, active forms of popular culture in the fields of music, dance, song and handicraft, that stimulate people for actual participation. And in the case of the Folk Dancing Rooms, which have found admittance among the entertainment opportunities of the young people, this has already come to fruition. (László Kosa, på skivserien Élö népzene)

Tillbaks till de rena källorna

I danshusrörelsen motsatte man sig zigenarnas sätt att spela och hela deras repertoar och inte minst att denna musik skulle kallas folkmusik. Istället började man sjunga ålderdomliga folksånger till vevliror och säckpipor, eller helt utan ackompanjemang. Danshusrörelsen ställde sig i opposition också till de stora folkdansensemblernas scenframträdanden, istället ville man låta folkdanserna bli de nya sällskapsdanserna. Men det var inte allt. Nu ställde man också krav på att lära sig sångerna, låtarna, danserna direkt "från källan". Från första början betonade danshusrörelsens skapare hur viktigt det var att ha direkta kontakter med folkmusikens "klara källor", "traditionsbärarna", med vilka beteckningar man avsåg de bondemusiker som ännu levde och verkade i sina ursprungliga miljöer. Det var från dessa bondemusiker man skulle lära sig, de som hade bevarat sin rika dans- och musikkultur i undangömda byar i Transsylvanien. Utan att ha kunskaper om de speciella uppförandepraktiska manéren, stilarna, sounden, rörelsegestalterna i byarna skulle "den nya vågen vara platt, rotlös och meningslös" (Bodor 1981:15) Det viktigaste av allt var att få personliga upplevelser av musiken och dansen *i sitt sammanhang:*

> Needless to say, what a chance it was, that the musicians from the cities could hear the peasant music not only from notes, but to be able to listen to it live, in its original milieu. The long, often tiring walks in order to meet a violinist in person, could be considered as cultural historical expeditions (Bodor 1981:15).

På nittonhundratalets början hade Bartók och Kodály givit sig iväg ut till avlägsna byar, med häst och vagn i väglöst land, under svåra umbäranden. På 1970-talet gav sig mängder av entusiaster i 20-årsåldern iväg till samma avlägsna byar, med buss eller förlitande sig på "tummen". I danshusrörelsen såg man sig gärna som den naturliga fortsättningen på raden av kulturmissionärer som vallfärdat ut på landsbygden. Likt vandrande gesäller kom de till byarna för att lyssna, intervjua, spela in, men också för att lära sig utföra musiken och danserna. Däri låg skillnaden, dessa ungdomar strävade efter att tillägna sig byrepertoaren själva, att bli accepterade av byborna. Många musiker har berättat för mig om vilken omtumlande och glädjefylld upplevelse det var att få spela på det första bybröllopet eller by-danshuset och få erkänsla och uppskattning från byborna, bredvid och på lika villkor med läraren, mästerspelmannen.

Från första början präglades rörelsen av kravet på "äkthet" och "autenticitet". En typ av puritanism spred sig: allt man spelade, sjöng och dansade

skulle vara äkta, dvs kunna legitimeras med hänvisning till en eller annan by eller traditionsbärare. Men dessa krav leddes över från ett rent kopierande till ett betonande av kärnan i den ungersk-transsylvanska dans- och musiktraditionen – *formelimprovisationen*[19] och denna improvisation satte man i avsiktlig och provokativ motsats till de stora folkloreensemblernas stelbenta och tråkiga scenprogram (jfr Maácz 1985:107).

Men häri tycktes en motsägelse ligga begravd: Hur ska man kunna spela och sjunga och dansa på ett "äkta" sätt om man samtidigt ska hitta på själv? Förvrängs inte traditionen om man börjar improvisera och göra om sångerna, danserna, låtarna? Om man vänder sig mot de "förvrängda" folkdanserna som de stora folkloreensemblerna visar upp på scenen, hur kan man då försvara att man själv börjar göra om och "förvränga"?

Formelimprovisationen

Lösningen på problemet med äktheten och improvisationen var att börja förstå folkkulturen ur ett vidare perspektiv, med ett mer "vetenskapligt" synsätt. Ferenc Sebő tryckte på att det var fråga om att lära sig ett helt nytt "språk". Det var inte nog att lära sig bara utvalda passager utantill, det handlade om att lära sig använda ett expressivt kodsystem att uttrycka sig på:

> In everyday life we always improvise, in other words we constantly use a given system to express new thoughts. The often mentioned "improvisation" of the folk dance or folk music is similar to this. It is possible to "authentically" learn only the structure and the "vocabulary". To copy parts taken from their contexts superficially is acting like a parrot, no more. (Ferenc Sebő 1975, i Bodor 1981:30)

Dessa unga män och kvinnor försökte alltså göra i praktiken vad etnologer gjort i teorin: inte stirra sig blinda på materialet utan försöka hitta och förstå reglerna bakom. Kunde man lära sig "grammatiken" och "vokabulären" så kunde man "kliva in i traditionen" och fortsätta den. Det var aldrig fråga om en "fri" improvisation (om det överhuvudtaget finns någon sådan) utan om just den typ av ständigt nya kombinationer av mer eller mindre fasta motiv och formler som är de orala (och aurala) traditionernas huvudsakliga existensform (Lord 1963, Buchan 1978).

För att lösa den intrikata uppgiften var det nödvändigt att ta hjälp utifrån. Hjälpen fick man från framsynta etnologer, folkdansforskare, musikantropologer som Zóltán Kallós, Pál-Péter Domokos, Erszébet Török, György Martin, Imre Olsvay m.fl.[20] (Jfr Bodor 1981:21). Dessas och andra forskares arbeten studerades av medlemmarna i danshusrörelsen. I dem fann man inspiration och fördjupad insikt. Men man fann också en väg till de rika arkiv av folkmusik och folkdans som samlats på forskningsinstitutionerna. Bland dessa forskare spelade György Martin och Zoltán Kallós en särskilt viktig roll. De öppnade nya perspektiv genom att personligen engagera sig i utbildning, på kurser av olika slag, och det var deras insamlade material från Mezőség i Transsylvanien som utgjorde basen i danshusrörelsens repertoar.[21]

Kanske ligger häri den största skillnaden mellan danshusrörelsen i Ungern och dess motsvarigheter i de flesta andra länder: att man kunde ta hjälp av etablerade och framstående forskares arbeten; att man försökte omsätta forskarnas analyser och teorier i praktiken; att man fick nära och personliga kontakter med dessa forskare och att de själva på ett personligt sätt engagerade sig i danshusrörelsen. Forskarna och andra kulturpersonligheter tillhandahöll *legitimeringsapparater* som förankrade danshusrörelsen historiskt, genom hänvisning till sina egna forskningsresultat, och i nutiden, genom hänvisning till sina funktioner som erkända producenter av samhällelig legitimering. De bidrog därmed verksamt till att göra danshusrörelsen trovärdig, till att bygga upp den nödvändiga *plausabilitetsstrukturen.*

En pedagogisk metod

Hur möjliggjorde man nu detta, att lära ut grammatiken samtidigt med vokabulären, att lära ut konsten att improvisera? Tillräckligt många duktiga musiker och dansörer arbetade samtidigt med att praktiskt och teoretiskt förstå och lära känna den ungerska folkmusiken och folkdansen för att det skulle kunna gå att levandegöra den, frigöra de inneboende konstnärliga och expressiva möjligheterna och sprida dem. På varje danshus fanns en fast musikgrupp och fasta danslärare och tack vare en nära kontakt mellan musikerna och danslärarna, både på ett konstnärligt och personligt plan, kunde en pedagogisk metod växa fram.

Kärnan i metoden är att lära ut en mängd dansfraser, formler, motiv, rörelsemönster, tillsammans med reglerna för hur dessa kan kombineras. Först

visas dansen i sin helhet, för att skapa en bild hos eleverna av målet för deras ansträngningar. Därefter tas dansen upp i ring och bit för bit nöts in. Sedan är det dags att pröva de nyvunna kunskaperna par om par, med närmast tillgänglig partner. De som redan kan dansen ser till att sprida ut sig, de är en förmedlande länk mellan dansläraren och nybörjarna. All undervisning sker till levande, oavbruten musik och med mycket få ord.

I undervisningssituationen står dansläraren mitt på golvet, men ändå är hierarkin entydig: det är musikerna som utgör centrum, de är impulsgivarna. Det är på musikerna det står och faller om kvällen ska bli lyckad. De sänder ut en ström av signaler från scenen, genom den kontinuerligt flödande improviserade musiken. Signalerna tas emot och omvandlas till dans på golvet och sänds tillbaka i ett ständigt växelspel.

Växelspelet mellan musiken och dansen är enligt min mening själva nyckeln till förståelsen för vad danshusen ytterst handlar om. Den stämning som kunde skapas mot slutet av en kväll byggs med intensiv och expressiv dans till lika intensiv och expressiv musik. Musiken flödar *oavbruten* i långa sjok med kontinuerligt stegrande tempo och spänningsladdning. I musiken och dansen förs människorna i de bästa ögonblicken, just då "när allting stämmer", iväg från den vardagliga tillvaron till ett annat medvetandetillstånd. Ett *avgränsat meningssammanhang* (finite province of meaning) etableras och i detta tillstånd infinner sig en flödande kreativitet, en plötslig känsla av att gränserna mellan människorna suddas ut, att tak och väggar lyfter och försvinner. Det är en upplevelsekvalité som är öppen, inklusiv, som innehåller ett förhöjt medvetande om jagets relation till de andra. Det är en omskapande typ av upplevelse, om vilken man säga: "Den som varit med om det vet på en gång vad jag menar, den som inte har varit med om det kan knappast förstå det!"[22]

Upplevelsen av en lyckad danskväll på *Kassák klub*, eller på något av de andra danshusen, kunde vara av en sådan art att känslan av tillfredsställelse och utlevelse stannade i minnet för mycket lång tid, den kristalliserade sig i medvetandet och blev det tema hela verksamheten kretsade kring. Musikerna, dansörerna och danslärarna arbetade mer eller mindre medvetet för att på olika sätt nå fram till denna omtumlande "stämning", som samtidigt utgjorde målet för och kriteriet på en lyckad danskväll.

Formelimprovisationens betydelse i danshusrörelsen

De musiker och dansare som hade begett sig ut på upptäcktsfärd hade genom en växlingsprocess resocialiserats till en delvis ny värld av ljud och rörelse. De hade tillägnat sig ett helt nytt sound och en ny rörelsegestalt och i de mest laddade ögonblicken, när de lyckades upprätta ett avgränsat meningssammanhang, kunde de vinna icke-verbala insikter och erfarenheter de knappast skulle kunna ha fått på annat sätt. Musiken och dansen, de teckensystem av sedimenterade erfarenheter dessa människor tillägnade sig, var själva källan och det var den speciella typ av *formelimprovisation* man medvetet ville återupprätta som var den förlösande kraft som utgjorde grundförutsättningen för det att det stämningsskapande växelspelet skulle kunna uppstå.

De viktigaste av dessa ickeverbala erfarenheter kretsade kring relationen *jag* och *de andra*, om individens relation till kollektivet. Musicerandet, dansandet, improviserandet, byggde på ett speciellt sätt att höra och uppfatta varandra i rummet och i tiden, ett sätt som innebar ett *erkännande av varandras betydelse i situationen*. Det var inte bara ett erkännande av varandra som rollinnehavare, som musiker och dansör, utan som *specifika och unika handlande individer*. Man kunde i den nya världen av ljud och rörelse etablera en förståelse för det *närvarande och konkreta* och det var just detta som var så verksamt i byggandet av en kollektiv och inklusiv stämningskvalité.[23]

Improvisationen hade en viktig roll också i upprättandet i specifika könsidentiteter, något som var särskilt betydelsefullt för de unga männen. Viktiga delar av danshusens program utgörs av de solistiska och ekvilibristiska improviserade mansdanserna (*verbunk, legényes, ritka tempó, sűrű tempó* etc) där flickornas roll är underordnad, stödjande. Danserna innehåller en möjlighet att utveckla en expressiv och specifik manlighet och denna möjlighet har killarna i danshusrörelsen utnyttjat till fullo. Dessa unga killar i Budapest kör motorcykel, diskuterar de senaste tekniska nyheterna, klär sig mycket modemedvetet och raggar brudar på ett högst offensivt sätt, de har inga problem att integrera bilden av sig själva som folkdansare med bilden av sig själva som *män* (något som kan vara ett verkligt problem för ungdomar i folkdanslag i Västeuropa).

De ickeverbala erfarenheterna man kunde erövra under de mest laddade ögonblicken, erfarenheter om ett annat sätt att uppfatta relationen jag-de andra och om en specifik manlighet, fördes med tillbaka till vardagsverkligheten utanför danshusen *som ett medvetande om ett möjligt alternativ till det bestående*. Därmed förändrades dessa människors livsvärld delvis och man kom att förstå och uppfatta världen på ett annat sätt än tidigare. Mycket lite av allt detta uttrycktes explicit i ord, men för dem som känt kraften i det som kunde hända på ett danshus var detta tydligt nog.

Det material man ville använda att improvisera över låg tillräckligt långt borta i tiden eller geografin för att kunna ses som helt oanfrätt av den bestående ordningens "omoraliska" påverkan, den var äkta och värdefull. Kravet på äkthet var ett krav på *renhet och moral*. Kravet på improvisation var ett krav på *självbestämmande*, och *återupprättandet av den enskilda människans betydelse i dansen och musiken* en "revolt för inre frigörelse" (Losonczi 1974, i Striker: 2).

Det kom att föras många hätska debatter omkring danshusrörelsen, ständigt kretsande kring samma känsliga frågor: nationalism och chauvinism, den ungerska minoriteten i Transsylvanien, arbetarklassen och de intellektuella, etc. I en intervju från 1975 berättar Ferenc Sebő om de olika debatterna kring hans grupp:

> - Ja här är några av anklagelserna: nationalism, kosmopolitism, dilettantism, sådan aristokratism som bara gäller för ett litet skikt, narodnikism (överdriven folkimitation), marximalism; att vi bara spelar folkmusik; varför spelar vi inte egen musik också? [24]

Till danshusens fördel var att dessa ungdomar odlade en typ av kollektivism; att det var ordning och reda med dem, de missbrukade ju inte alkohol och slogs; att musiken och dansen trots allt inte var från Västeuropa eller Usa. Intensiteten i denna debatt pekar på att det inte bara handlade om själva dansen och musiken, utan om en värdekonflikt mellan det bestående och den nya livsstil som utgick från danshusrörelsen.

Adressen för budskapet om renhet och moral och den enskildes betydelse är tydlig nog: den officiella kulturpolitiken som man såg som halvt korrumperad, omoralisk, som styrde och ställde med människorna in i minsta detalj, i vardagen såväl som i dansen och musiken.

Det finns en stark historisk kontinuitet i hyllandet av den improvisatoriska dansen och musiken i Ungern,[25] men i danshusrörelsen kunde dessa värden transformeras i en ny kontext. I ett vidare perspektiv är det möjligt att koppla danshusrörelsen till hela den pågående omstruktureringen av det ekonomiska och politiska systemet i Ungern. Ur erfarenheterna vunna ur

spelandet och dansandet i den speciella danshusmiljön, ur den traditionella ungerska och transsylvanska dans- och musiktraditionen och det medvetna kultiverandet av formelimprovisationen, steg det fram ett medvetande om ett möjligt alternativ i vilket individen hade en betydligt mer framträdande roll.

Det bärande elementet och den förlösande kraften i den konstnärliga praktik som utvecklades i danshusrörelsen kunde i väsentliga delar fås att överensstämma med huvudinriktningen i det polistiska reformarbetet, en rörelse från centralstyrning uppifrån till ett erkännande av enskilda människors privata initiativ. Är det då så att det är förändringarna i de politiska och ekonomiska strukturerna som gav förutsättningarna för framväxten av danshusrörelsen? Det som talar för en sådan tolkning är det faktum att samhällsförändringarna inleddes innan danshusrörelsen uppstod. Men en sådan tolkning förutsätter ett kausalt samband, liknande den som uttrycks i metaforen "bas-överbyggnad". I den fenomenologiskt grundade kunskapssociologi som utvecklats av Schutz och Berger & Luckman avvisas tanken på ett nödvändigt kausalsamband, istället tas hänsyn till dialektiken mellan konsten och samhället. I linje därmed är min hypotes att danshusrörelsen uppstod ur de förändrade samhälliga förutsättningarna samtidigt som den var en av flera *viktiga pådrivande krafter i denna förändring*.

Den latenta konflikten mellan danshusrörelsen och samhällets institutioner fanns hela tiden i bakgrunden, men det var en konflikt som stannade inom landets gränser. Utanför Ungern kunde rörelsens grupper utan problem uppträda som representanter för Ungerns nationella och folkligt konstnärliga arv, under samma flagga och ungefär samma yttre förtecken som de 50- och 60-tals grupper man så starkt tagit avstånd från.

Inom Ungern förblev konflikten latent. Den behövde inte ställas på sin spets därför att danshusrörelsens mål till största delen uttrycktes icke-verbalt, i handling, och på ett område av livet som kunde definieras som relativt marginellt och mindre viktigt. Folkdans och folkmusik var långt ifrån neutral mark (särskilt inte när det gäller den symboliska dimensionen) men det var heller inte det mest minerade området i det ungerska samhället vid mitten och slutet av 1970-talet. Frågan är dock om danshusrörelsen hade kunnat få någon utbredning och betydelse om inte forskarna ställt sig bakom och med sin status legitimerat rörelsens mål och medel.

Uppgång, höjdpunkt, tillbakagång

Danshusen sprids: en livsstil skapas

Danshusrörelsen spreds i mitten av 1970-talet ut från Budapest till andra städer i Ungern, men också till städer med ungersk befolkning i Tjeckoslovakien och Transsylvanien (t ex Bratislava och Cluj). I Budapest uppstod dessutom serbiska, grekiska, bulgariska danshus. Sebő-gruppens rykte spreds snart över Ungern och hela Europa, förmodligen till största delen genom informella och personliga kontakter mellan likasinnade besökare i Ungern.[26] De besökte så gott som alla Europas länder vid mitten av 1970-talet och turnérade även i mer avlägsna länder, som Japan och Australien. Mestadels uppträdde de tillsammans med folkdansare från Béla Bartók-ensemblen, samt med sångerskor som Márta Sebestyén och Ilona Budai. I Sebő-gruppens spår följde en mängd grupper, de flesta med sin egen profil: Muzsikás, Téka, Mákvirag, Vizöntő, Délibáb, Jánosi mfl. 1984 hade det bildats inte mindre än 91 grupper med någorlunda regelbunden verksamhet inom danshusrörelsen i Ungern och i angränsande länder (Sági 1984).

Danshusrörelsen leddes av medvetna musiker som, med utgångspunkt i dans och musik, ville föra in aktiviter av olika slag. Det ledde till att man fick en större förståelse för de uttrycksmedel man ville använda, man såg den gamla folkliga kulturen från flera sidor på en gång. Men det ledde också till att det långsamt växte fram en konkret utformad "livsstil". I denna livsstil ingick en hel arsenal av tecken på att man tillhörde danshusrörelsen. Man klädde sig gärna i jeans och T-shirts, men med inslag av folkdräktsdelar som transsylvanska blusar, skjortor och kjolar, kraftiga korta jackor från Szék eller Kalotaszeg. Hela folkdräkter använde man ogärna, det hade ju de stora folkloreensemblerna tagit på entreprenad. På fötterna hade man stora svarta dansstövlar, men lika ofta gymnastikskor. I hemmen fylldes väggarna av ålderdomlig keramik, antika vepor och bonader och i bokhyllorna fanns böcker om folkmusik och folkdans, grammofonskivor och kassetter med originalinspelningar av musiker från avlägsna byar i Ungern och Transsylvanien.

Denna livsstil, som sakta fick tydliga konturer, växte fram under långt större medvetenhet och självkritik än vad som synes mig varit fallet i rörelsens Västeuropeiska motsvarigheter. Man betonade att det gällde att använda folkmusiken och folkdansen i nuet, i vardagslivet och på ett socialt sätt. "Bonderomantiken" – utflykterna i en drömvärld med hägringar av det ideala livet på landet – fanns förvisso, men den fick aldrig någon större utbredning.

Danshusfestivalen

En söndag i mars 1982 hölls den första danshusfestivalen, *Táncház Találkozó*, i Budapests stora sporthall, *Népstadion*. Festivalen utgjorde det avslutande inslaget i den årligen återkommande och internationellt betydande *Tavaszi fesztivál*, vårfestivalen. Danshusfestivalen organiserades från början av människor i eller med nära anknytning till danshusrörelsen. László Romhányi, en känd regissör, var idékläckare och formellt ansvarig (just densamme som i april 1987 öppnade Ungerns första privata teater). *Népművelési Intézet* stod för inbjudningar och utbetalningar, men hela saken drevs utanför och stundtals i öppen konflikt med etablerade kulturinstitutioner. Myndigheternas inställning till festivalen var ambivalent, på vissa håll stödde man den, på andra ogillade man den, bl a för att den kunde ses som ett utslag av chauvinism och "storungersk" romantik. En försvårande omständighet var att de populäraste danserna, ja själva kärnrepertoaren, kom från Transsylvanien. Det kunde lätt bli det bränsle som fick den känsliga konflikten mellan Ungern och Rumänien om den ungerska minoriteten i Transsylvanien att blossa upp.

Festivalen skulle bli en manifestation över vad danshusrörelsen hade uppnått under sina första 10 år. Det kom över 20 000 till sporthallen, musiker, dansare, intresserade, unga och gamla, från hela Ungern och från snart sagt varje område med ungersk befolkning. Redan tidigt på söndagsförmiddagen hade det kommit fullt av folk för att köpa hantverksprodukter av olika slag på den marknad som inledde festivalen, lyssna på musik och se på dans av såväl äldre traditionsbärare som yngre revival-grupper. Men det viktigaste inslaget var ändå den allmänna, fria dansen, där alla skulle kunna delta. Organisatörerna hade tänkt sig att uppträdandena skulle avslutas med att alla spelmän tågade in i arenan, varefter publiken skulle strömma ner från läktarna för att bilda ett jättelikt dansande hav. Det skulle bli det största danshus man dittills skådat.

En hel dag fylld av musik och dans gick snabbt mot sitt slut. Det var trångt i alla de små rum där tillfälliga scener byggts upp, det var trångt i barerna och sent på eftermiddagen tog ölen och smörgåsarna slut. Försäljarna packade ihop sina stånd och lämnade över arenan till ljudtekniker och scenarbetare. Snabbt byggdes tre scener upp på golvet och i ett flygande fläng fick alla grupper några minuter var med mikrofoner och tekniker för ljudprov.

Kvällsprogrammet började vid sju-tiden. Den jättelika stadion var inte full, men det var inte långtifrån. På den elektroniska tavlan, där tider och resultat från sporttävlingarna vanligen annonseras, blinkade ett jättemeddelande:

Välkomna till den första danshusfestivalen. Budapest 1982

Stämningen var hög och varm redan från början och den steg när tavlan annonserade alla de medverkande grupperna, Sebő, Muzsikás, Téka, Délibáb, Jánosi m.fl och bland alla andra också Cinege från Köln och Kárpát från Stockholm. Den första gruppen stod redan färdig på mittenscenen för att börja spela så snart strålkastarna slogs på. Under tiden gjorde två andra grupper sig klara på de omgivande scenerna. Högt tempo, ganska bra ljud. Publiken trivdes och svarade med många långa och varma applåder.

Efter två och en halv timmes program annonserades finalen. Under ledning av Béla Halmos tågade ett 40-tal musiker från olika grupper genom sporthallen till tonerna från en välkänd brudmarsch från byn Palatka i Mezőség, centrala Transsylvanien. Väl uppe på scenen stämde hela orkestern upp till de inledande danserna i *Széki táncrend*, danssvit från Szék, de mest omtyckta och symboliskt viktigaste danserna av alla på danshusrepertoaren. Det gick ett sus genom publiken, som blandades med ljudet från alla som samtidigt reste sig för att ta det stora golvet i besittning. Nu skulle det komma, det alla väntat på.

Men knappt hade musikerna kommit igång, knappt hade publiken hunnit ner på golvet och börjat dansa, förrän stadions ledning med polisens hjälp ingrep och avbröt festivalen, ännu ett par timmar innan den officiellt skulle ha avlysts. Vi som var där tog det som ett säkert tecken på vissa myndigheters syn på saken: hit men inte längre! Stämningen bland alla dansare och musiker, många tusen människor, var exalterad. Den i dansen och musiken inneboende kraft som bar på ett alternativ och en form av protest mot systemet och inte minst mot polisen, kunde när som helst få mer konkreta och allvarligare uttryck. Polisen och sporthallens direktör släckte ljusen, stängde av förstärkarna, körde ut publiken och *jagade* ut musikerna ur korridorerna under stadion, allt under ilskna men fredliga protester. Besvikna ungdomar samlades i stora grupper utanför sporthallen och väntade på vad som skulle hända, men snart ryckte de flesta på axlarna och vände hemåt i duggregnet: "Det var precis vad man kunde vänta sig, det är inget att göra åt"

Så snart alla var ute intogs den stora sporthallen av tekniker och scenarbetare som skulle förbereda nästa dags evenemang, en konsert med den kända popsångerskan Amanda Lear. Situationen var för mig som deltagare

från Sverige lätt bisarr: här var det folkdansarna och folkmusikerna som var de långhåriga och potientellt farliga och rock- och poppubliken skulle beredas plats på deras bekostnad.

Vid den andra danshusfestivalen, i mars 1983, hade myndighetspersoner ingripit i förväg för att se till att få vissa förändringar i programmet införda. Alla de ledande musikerna i danshusrörelsen kallades till ett möte i *Népmű velési Intézet's* lokaler. Där diskuterades festivalens form och innehåll. Diskussionen blev stundtals mycket hetsig, men den slutade med att de ledande organisatörerna från förra året fick lämna ifrån sig stora delar av ansvaret till Institutets personal. Den andra festivalen genomfördes under god ordning. Det fria dansandet spreds ut på olika platser och tider och på så sätt kunde stämningen i sporthallen hållas under kontroll.

Danshusrörelsen och framtiden

Under den sjätte danshusfestivalen i Budapest, i slutet av mars 1987, samtalade jag med Klára Jánosi om danshusrörelsens framväxt om dess framtid. Klára Jánosi drogs in i danshusrörelsen i dess början, var en av dess aktivaste medlemmar och är idag anställd av Bartók-ensemblen som adminstratör och allt-i-allo.

Owe Ronström (OR): Berätta hur du kom in i danshusrörelsen!

Klára Jánosi (KJ): Det var 1973. Då hörde jag nåt som var så underbart, det var på en ungdomsklubb mitt i stan, det var en folkdanskväll. András Jánosi, min svåger, sa till mig: "Kom Klári och titta på det här, för nåt sånt har du aldrig sett!" Då hörde vi musik som var helt främmande för oss, som vi inte hade hört ens i radio eller nån annanstans. Det var Sebő-gruppen som spelade och en ung skäggig kille lärde ut danser från Szék. Det visade sig att han var dansare i Bartók-ensemblen. Han bjöd in alla att vara med och dansa. Alla var lite rädda, men min man knuffade in mig och sa att det här måste jag pröva på. När dom sa "Ta yttre benet! Ta yttre benet!" så förstod jag ingenting. Till slut gick det och jag blev plötsligt med i en film dom höll på att göra just då. Det var den första filmen om danshusen. Sándor Timár, han som var ledare för Bartók-ensemblen, var där också den gången, han tittade runt lite och försökte få fram folk som skulle passa i hans grupp. Så kom jag med och när rörelsen kom igång blev det Bartók-ensemblen som blev ledare för det hela och tog till uppgift att sprida det

hela till ungdomar i Ungern. Och det var början. På det sättet blev det fler och fler som blev intresserade så det växte väldigt fort. Alla medlemmar i Bartók-ensemblen lärde ut lite överallt på den här tiden.

OR: Hade ni uppvisningar också?

KJ: Ja det hade vi. Ensemblen växlade stil just då, 1973, innan dess var det mera stiliserad dans. Det var en gräns i hela ungerska folkdansrörelsen.

OR: Hur mottogs det när ni bytte? Var publiken för eller emot?

KJ: Det var en väldigt stor publiksuccé. Ditintills hade det inte varit samma kontakt med publiken, det var inte för dansarnas egen glädje dom dansade, utan dom var bundna vid koreografin och allt det där och så var det stiliserad musik. Nu när vi fick dansa för vår egen glädjes skull blev det en stor publiksuccé. Och det är ju inte bara att titta på, du kan själv delta, det är av väldigt stor betydelse.

OR: Sen växte rörelsen. När var den som störst, som mest, som bäst?

KJ: Det var på 70-talets slut. Efter 70-talet så började den gå tillbaka lite, den hade sprungit färdigt så att säga. Folk hade inte så mycket tid längre och dom hade andra problem. Men det var inte bara inom danshusrörelsen som uppåtgåendet visade sig på 70-talet, det var på andra områden också, men sen så började det dala.

OR: Nu är det 1987. De första som var med var 20–25 år 1973 och de är nästan 40 idag. Men det är nästan bara folk mellan 20 och 30 år här idag också. Den här nya generationen, hur skiljer sig den från den gamla?

KJ: Dagens ungdom är inte alls som den var förr, dom tar inte alls allt lika allvarligt, de är mera avslappade och det är kanske också orsaken till att danshusrörelsen har blivit lite slappare. Förr i tiden var vi mera fanatiska, vi trodde verkligen på det här. Om vi tar dom som var med på den här tiden och som är 40 år idag och som fortfarande håller på, dom var fanatiska och är det fortfarande. Men dagens ungdom är annorlunda. Dom tycker också väldigt mycket om det här, dom är intresserade, men som med allt annat så tar dom det med en klackspark. Förr i tiden när man gick på en repetition så var vi inte borta en enda dag. Om koreografen idag frågar någon: "Varför har du varit borta?" så rycker han bara på axlarna: "Vadå, jag hade väl annat att göra!" Den här tendensen finns i hela amatörrörelsen, alltså att det är lite svårt att få dagens ungdom och nästkommande generation att fortsätta det här.

OR: I arbetet med Bartók-ensemblen, kan man se nån förändring där?

KJ: Det är mindre eftertraktat nu och det är många orsaker till det. Inte bara för att hela rörelsen går neråt, utan därför att hela gruppen går neråt. Vår ledare Sándor Timár lämnade oss 1981 och då gick en hel del av dom väldigt aktiva och fanatiska med honom.

OR: När gick du själv på danshus sist?

KJ: (Skratt) Förra året! Men innan dess var det två år sedan, och idag är jag här för eran skull...

OR: Är du mätt?

KJ: Ja, upp över örona! Det var så många år sedan 1973, nära 15 år.

OR: Är det likadant med dom andra som var med för 15 år sedan?

KJ: Ja, men precis som jag kan dom inte frigöra sig. Vi kanske inte vill det heller. Det finns ett stort behov av sådana människor som är med och arrangerar, uppträder, och dom flesta är just dom som var med på 1970-talet och började det hela. Jag kan inte förklara varför jag håller på, men när jag tittar på min grupp, där jag jobbar, då känner jag att jag måste vara med bredvid dom och stödja dom och när jag hör Széki lassú då händer det att tårarna kommer fram... det är därför jag håller på...

Danshusrörelsens institutioner och institutionalisering

Danshusrörelsen var en spontant framväxande ungdomsrörelse, den var oorganiserad, utan formell ledning. Därför var den till att börja med oåtkomlig för de existerande samhälleliga institutionernas ambitioner att styra och leda verksamheten. Danshusen, kurserna, sommarlägren, allt genomfördes med ett minimum av organisation. Många av medlemmarna var misstänksamma mot de statliga instituten och motståndare till att överhuvudtaget ge den spontana rörelsen en fastare form (jfr Bodor 1981:62f).

Népmüvelési Intézét startade också kurser för dansare och musiker och ett av målen med dem var att ge danshusrörelsen en mer institutionaliserad form. Institutet gav också ut en egen danshustidning, liknande Sebő-gruppens lilla nyhetsblad (Striker: 25). Danshuskvällarna började utannonseras i turistpublikationer av typen "This month in Hungary". Danshusens musikgrupper blev populära artister, deras musik spelades in på skivor,

hördes regelbundet i radio och man kunde se dem på Tv, t ex i programmet "Bra ungersk dans" som sänds en gång i veckan. Till 1988 har Hungaroton gett ut dryga fyrtiotalet skivor med anknytning till danshusrörelsen, samt ett stort antal rikt kommenterade antologier med fält- och arkivinspelningar som riktar sig till danshusrörelsens publik. Sebő-gruppens dubbel LP *Táncházi muzsika* blev "årets skiva" 1979.[27]

Det skrevs om rörelsen i tidningar och tidskrifter och hela den officiella massmediekören stämde till sist in i hyllningarna av danshusen.[28] Kort sagt, till sin form övertogs och accepterades danshusrörelsen av de officiella kulturinstitutionerna. Som ett slutgiltigt tecken på detta samgående bildades i februari 1980 en ny organisation "Nationella rådet för amatörfolkdansare" något som enligt Maácz visar att den demokratiseringsprocess som karaktäriserar den sociala utvecklingen i Ungern nu också nått folkdansens område (Maácz 1985:108). Kanske var det för att de tidigare institutionerna på området var hopplöst misskrediterade i danshusmännniskornas ögon, det var ju just de institutionerna som lett den organiserade folkdansen och folkmusiken fram mot allt det som man nu vände sig mot (jfr Maácz 1985:106).

Danshusrörelsens uppgående i kulturinstitutionerna är en process som kan förklaras utifrån olika utgångspunkter. Ur *individernas* synpunkt kan det ses som en naturlig följd av att man blivit äldre, bildat familj och fått barn. Många hade med åren skaffat sig speciella kompetenser som de ville kunna utnyttja och få erkända även utanför den egna kretsen. De behövde ett officiellt erkännande och den ekonomiska status som kunde bli följden av ett sådant erkännande.

Ledarna bland musikerna gick olika vägar, men ändå åt samma håll. Béla Halmos fortsatte först sitt arbete som stadsarkitekt, men började också forska i äldre folkmusiktraditioner. Idag är han verksam som folkmusikforskare vid Ungerska Musikakademien. Ferenc Sebő kom att bli en efterfrågad artist. Han tonsatte berömda ungerska poeters dikter, medverkade i flera filmer, förde in sin musik på konstmusikens estrader, redigerade och gav ut skivantologier med folkmusik. Också Sebő är verksam som folkmusikforskare, knuten till samma institution som Halmos. András Jánosi och Sándor Csoóri Jr (i Jánosi-gruppen resp. Muzsikás) började undervisa ungersk och transsylvansk bondemusik på fiol resp. säckpipa och vevlira vid en musikskola.[29] Ferenc Novák, som ledde Sebő och Halmos till danshusen i Szék, blev koreograf för arméns proffesionella folkdansgrupp och han koreograferade bl a den jättelika "folkrock-operan" "Kung István", som uruppfördes i Budapests centrala delar 1984.

Bartók-ensemblen, under Sándor Timárs ledning, var nära knuten till danshusrörelsen. I ensemblen hamnade många av de bästa dansörerna och där kunde många nya ideér om vad man kunde göra med folkdans på scen utvecklas. Under slutet av 1970-talet var ensemblen den i särklass bästa folkdansgruppen i Ungern, kanske i hela Centraleuropa och de fick motta många utmärkelser (bl a "Europa-preis für Volkskunst" 1975, "För den socialistiska kulturen" 1978). Sándor Timár fick emellertid uppdraget att bli ledare för *Állami Népi Együttes* (Ungerska statens folkloreensemble) och många av hans bästa dansare följde med honom, för att på så sätt bli statsanställda folkdansare. Det växte dock snart ett missnöje bland några av dessa unga och mycket skickliga dansörer. Timár gick inte tillräckligt radikalt fram med statsensemblens stil och repertoar tyckte man och 1984 lämnade en grupp dansörer statsensemblen och bildade *Kodály Kamaratánc Együttes* med den begåvade dansaren och koreografen Zoltán Zsuráfszky i spetsen. De ville få utrymme för andra sätt att presentera folkdanser på scenen, som låg närmare danshusrörelsens mål och metoder.[30]

Ur ett annat perspektiv kan danshusrörelsens institutionalisering och samgåendet med de etablerade kulturinstitutionerna ses som ett resultat av en strävan från samhällets sida att ta makten över rörelsen och suga upp den i sin egen verksamhet. Det fanns de som motsatte sig denna utveckling, men i längden var det oundvikligt, rörelsen kunde inte behålla sin ursprungliga spontana och icke-institutionaliserade form. Organisering blev en nödvändighet och genom organisationen fick rörelsen en form som det var möjligt för de etablerade kulturinstitutionerna att penetrera och styra. Detta ska inte tolkas som en subversiv konspiration mot rörelsen. Samgåendet mellan det bestående och alternativen i ett samhälle är snarast en allmän process, som ofta, men kanske inte alltid, är nödvändig och oundviklig.[31]

Rörelsen blev en del av det officiella kulturlivet och på olika sätt kunde den potentiella farlighet som låg inbäddad i danshuspublikens livsstil oskadliggöras och riktas mot mål som inte kunde upplevas som hotande. Allt detta skedde under i stort sett fredliga former.

När danshusrörelsen tog steget in i det officiella kulturlivet fick många av dess medlemmar ambitioner som riktades mot detta kulturliv. Man ville uppnå ett erkännande av sin verksamhet *som konst i etablissemangets termer*. Därmed togs steget från dansgolven och tillbaks till scenen igen. Cirkeln hade slutits. Om det med Sándor Csoóris ord (se sid 139) funnits två viktiga historiska ögonblick i folkdansens historia, ett när den togs upp på scenerna och det andra när den återvände till jorden, så kom nu ett tredje, när den återigen lösgjorde sig från jorden och äntrade scenerna.

Danshusen utgjorde på många sätt en avgränsad värld. Där etablerades speciella umgängesformer, sätt att musicera, röra sig, klä sig etc. I denna avgränsade värld hade många erfarit möjligheten av en omdefinition av relationen individ-samhälle och vilka politiska och kulturella omorienteringar som kunde bli följden därav. Danshusrörelsen byggde upp egna, relativt lösliga, institutioner och den hade tillgång till de legitimeringsapparater som var nödvändiga för att göra rörelsen trovärdig, plausibel. Men anspråken på alternativa verklighetsdefinitioner var inte så omfattande att de kunde bli grunden för en total omvändelse, växling. Tvärtom delade rörelsen symboliskt universum med de flesta i Ungern. Den maktkamp som nödvändigtvis måste utkämpas blev inte och behövde inte bli så hård och polariserad och vad som är viktigare, den utspelade sig på en personlig *institutionell* nivå, där det gällde för de etablerade institutionerna att ta initiativet och ledningen över de nya.

Många enskilda personer på alla nivåer i de officiella institutionerna sympatiserade med danshusrörelsen och hjälpte dess medlemmar på olika sätt. Genom de personliga kontakterna och nära vänskapliga relationerna mellan en stor grupp forskare och kulturadministratörer, kunde flera viktiga personer i danshusrörelsen erbjudas platser i kulturbyråkratin. På det sättet uppnåddes viktiga mål för båda sidor. Rörelsen inkorporerades med samhället, varvid samhället också tillgodogjorde sig rörelsens institutioner och symboler. Resultatet blev att rörelsens trovärdighet som alternativ luckrades upp och delvis försvann. Under hela denna process pågick den genomgripande politiska och ekonomiska förvandlingen av Ungern och rörelsens medlemmar kunde i allt högre utsträckning få se sina visioner av ett rikare vardagsliv med större utrymme för personliga initiativ förverkligas. I takt med detta avtog ju med nödvändighet kraften i det vagt formulerade men ändå tydligt framträdande alternativet. Danshusen finns kvar, men knappast med det innehåll och de funktioner de en gång hade för den första generationen folkmusik- och folkdansentusiaster.

Ur ett tredje perspektiv är det tydligt att vissa av danshusrörelsens ledare genom att ta anställning i etablerade kulturinstitutioner fick en helt ny och mäktigare plattform att verka från. Många av dem hade arbetat ideellt i många år, med mycket små resurser till förfogande. Nu kunde de få betalt för att fortsätta arbeta med samma inriktning som förut, med samma långsiktiga mål inför ögonen, men med betydligt större resurser.

I Szeged arrangerades sedan länge en årligen återkommande folkdansfestival. Ledarna i danshusrörelsens ville göra den till en mer renodlad musikfestival, men fick inget stöd från stadens myndigheter. I det läget vände

man sig till Levente Szőrényi, en mycket populär musiker i rörelsens utkanter, som gjort sig en förmögenhet på att spela en slags ungersk "folk-country musik". Med hans privata bolag bakom sig inledde man planeringen våren 1988. Béla Halmos och Szőrényi stod som huvudansvariga, Ferenc Novák och Zoltán Zsurafsky regisserade föreställningarna, en mängd musiker knöts till festivalkommitéen.

Festivalen avhölls i Szeged 19–20 augusti 1988, med så gott som samtliga grupper ur danshusrörelsen och dessutom grupper från ett tiotal länder. Avslutningen var en stor välregisserad föreställning på den stora sommarteatern vid Kyrktorget, på kvällen den 20:nde.

Denna dag är en märkesdag i ungersk historia och sedan länge en nationell helgdag. Den var förr ägnad åt minnet av Ungerns grundare, István den Helige, men i samband med kommunisternas maktövertagande bestämdes att man hädanefter skulle fira den nya konstitutionen denna dag. István sågs som en symbol för den gamla borgerligt reaktionära staten och religionen. På 70- och 80-talet utnyttjades István alltmer av intellektuella och regimkritiker i allehanda syften. (Ett exempel bland många är folkrockoperan "Kung István".) Så sent som vid mitten av 1980-talet uttalade sig Ungerns propagandaminister Berecz om István som symbol för reaktionära och chauvinistiska krafter. 1988 hade emellertid den sociala förändringen kommit så långt att regeringen bestämt att 20 augusti åter skulle vara den helige Istváns dag. Inför denna dag besökte samme Berecz lämningarna av de första magyarernas bosättningar och talade i positiva ordalag om Istvans betydelse för ungrarna, och på eftermiddagen den 20:nde direktsände Tv för första gången en mässa till István från Basilikan i Budapest.

På sommarteatern i Szeged fanns på kvällen den 20:nde över 7 000 personer i publiken. Finalen utformade sig till en skickligt regisserad politisk manifestation. En av musikerna i Muzsikás höll ett engagerat tal riktat mot den rumänska regeringens repressiva politik mot innevånarna i Transsylvanien (bara några veckor innan hade den planerade utplåningen av 7 000 transsylvanska byar inletts). Därefter fylldes scenen av ett hundratal dansare och musikerna spelade de välkända tongångarna ur en danssvit från Mezőség i Transsylvanien. Efter de enorma applådåskorna släcktes ljusen varpå en svag strålkastare riktades mot en ung sångare som oackompanjerad sjöng en gammal moldavisk ballad om István den helige. I fonden avtecknade sig den stora kyrkans konturer svagt mot natthimlen. Plötsligt fångade några strålkastare in korset på kyrkans tak, varpå hela arrangemanget fick en ny symbolisk dimension. Om den första delen av finalen

kunde tas som en avsiktlig provokation riktad mot de rumänska myndigheterna, så var den sista delen en lika avsiktlig provokation mot de ungerska. Efteråt talade jag med en av musikerna i arrangörskommitéen, om danshusrörelsen och det politiska läget i Ungern. Jag anmärkte att han förmodligen skulle ha blivit arresterade för det som utspelat sig under sista delen av kvällen, hade det varit för bara 4–5 år sedan. Han svarade: "Vi skulle ha blivit arresterade ännu förra året. Men nu är det för sent, nu kan dom inte stoppa allt som händer. Vill de sitta kvar vid makten får dom spela med".

Noter

1 Ett större arbete om danshusrörelsen som jag tyvärr inte har haft tillgång till är "Táncház" av László Miklós (Budapest (1977).

2 En studie där sådana mekanismer skärskådas är Lena Gerholms Kulturprojekt och projektkultur (Gerholm 1986).

3 'Rörelsegestalt' är mitt eget begrepp, medan definitionen av begreppet 'sound' utformats i anslutning till Brolinsson och Larsen 1981:181.

4 Ludvig Rasmusson har i en uppmärksammad essä tecknat de svenska "40-talisternas" historia. Stora delar av hans resonemang är sannolikt giltigt även för de ungerska 40-tals barnen (Rasmusson 1983).

5 Teknologins betydelse i denna utveckling är avgörande. Jmf Goodys analys av skriftspråkens betydelse för uppkomsten av avvikande meningar.

6 Den rumänska regeringen har alltsedan mitten på 1970-talet fört en minst sagt hårdhänt politik mot minoriteterna i Rumänien. Det som började med stängningen av ungerska teatrar och indragning av ungerskspråkiga tidningar har utvecklats till ren repression under mitten av 1980-talet. Den politiska spänningen mellan dessa båda "socialistiska broderländer" har avspeglat sig också i debatter bland etnologer och antropologer om vilken sida som har "rätt". Argumenten framstår som tydligast i den absurda ordväxlingen i Current Anthropology Vol 20, no 1, mars 1979, ss 135–147. Se: The Romanian study group, 1979.

7 Muntlig information från Piotr Dahlig, folkmusikforskare från Warszawa, i Berlin aug. 1987. Statliga folkdansgrupper bildades vid denna tid i alla de nybildade folkrepublikerna: Lado i Zagreb och Kolo i Beograd bildades under hösten 1948. 1949 bildades det statliga Institutet för folklore i Bukarest, vars uppgift var att leda arbetet med utvecklandet av folkloregrupper av olika slag. 1951 eller 1952 bildades i Sofia den första statliga proffessionella folkdans- och folkmusikensemblen, under ledning av kompositören Filip Kutev, etc.

8 T ex artiklarna Cigány zene? Népzene? (1931) A magyar népdal (1924) Se också Sárosi 1978.

9 Denna programpolitik hade motsvarigheter i många andra länder vid samma tid. I Sveriges Radios programutbud fram till 1950-talet speglas denna samtida syn på folkmusiken. "Folkmusiken i originaltappning ansågs inte rumsren utan måste först slipas och finputsas och stoppas i en välljudande förpackning för att kunna konkurrera med andra musikprogram" skriver Märta Ramsten i en studie över Matts

Arnbergs arbete med folkmusikinspelningar vid Sveriges Radio (Ramsten 1979:127f).

10 Under efterkrigstiden har musikundervisningen genom införandet av den s k Kodály-metoden expanderat oerhört och man har beräknat att det i början av 70-talet fanns över 100 000 musikstuderande på olika nivåer (Vitányi 1972:19).

11 Titeln anspelar på en känd folkvisa som utnyttjats flitigt i politiska sammanhang, t ex som tema i en frihetsdikt av Endre Ady, tonsatt av Zoltán Kodály. (Se Striker: 9, not 17, Manga 1969:15, samt Sárosi 1986:28, 166). Första versen lyder *Röpülj páva, röpulj, Vármegye házára, A szegény raboknak, Szabadulására.* (Flyg påfågel flyg, till stadens murar, berätta för fångarna att deras kedjor ska brista.)

12 "Den gamla stilen" är ett begrepp som skapades av Béla Bartók, som motsats till "den nya stilen", som blev populär vid början av 1800-talet. Se Kodály 1969 (1937), Manga 1969. I Rajeczky 1960 lämnas en kort sammanfattning av det som anses karaktärisera de båda stilarna.

13 Förmodligen syftar Sebő här på de inspelningar som bolaget Patria gjorde i Budapest 1940, med ett tre-mannaband från Szék med Márton Ferenczi som *primás*. Dessa inspelningar transskriberades av László Lajtha och gavs ut tillsammans med hans övriga upptecknings från Szék i samlingen *Széki Gyüjtés*, Budapest 1954. Inspelningarna återutgavs av Hungaroton 1985, med Ferenc Sebős kommentarer (LPX 18092–94).

14 Det finns tyvärr inte möjlighet här att gå in på soundets beståndsdelar, eller hur de nya och gamla sound-idealen skiljde sig, därför att vardagsspråket i stort sett saknar tillräckligt bestämda begrepp för att karaktärisera ljud och för att ljudens karaktär inte är möjliga att återge i notskrift eller i något annat existerande teckensystem. Instruktivt är dock att jämföra 3 inspelningar av samma musik: Patrias inspelningar av Márton Ferenczis band från Szék (se not 13); Gyulas komposition *Széki muzsika*, komponerad med utgångspunkt i Lajthas publikation *Széki Gyüjtés* från 1954, samt Sebő-gruppens *Széki táncrend*, inspelad på dubbel-Lp:n *Táncház muzsika* (Hungaroton SLPX 18031–32) från 1978. Gyulas komposition, som användes till en koreografisk bearbetning av Székdanser i Ungerska statens folkdansensemble, är inspelad av statsensemblens zigenarorkester på skivan *Ecseri lakodalmas* (Qualiton LPX 18008), samt på en känd och vitt spridd kortfilm från 60-talet av Tamás Banovich.

15 Bartók-ensemblen, som bildades 1958, är knuten till fackföreningarna

inom den kemiska industrin. Ensemblens historia tecknas i Jánosi 1980.

16 I ett av danshusrörelsens nyhetsblad, *Életfa*, (utgivet av *Népművelési Intezét*) från 1984, beskrivs utförligt innehållet på det läger musikgruppen *Téka* arrangerade i juni 1984.

17 "Everyone can come here, just like that, either to learn the dances or to talk to the others. Here things are not done for them but they are the ones who do something." Ur en intervju med Sebő i Kritika 2, 1977. Delar av denna intervju publicerades på svenska i Tonfallet nr 11–12 1977.

18 De tidigare ansträngningar som på 30- och 50-talen försökte hålla folkkulturen vid liv sammanfattas i Maácz 1985.

19 Om improvisation i ungersk dans har det skrivits mycket. Se t ex Martin 1968 och 1980, samt den utförliga bibliografin i Martin 1982.

20 Det var dock långt ifrån alla som stödde danshusrörelsen i dess strävanden. Några, bland dem mycket inflytelserika folkmusikforskare, motarbetade rörelsen på olika sätt.

21 Mezőség är det ungerska namnet på ett område runt Cluj-Napoca i centrala Transsylvanien. Om Martins och Kallós betydelse för danshusrörelsen, jmf Béla Halmos kommentarer till skivantologin *Észak-Mezőségi Magyar Népzene* (Ungersk folkmusik från Norra Mezőség) från 1985. (Hungaroton LPX 18109).

22 Det är just en sådan upplevelsekvalité som Victor Turner kallat *communitas* (Turner 1966).

23 Om det närvarande och konkretas sociala förankring, se Bernstein 1964.

24 Intervju i Kritika 2/1977 (på svenska i Tonfallet nr 11–12 1977) samt Striker s. 20–22.

25 Se Martin 1980, Manga 1969, Hofer 1977.

26 Sebőgruppen besökte Sverige flera gånger på 1970-talet. Den första kontakten förmedlades genom folkmusikern Jonny Soling som träffade gruppen på en resa i Europa.

27 En diskografi finns i *Húzzad, húzzad muzsikásom* (1984).

28 En bibliografi, som mest behandlar musikgrupperna, finns i *Húzzad, húzzad muzsikásom*, 1984.

29 Undervisningen startade i början på 1980-talet och var den första i sitt slag i Ungern. På en musikskola på mellanskole-nivå i centrala Budapest får ett 50-tal elever undervisning i konsten att spela ålderdomliga melodier på lika ålderdomliga instrument. Verksamheten har stått vid sidan om den etablerade musikundervisningen och lärarna har fått

kämpa hårt för ett erkännande av verksamheten och deras egen kompetens som lärare, i brist på formell utbildning och betyg.

30 I ett reklamblad beskriver Kodálygruppen sin verksamhet och mål med tydlig adress: "Its goal is to interpret original Hungarian folk dances and folk music at a high level, to adapt them for the stage and to maintain a close connection with the surviving folk arts. (...) The group has developed an absolutely new type, highly personal repertoir discernable from any other groups and is open to all inspirations coming from the most representative achievments of our flowering dance-house movement."

31 De generella aspekterna på förhållandet mellan det bestående och alternativen utvecklas i Berger & Luckman 1979. Frågan diskuteras också av Carl-Ulrik Schierup och Alexandra Åhlund i deras analys av jugoslaviska invandrares livssituation i Sverige och Danmark. De beskriver hur tillgången på lokala offentliga fora i det moderna samhället minskat och vilken betydelse det fått för uppkomsten av "closed reserves of special purpose institutions and interest groups in society (work, education, institutions, political parties, unions, sports and other "leisure time" associations"). Most of these fora are characterized by restrictive membership, initiation rites and elaborate rituals of behaviour, reflecting a closed subculture." (s 120 f) En annan viktig effekt av denna utveckling, som Sennet kallat "the fall of public man" (Sennett 1977), är statens ökade anspråk på kontroll över allt fler områden av livet. Schierup och Åhlund skriver: "A proliferating state-bureacracy manifests itself through growing efforts to control and organize local public life as well as relationships within the family" och detta är något som gör konfrontationen mellan statsbyråkratin och nya autonoma rörelser till en dominerande fråga i sen-kapitalistiska samhällen. Dessutom menar de att utvecklingen av nya autonoma rörelser och sub-kulturer också kan ses som relaterade till "an increasing disintegration of classbased collective social identities in society (...) This generates a return to criteria of group identities based on membership criteria like sex, ethnicity, age and locality" (Schierup & Åhlund 1987:121).

Litteratur

Andrásfalvy, Bertalan 1977. *Kontrasterande värderingar i ungerska byar.* Institutet för folklivsforskning, Stockholm.

Bartók, Béla 1924. A magyar népzene. Budapest.

Bartók, Béla 1931. Cigány zene? Magyar zene. *Ethnographia* XLII, nr 2:42–62 (Även på engelska: Gypsy music or Hungarian music. *Musical quarterly* 1947:240–257.)
Bartók, Béla 1981. *...ur folkmusikens källa. Brev. Artiklar. Dokument.* Stockholm.
Berger, Peter & Thomas Luckman 1979. *Kunskapssociologi.* Stockholm.
Bernstein, Basil, 1964: Elaborated and restricted codes: Their social origins andsome consequenses. In: A.G. Smith (ed.): *Communication and Culture.* NewYork.
Bodor, Ferenc 1981. *Nomád nemzedék – The nomadic generation.* Budapest.
Bontinck, Irmgard 1972. *New Patterns of Musical Behaviour.* Wien.
Brolinsen, Per-Erik & Holger Larsen 1981. Rock... Stockholm.
Brus, Wlodzimierz 1983. *Österuropas ekonomiska historia efter 1945.* Lund.
Buchan, David 1972. *The ballad and the folk.* London.
Gerholm, Lena 1985. *Kulturprojekt och projektkultur.* Stockholm.
Grabocz, M. 1959. Folk music developments in the Hungarian Radio. *Journal of the International Folk Music Council* XI:81–82.
Hofer, Tamás 1977. *Tre perioder i 1800-talens och 1900-talens ungerska bondekultur.* Institutet för folklivsforskning, Stockholm.
Hofer, Tamás 1984. The perception of tradition in European Ethnology. *Journal of Folklore Research* 21, no 2/3.
Húzzad, húzzad muzsikásom. A hangszeres népzene feltámadása. Budapest 1984.
Jánosi, Sándor 1980. *Táncos krónika.* Budapest.
Kodály, Zoltán 1969 (1937). *A Magyar Népzene.* Budapest.
Lajtha, László 1954. *Széki gyüjtés.* Budapest.
Lord, Albert 1960. *The singer of Tales.* Cambridge, Mass.
Losonczi, Ágnes 1974. *Zene – Ifjusag – Mozgalom.* Budapest.
Maáz, László 1985. Folk dancing and the folk dance movement. I: *The art of dance in Hungary.* Budapest.
Manga, János 1975 (1969). *Hungarian folksong and folk instruments.* Budapest.
Martin, György 1968: Performing styles in the dances of the Carpathian Basin. *Journal of the International Folk Music Council* XX:58–64.
Martin, György 1980. Improvisation and regulation in Hungarian folk dances. *Acta Ethnographia Scientiae Hungaricae* 29(3–4):391–425.
Martin, György 1982. A survey of the Hungarian Folk Dance Research. *Dance studies* 6:9–45. Jersey.

Martin, György 1985. Peasant dance traditions and National dance types in east-central Europe in the 16th-19th centuries. *Ethnologia Europea* 15:117–128.
Nádra, Valéria 1977. Ungerskt besök på svenska sommarveckor. *Tonfallet* 11–12, 1977. (Från Kritika 1977/2.)
Németh, Gyula 1981. *Hungary, a comprehensive guide.* Budapest.
Rajeczky, Benjamin 1960. Old and new singing styles in Hungarian folk song. *Journal of the International Folk Music Council* XII:56–61.
Ramsten, Märta 1979. Sveriges radio, Matts Arnberg och folkmusiken. *Fataburen. Nordiska museéts och Skansens årsbok.* Stockholm.
Rasmusson, Ludvig 1983. Fyrtiotalisterna. I: *Sociala värderingsförändringar.* Sekretariatet för framtidsstudier. Stockholm.
Romanian Research Group 1979. On Transylvanian ethnicity. *Current anthropology* 20, no 1:135–147.
Ronström, Owe 1981. *Strukturella drag i europeiska danser.* Uppsats för pågyggnadskurs (C1) i Etnologi. Institutet för folklivsforsking. Stockholm.
Ronström, Owe 1984. Om folkmusik och folkdans i Ungern. *Gaida nr 4.*
Ronström, Owe 1987. Om samspel. Mänskligt – musikaliskt. *Musikologen:76–81.* Musikvetenskapliga Institutionen, Uppsala Universitet.
Ronström, Owe 1988. Hanibal Dunduvic och traditionen. Torbaggen nr 1, 1989.
Sági, István 1984. Zenekarok jegyzéke. I: *Húzzad, húzzad muzsikásom.* Budapest.
Sági, Mária 1984. Sebö Ferenc és Halmos Béla útja, avagy a Sebő-együttes. I: *Húzzad, húzzad muzsikásom.* Budapest.
Sarosi, Balint 1978. *Gypsy music.* Budapest.
Sarosi, Balint 1986. *Folk Music. Hungarian Musical Idiom.* Budapest.
Schierup, Carl-Ulrik & Alexandra Åhlund 1987. *Will they still be dancing? Integration and ethnic transformation among Yugoslav immigrants in Scandinavia.* Stockholm.
Schutz, Alfred 1964. *Collected Papers.* The Hague.
Sennett, R. 1977. *The fall of the public man.* Cambridge Mass.
Sozan, Michael 1978. Ethnocide in Romania. *Current Anthropology* 18, no 4.
Sozan, Michael 1979. Reply to the Romanian Research Group. *Current Anthropology* 20, nr 1.
Striker, Sándor (utan år). *The dance-house. Folklorism in Hungary in the 1970's.* Opublicerat manuskript.

Turner, Victor 1966. *The ritual process. Structure and anti-structure.* New York.

Vitanyi, Ivan 1972. The musical and social influence of beat music in Hungary. I: Bontinck (ed) *New patterns of musical behaviour.* ss 69–79. Wien.

Improvisationen – det är melodins frukt

En metoddiskussion kring analys av improvisation i grekisk och turkisk folk- och populärmusik

Dan Lundberg