

Kilder til begjær – inderlighet til besvær?

Om tradisjon, fornyelse og faglig refleksjon
i folkedansen

Margunn Bjørnholt

Abstract

This article discusses new developments in Norwegian folk dance education as part of processes of professionalization and institutionalization of folk dance. The article is based on a small, qualitative study of professional folk dance instructors, and concludes that a strong emphasis on the presumed authentic and documented tradition and reflexive embodiment are important common elements in contemporary folk dance instruction. On one hand the scientific-historical turn may be seen as a source of revitalization of folk dance, on the other hand, a strong identification and a passionate use of sources as legitimation of the personal embodiment of tradition may represent an obstacle to professional discussions of quality in folk dance. The implications for the folk dance field in general of the new methods of instruction are uncertain.

Bakgrunn

Arnestad-rapporten (2001) pekte på alvorlige problemer med rekruttering til folkedansen, og fremhevet profesjonalisering og modernisering, herunder

å krysse grenser mot andre kunstformer som de viktigste strategiene for revitalisering av folkedansen. Med ulike nye tiltak, som opprettelse av Riksscene for folkemusikk og folkedans og prosjekter som «Bygda danser», som har blitt gjennomført under ulike navn i flere fylker, og retter seg inn mot å rekruttere både til folkelig dans og scenisk folkedans, er en slik utvikling i gang. I tiåret som har gått siden Arnestad-rapporten har store enkeltoppsetninger som Tryllefløyten og senere samarbeidsprosjekter også bidratt til å krysse grensene mot andre kunstformer. Med profilerte grupper som Frikar har folkedansen også fått en større plass i scenekunst og media enn før, selv om scenisk bruk av folkedans ikke er noe nytt (Fiskvik 2008; Okstad 2007). Samtidig har det skjedd en profesjonalisering av opplæringen gjennom opprettelse av nye tilbud i folkedans innen universitets- og høyskolesektoren, Studieforbundet kultur og tradisjons eget tilbud Norsk folkelig dans, og sist bachelorstudiet i tradisjonsdans ved Ole Bull Akademiet.

Dermed undervises det i folkedans på nye arenaer, med andre metoder og dels med andre mål enn tidligere. Dette har aktualisert spørsmål om pedagogikk og metoder, videreføring, tradisjon og fornyelse innen folkedansen, og dette er bakgrunnen for prosjektet som denne artikkelen bygger på. På oppdrag fra Folkekulturforbundet (nå: Studieforbundet kultur og tradisjon) har jeg intervjuet og observert et lite antall pedagoger som er sentrale innen de nye tilbudene i folkedans. Målet har vært å undersøke hva som preger den nye folkedanspedagogikken og peke på mulige konsekvenser av nye måter å undervise på.

Utvalg

Fem personer som står sentralt i de nye tilbudene i folkedans ble intervjuet våren 2010, og høsten 2010 ble intervjuene supplert med observasjon av fire av disse i en undervisningssammenheng, fortrinnsvis med studenter/elever på et visst nivå. Observasjonen dekket to undervisningsøkter på to ulike studier i folkedans og folkemusikk, en øvingskveld for barn og ungdom og en helg med fordypningskurs i folkedans. Utvalget består av to kvinner og tre menn, informantene er i alderen 30–50.

Av dem som er intervjuet har noen fast ansettelse der den pedagogiske virksomheten inngår. Andre er selvstendige og avhengig av å selge tjenestene sine. Jeg har ikke funnet klare forskjeller i tradisjonssyn eller mål med dansen langs denne skillelinjen, men noen har helt klart et mer selvrefleksivt og verbalt forhold til sin praksis, noe som slår igjennom i intervjuene og også i den pedagogiske praksis jeg observerte.

Ekte tradisjonsbærere har ikke gått på kurs

En felles tendens er en vending mot den eldre tradisjonen, hos tradisjonsbærere eller i opptak av dansere som *«ikke har gått på kurs»*, som inspirasjonskilde og rettesnor, selv om ikke alle uttrykker det på denne måten. Med ett unntak tar informantene, mer eller mindre eksplisitt, avstand fra tidligere opplæring, «kursvarianter» av dansen, rettleiingsbøker med mer – det vil si den praksis som de selv er resultat av og som langt på vei har holdt liv i folkedansen så langt – et lite paradoks?

En argumenterer imidlertid mot dette synet og mener at man også må se den samtidige folkedansen, slik den har blitt overført gjennom kurs og organisert opplæring frem til i dag, blant annet gjennom Noregs ungdomslag, som en del av en tradert praksis, og anerkjenne at også dansere som er opplært i «kurs-tradisjonen» er bærere av en kroppslig og taus kunnskap, i stedet for slik det er en tendens til, å «hoppe over» denne epoken og bare anerkjenne som autentisk dansen slik den var før organisert opplæring kom i gang. I sin masteroppgave (2006) analyserer Siri Mæland vestlandsspringaren, som generelt regnes som en stilisert og konstruert, og derfor lite autentisk dans. Mæland avdekker blant annet gjennom intervjuer med dansere hvordan også denne dansen bygger på både historisk og kroppslig bevissthet og kunnskap og representerer en form for tradering.

Vendingen mot den førmoderne dansen kan ses som uttrykk for et vitenskapelig tradisjonssyn, der det autentiske tilstrebes gjennom å gjenskape dansen slik den var i fri tradering, før den organiserte opplæringen. Autentisitet blir dermed forstått som «rett kopi» av den gamle tradisjonen, og den dokumenterte tradisjonen i form av kilder arkivopptak og eventuelle tradisjonsdansere blir viktig som rettesnor for den samtidige dansen. Vi-

tenskapelighet er imidlertid ett av flere elementer i dagens autentisitetstørrelse.

Ulike forståelser av autentisitet

Ut fra intervjuene vil jeg skille mellom tre måter å snakke om ekthet eller autentisitet på; vitenskapelig, organisk og personlig. Samtlige er opptatt av autentisitet i forhold til tradisjonen, ut fra et «historisk-vitenskapelig» syn i betydning rett kopi av autoriserte kilder (for eksempel av arkivopptak av dansere som står i en ren traderingstradisjon), men de fleste er også bærere av og enkelte argumenterer mer eller mindre eksplisitt ut fra et mer organisk/folkelig syn, der autentisitet refererer til den folkelige, kroppslig innlærte sosiale dansen. Endelig er det flere som tar opp spørsmål om autentisitet i forhold til seg selv og eget uttrykk, og dansen som individuelt uttrykk, og som problematiserer at dagens høye krav til individualitet og et personlig uttrykk kan stå i motsetning til det å lære å danse «*godt, solid og tradisjonelt*».

En av informantene skisserer en utvikling i forestillinger om autentisitet fra levende tradisjon til slutten av 1800-talet, med Hulda Garborg, der autentisiteten ble knyttet til det nasjonale, via Klara Semb og det regionale til det lokale fra 1960/70-tallet med blant annet visebølgen. Fra da har det blitt mer og mer lokalt, helt ned til mikronivå, ned til ett tradisjonspar. Med mer bruk av danseopptak i arkiv har det blitt mer vekt på den enkelte tradisjonsbærer. Denne utviklingen innen dansen er parallell til den som har funnet sted i musikken. I dag mener denne informanten å se en utvikling videre fra det lokale til det individuelle og personlige:

En del unge vil bare danse individuelt ut fra seg selv og er vanskelige å kritisere. (De har) et romantisk syn på dans som et intuitivt og autentisk uttrykk for en selv. Fra en annen vinkel kommer de (yngre) som selv mener seg å stå i en ren traderingstradisjon og som gjør et poeng av at de aldri har lært, bare danset, og dermed selv fremstår som tradisjonsbærere. For begge er det et mål å danse uten noen tanker for det man gjør. Det intuitive er det ekte.

Informanten er litt ambivalent til denne utviklingen: «*Det har blitt et stort mangfold, det er bra. Samtidig dyrker man særhetene – vet ikke.*»

Organisk og vitenskapelig tradisjonssyn

Informantene synes å forene en vitenskapelig og en kroppslig og erfaringsbasert tradisjonsforståelse, og det er ut fra intervjuene ikke er mulig å dele dem inn etter ulike tradisjonsforståelser. Ulik vektlegging av den ene eller andre forståelsen kan imidlertid ha konsekvenser for kunnskapssyn og kan-skje også for praksis. Jeg vil i det følgende bruke Eichholz (2000) begreper vitenskapelig og organisk tradisjonssyn, som hun brukte i sin studie av bu-nadbrukere. Jeg vil derfor gå litt nærmere inn på de to ulike tradisjonsfor-ståelsene.

Ut fra en organisk tradisjonsforståelse kan kunnskapen om dansen ikke løsrives fra den praktiske dansen som kroppslig erfaring og den sosiale sammenhengen den inngår i, og det blir viktig at dansen videreføres som en levende tradisjon mellom kropper. Den kroppslige forståelsen av dansen og følelsen for dansen i kroppen inngår som viktige deler av kunnskapen om dansen, en kunnskap som vil gå tapt om dansen forsvinner. Ut fra en or-ganisk tradisjonsforståelse vil det å opprettholde dansen som en praksis mellom kropper være veldig viktig. Flertallet argumenterte for at man må ta vare på dansen som en kroppslig og mellomkroppslig erfaring, mest klart uttrykt i nedenstående sitat:

Det finnes en oppfatning om at «hallingspringar» finnes som et slags vesen. Men det gjør den ikke. Den finnes bare der når den blir danset. Dans er en øy-eblikksopplevelse. Det beste vi kan gjøre er å danse.

Motsatt et organisk tradisjonssyn står et rent vitenskapelig syn som legger vekt på at all folkedans, slik vi kjenner den, bygger på rekonstruksjoner av fortida og som ikke i like stor grad vektlegger betydningen av tradering mellom kropper. Ut fra et slikt mer rendyrket vitenskapelig syn har man har tilgang til kunnskapen om dansen gjennom foreliggende dokumentasjon, som arkivopptak. I ytterste konsekvens at det derfor ikke er så farlig om dansen skulle dø ut, ettersom den ses som en rekonstruksjon, som kan hen-tes frem igjen og tas opp igjen på nytt ut fra arkivmaterialet. Det er bare èn informant som gir uttrykk for et slikt syn, mens de øvrige vektlegger be-tydningen av at dansen (også) lever som kroppslig erfaring.

Arkivopptak, ulike blikk og tolkninger

Arkivopptak ble trukket inn i undervisningen av samtlige, selv om det ikke ble vist opptak i noen av de undervisningssituasjonene jeg var i. Jeg observerte tre ulike måter å trekke inn arkivopptak i undervisningssammenhengen:

- 1) Som autoritativ og udiskutabel kilde. Læreren henviser til dansen «før» slik den er dokumentert i opptak, som kontrasteres med dansen «nå», med en klar hierarkisering der den gamle dansen er norm. «Jeg har sett gamle opptak og der ...» underforstått at det er slik det skal gjøres.
- 2) Som en del av lærers og studenters felles kilder-/referanser. Lærer eller studenter henviser til «det paret som», der det viser seg at «det paret» er et arkivopptak som studentene kjenner inngående.
- 3) Som ledd i formidling av en kildekritisk holdning til bruk av arkivmateriale som forelegg for danseopplæring og vekt på at arkivopptak fortolkes og at man kan se helt ulike ting, avhengig av hva man fokuserer på.

Selv om arkivopptak er noe alle forholder seg til kan opptak tolkes ulikt, avhengig av øyet som ser, og av at øyet som ser er forankret i egen kroppslig og historisk erfaring. Ulike aktører kan finne belegg for ulike praksiser i samme opptak, for eksempel kroppsholdning, ulike måter å «møte gulvet» på og ulike måter å bevege seg og trå på. En diskusjon handler for eksempel om å danse *opp på tå vs. ned mot gulvet*. En informant som selv har lang erfaring med «førindustrielt» kroppsarbeid, sier:

en som går i skogen og hogger tømmer eller står og bryter jord eller bærer murstein på skuldra en hel dag, dag ut og dag inn, når han skal danse plutselig går opp på tå – jeg kan ikke se det for meg (...) (Har) studert film fra områder der de poengterer at de skal danse på tå (...), men jeg har sett mye filmopptak fra 1920-tallet (...) de har fremdrift men de ruller hele veien fra hælene og ut, selvsagt gjør de det. Du går ikke og bærer hundre liter melk, femti liter i hver hånd og så plutselig begynner du å gå opp på tå, jeg tror ikke noe på det.

Hva man fokuserer på i selve opptaket kan også gi ulik tolkning av praksis. En nevner et mye brukt opptak med færøysk dans. Med belegg i dette opptaket har man lagt seg på ganske stor svikt i færøydansen. Og, sier denne informanten, dersom man fokuserer på de danserne som er nærmest kamera, virker det som om de har stor svikt, og hodene deres beveger seg voldsomt opp og ned. Men ettersom danserne danser i ring og man også kan se de bakerste danserne får man et annet inntrykk om man flytter blikket fra de nærmeste til de borterste danserne. Dansen foregår nemlig langs en vegg med tverrgående planker. Om man ser på hvor mye hodene beveger seg mot plankeveggen får man en ganske presis målestokk og da ser man at bevegelsen opp og ned er mye mindre enn man får inntrykk av ved å fokusere på danserne i forgrunnen.

Bakka og Okstad (1994) har også pekt på problemet med å fastslå en gang for alle hvordan den tradisjonelle, folkelige dansen og kroppsholdningen som de fleste i feltet ønsker å etterstrebe, egentlig var:

Dei fleste som arbeider med bygdedans i dag er nok samde om at førebiletet bør vera tradisjonell folkeleg framferd og kroppskultur. Vansken er berre at ein ikkje vert samde om korleis denne kroppskulturen eigentleg var/er. Han kan vera både ein fri, rå, sanseleg kroppskultur med bøygde kne, utskoten bakende, bruk av hofter og tramp, eller ein som er mykje meir lik det klassiske kroppsidealet med den rette kroppsholdinga, dei stilfulle, fornemme rørslene og dei lette lydlause stega (6).

Diskusjoner om hvordan den enkelte dansers måte å danse på forholder seg til tradisjonen synes å være et ømtålig tema som kan være vanskelig å diskutere. En forklarer manglende faglige diskusjoner med at dansen for mange blir så personlig, og trekker parallellen til bilkjøring:

det med å danse det er omtrent som å kjøre bil: (...) Har du noen gang sagt til noen at herregud så dårlig du kjører, har du ikke hatt opplæring du da? Det er ingen som sier det vet du. Det blir som å diskutere fasongen på nesen til folk. Det er så personlig, vanskelig fordi at du har lagt hele ditt personlige i at det er slik det er.

Andre mener at som profesjonelle dansere og instruktører må man kunne diskutere hva som er godt og dårlig, også egen dans. Det å kunne forholde seg profesjonelt til en kunnskap som er dypt forankret i identitet og kropp er imidlertid en utfordring. For det første er det vanskelig å kritisere yrkeskunnskap generelt og kroppslig kunnskap spesielt. Noe av problemet kan også ligge i den sterke «leg-tradisjonen» som folkedansen springer ut av, som kan gjøre at både kunnskapen om tradisjon og fortolkningen av den i egen dansepraksis blir del av en inderliggjort, personlig kunnskap som inngår i eget identitetsprosjekt, noe som gjør at det blir vanskelig å ha tilstrekkelig distanse. Her kunne man kanskje ha noe å lære fra andre kroppskunstarter, som ballett og toppidrett?

Noen dilemmaer i revitalisering fra arkivopptak

Bruk av arkivopptak var en del av befatningen med tradisjonen for samtlige av pedagogene, og eldre dansere i opptak ble langt på vei fremstilt som forbilder på linje med tradisjonsbærere i levende live, som man kunne lære av ved å se og ta etter. I tillegg til refleksjonen over hva man ser i opptak ovenfor, var det bare en som reflekterte mer prinsipielt over mulige dilemmaer forbundet med arkivbruk som en del av de revitaliseringsprosesser samtlige pedagoger må sies å inngå i gjennom sin påberøpning, aktivering og bruk av slike kilder.

Denne informanten peker på faren for karikering:

Ved å kopiere helt nøyaktig kan man komme til å parodiere, ved at et element som hadde en annen betydning i den opprinnelige sammenhengen, (i dag) står frem som komisk for eksempel. (Viser et eksempel med å løfte benet på en bestemt måte.) Når man gjør det i dag så ler folk, men de lo ikke på opptaket og det var bare ment å være fint.

Løsningen blir da å fjerne dette elementet for at det ikke skal forstyrre helheten. Med utgangspunkt i arkivbruk i folkemusikken trekker Vige (2002 og 2009) også frem faren for å overdrive og overkommunisere særtrekk og ornamentering, og at det dermed blir karikerte former som videreføres. Ek-

sempelet med færøydansen ovenfor viser også at karikering kan skje som følge av overtolking av et element på grunn av feiltolking av opptak.

Forskjeller mellom det å lære fra arkivopptak og det å lære fra levende modeller ble ellers i liten grad berørt i intervjuene og også i undervisningssituasjonene jeg observerte. Når dette i så liten grad kom opp kan det skyldes at jeg ikke spurte om dette, men når de fleste ikke selv bragte det på bane kan det også tyde på at dette er et tema som mange ikke har et aktivt forhold til i sin hverdag. Noe som styrker en slik tolkning er når opptak ble påberopt i undervisningssituasjoner, var det dels som en udiskutabel, påberopt norm eller rett og slett som andre dansere, «det paret». Bare én snakket om opptak i mer kildekritisk sammenheng i opplærings-situasjonen. Kanskje kan det være noe å hente, også for folkedanspedagogene, fra de refleksjoner andre har gjort seg om bruk av arkivopptak og revitaliseringsprosesser innen tilgrensende felt som folkemusikken og bunadnæringa?

Moen (2005) peker for eksempel på noen andre dilemmaer ved revitaliseringsprosesser utfra arkivopptak av musikk. Moens anliggende er hvordan de mange valg, bevisste og ubevisste, som læreren/utøveren tar i bruken av og viderefremidlingen av materialet i sin tur bidrar til å forme den tradisjonen som siden kommer til å bli tradert. Hun problematiserer særlig rollen som revitaliserende mellomledd mellom et sovende materiale i arkiv og egen utøver- og lærerrolle:

Hva slags utvalg gjør jeg , og hva er det som er vesentlig å formidle? (...) Hvordan kommer jeg fram til de formene jeg ønsker å formidle videre? I hvor stor grad er jeg medskapende i traderingsprosessen? Hvor står jeg som utøver – hvor stor frihet har jeg til å gjøre mine egne tolkninger? Vil jeg som utøver velge å synte annerledes i en opplærings-situasjon enn på en scene? (Moen 2005:3)

Moen reflekterer videre over ulike aspekter ved variasjon som en viktig del av tradisjonen, «*Hva slags informasjon kan vi egentlig hente ut fra et enkelt opptak?*» spør Moen (ibid.:8), og peker på at man i dag søker å minske dette problemet med å bruke flere opptak. Endelig peker hun på dilemmaet med å tilstrebe gjenskapning av fortidens variasjon på den ene siden og det å lære fra opptak som muliggjør kopiering ned til minste detalj: «*Mister vi samtidig noe? Mister vi kreativiteten?*» (ibid.: 9).

Innen folkedrakt/bunadforskningen har flere vært opptatt av hvordan revitalisering av folkedrakter og prosessen fra folkedrakt til bunad har skjedd som følge av en bevisst tolknings- og utvelgelsesprosess, mangfoldsreduksjon og standardisering på veien fra lokal draktskikk til bunad. Randi Storaas (1985) viser for eksempel i sin hovedoppgave i etnologi hvordan hardangerbunaden hviler på en standardisering og mangfoldsreduksjon i forhold til de opprinnelige folkedraktene. I sin magisteravhandling om revitaliseringen av beltestakken fra Øst-Telemark som bunad viser Kari Anne Pedersen (1993) hvordan nyproduserte drakter på vesentlige punkter var ulike og også mer ensartet enn sine historiske forelegg. I min undersøkelse blant bunadprodusenter i Telemark noen år senere (1999, 2006) fant jeg at nå var en intensivert befatning med kilder blitt en viktig del av revitaliseringsprosessene, drevet frem av en tradisjonsorientert «retro-garde» som bevisst bestrebet seg på å gjenskape også noe av mangfoldet i den opprinnelige folkedraktskikken.

Når man innen folkedansopplæringen vender seg mot den eldre og dokumenterte tradisjonen som ledd i en fornyelse innenfra, skjer dette dermed parallelt med tilsvarende prosesser på tilgrensende felt som folkemusikk og bunad.

Kildenær og kroppslig

I tillegg til vendingen mot den eldre og dokumenterte tradisjonen, er fokus på kropp og teknisk beherskelse et fellestrekk, som kom til uttrykk på flere måter i intervjuene og undervisningssituasjonene jeg observerte. Dels skilles form og innhold og man legger vekt på å bevege seg til musikken uten at det er en spesiell dans. Dels bryter man ned dansen og øver på enkelt-elementer, som å føre og følge, gi og ta signal eller gå inn i en vending. Endelig observerte jeg en økt der man systematisk prøvde ut ulike uttrykksformer i dansen ved hjelp av et system (Labansystemet).¹

Kropp, balanse, musikk og rytme/puls er noe alle vektlegger:

En folkedanser må lære å forholde seg til sin egen kropp og balanse og å forholde seg til andre kropper og musikken.

At de skal få et naturlig og uanstrengt fall i kroppen. Det kommer som regel automatisk etter nok kilometer. Noen har et naturlig ganglag som gjør at de tar det lett, men for andre er det langt frem. Det utfordrende med danseundervisning er å prøve å få folk til å få et naturlig fall i kroppen over kortere tid enn det som ville være naturlig. Må bruke noen slags ord på det; som å «slippe seg mot gulvet». Noen kan ha dansa lenge uten å få det. Det er krevende å finne gode måter å fremskynde den prosessen.

Flere fremhever også som et mål å få frem det særegne «folkedansspråket» og en tilhørende «naturlig» kroppsholdning.

Hvis målet er at det skal være en folkelig stil da, og det som for meg kjenner tegner den folkelige dansestilen det er at du beveger kroppen slik som kroppen er skapt for å bevege seg, at du ikke gjør noen rare ting med kroppen fordi at du skal danse, men bruker kroppen slik den er. Og det er det som gjør at en folkedanser, (som) en springardanser eller en hallingdanser, kan bli kjempeflink på bare ti prosent av øvingstida som en ballettdanser. For ballettdanseren bruker nitti prosent av tida på å manipulere kroppen til å gjøre det den egentlig ikke vil.

Herming, det å befatte seg intensivt med å lære av gode dansere, enten i levende live eller i arkivopptak, fremheves av flere, og mange peker på at det kan være et problem at det å lære gjennom herming kan komme i konflikt med den enkeltes ønske om å være unik og utvikle et personlig uttrykk:

Jeg vil gå inn intuitivt, danse på «gerør» fra kropp til kropp (jfr. å spille på gehør i musikken). Som barn hermer vi, jeg tar din bevegelse, ser og hermer eller danser med og kjenner og hermer. Men når vi blir voksne skal man være så jævla unike. Får man høre at du ser ut som den og den, da blir det sett på som en billig kopi i dansen, mens i musikken er det omvendt, om man der lyder som sitt forbilde er det bra! Jeg oppfordrer til å studere og kopiere. I den fasen der jeg driver innlæring kan jeg være helt betatt av den personen og den personens dans og da synes det på min dans. Siden synker det inn og så blir det mitt. Hver og en behøver ikke oppfinne hjulet på nytt – hjulet er oppfunnet. En trenger ikke være så spesiell, men heller danse på og få kilometer i skoene. Støter på folk som vil være så spesielle før de er blitt varme i klærne. Kommer de på kurs hos meg prøver jeg å få dem ned på jorden, skrelle av og få dem til å finne sitt eget uttrykk i det enkle. Når man begynner å jobbe merker folk at

det er mer å hente og her må det jobbes, og finner (etterhvert) sin eget danseuttrykk.

En legger stor vekt på at arbeid med takt og rytme, men også improvisasjon og moro, er grunnstammen i instruksjonen, men en annen vektlegger det å lære bort variasjon i dansen fra starten av, blant annet ved å lære ulike mulige turer og grep i dansen for å la deltakerne kombinere og danse fritt fra starten.

Det er følgelig ikke noen motsetning mellom en «vitenskapelig» tilnærming med bruk av kilder som arkivopptak og en kroppslig tilnærming til opplæringen, tvert om synes disse å forenes i en kroppslig tilnærming til arkivopptak i undervisningssituasjonen, noe følgende utsagn om bruk av arkivopptak i undervisningssituasjonen illustrerer:

Hvordan arbeide med dette og gjøre det til vår dans? Hvordan gjøre dette med våre kropp? Forstå at de (studentene) har kropp og at det påvirker hvordan de danser, kanskje er det vanskelig å komme rundt, (få dem til å) prøve på flere måter, ulike kroppsholdninger. (Få dem til å forstå at) jeg kan bestemme selv, holde kroppen som jeg vil, øve på teknikk.

Samtidig som pedagogen som er sitert ovenfor tilstreber kroppslig frihet og selvbestemmelse på dansegulvet, stilles høye krav til dybdekunnskap som forankring av egen instruktørpraksis:

At jeg har en tillatende holdning betyr ikke at jeg ikke mener man skal sette seg dypt inn i saker og ting. For meg personlig er det ulikt å være på dansegulvet selv og å jobbe som pedagog. Som lærer formidler jeg danseformer jeg er trygg på, har bred erfaring i og kjenner at jeg kan «bunne» i. Da kan jeg også formidle dybde og variasjon. Jeg lærer ikke bort en form jeg ikke er trygg i, selv om jeg kanskje er trygg som danser; om jeg ikke har den dypere, bredere kunnskapen, lærer jeg den ikke bort.

Fornyelse tilstrebes først og fremst gjennom en intensivt befatning med kildene og en sterkere vending mot den dokumenterte historiske tradisjonen. Alle refererer til arkivopptak av tradisjonsbærere. Her går man på jakt etter lokale varianter, eldre former, annen dansetakt og et friere uttrykk enn

det man finner i dag. Revitalisering av elementer fra dansen før den ble pedagogisert synes å være den viktigste tilnærmingen til fornyelse av dansen.

Teknisk beherskelse og kroppslig mestring ses som viktig for å kunne danse slik man vil, og det er ingen som snakker om noen mulig konflikt mellom autenticitet, refleksjon og det å øve på teknikker, men i utsagnet nedenfor klinger et ekko av en diskusjon der dette settes opp mot hverandre.

Det blir ikke mer eller mindre ekte av at man ikke vet hva man gjør! Jeg mener man kan lære seg å forholde seg intuitivt. Hjernen er en venn! Man kan tenke når man danser. Nytelssenteret sitter jo i hjernen! Man må bruke verktøy, øve teknikk for siden å kunne bruke det i full fart. Man kan reflektere over en nytelsesfull måte å møte gulvet på – nytelsesrefleksjon. Akkurat som en musiker må jeg få (teknisk) mulighet for å uttrykke det jeg har lyst til å gjøre.

Med skillet mellom form og innhold, rendyrking av enkeltelemer, vekt på teknikk, mestring og ytelse innføres en kroppslig refleksivitet og en intensivert kroppslig bevissthet i danseopplæringen. Kroppen blir et instrument både for gjenskaping av dansen slik man forestiller seg at den var og for selvrealisering gjennom bevisst bruk av intuisjon og improvisasjon. En slik tilnærming ligger nær andre, samtidige former for bevisst, instrumentell og senmoderne kroppslighet, og skiller seg nok både fra tidligere folkedansopplæring og fra en mer organisk, folkelig dansetradisjon.

Samtidig legges det stor vekt på at dans først og fremst skal være moro og at man skal danse for sin egen skyld. Det kan være noen farer med dette i forhold til et ideal som også deles av alle, om at om at elevene/studentene skal lære å danse «*godt, solid og tradisjonelt*». En beklager at hans egen pedagogiske tilnærming med vekt på improvisasjon og moro kan ha bidratt til noe som irriterer i dag, dansere som legger større vekt på personlig uttrykk og fjerner seg fra tradisjonen.

Prossessorientert vs produktorientert opplæring

En pedagog skiller mellom *prosessrettet* og *produktorientert* opplæring:

Når jeg har kurs sier jeg ikke at dette er kurs i f.eks reinlender. Jeg tenker *prosessrettet og ikke produktrettet*, bruker reinlender mer som et middel for å jobbe med selve dansingen, man får reinlender på kjøpet, men det er ikke den som er målet. Jeg jobber fra et annet punkt, jobber med prosess og vekker spørsmål som de kan ta med seg ut på dansegulvet.

Mens en produktorientert tilnærning består i å lære bort konkrete danser etter tur, vil den prosessorienterte tilnærmingen legge vekt på innlæringsprosessen, herunder teknikker og et aktivt forhold til musikken:

Det er masse teknikker som er like for dans, som å føre og følge, det er likt om man danser ulike danser. – En teknikk for å gi og en for å ta imot signal, må begynne å lytte til hverandre så en kan både føre og følge og være tydelig med impulser. Eller å bli god på balanse, hvordan jeg skal utnytte min tyngde, hva jeg skal gjøre for å snu på kroppen, hvordan lytte til og gestalte musikken.

Flere av de andre pedagogenes praksis synes inspirert av denne pedagogen og denne måten å tenke instruksjon på, selv om de ikke bruker disse begrepene. Skillet mellom en prosessorientert og en produktorientert tilnærming fant jeg forøvrig også fruktbart i studien av bunadprodusenter (Bjørnholt 1999), der jeg skilte mellom en tradisjonsorientert og en samtidsorientert tilnærming til produksjonen. Her fant jeg at de tradisjonsorienterte produsentene la større vekt på produksjonsprosessen som opplevelse og identitetsprosjekt for kunden, mens de samtidsorienterte produsentene la større vekt på å komme raskt frem til det ferdige produktet. Kanskje er det et fellestrekk ved den inderliggjorte omgangen med den dokumenterte tradisjonen som preger deler av dagens revitaliseringsprosesser, at prosessen kommer mer i forgrunnen?

Ett element i den prosessorienterte tilnærmingen er å bryte med det tunge kjønnsrollemønsteret i dansen, og ikke dele inn kursdeltakerne etter kjønn, slik at alle lærer alle sider ved dansen. To av pedagogene nevnte dette spesielt. Det å «avkjønne» dansen kan både representere en nødvendig fornyelse av dansen i en tid da kvinner nok i mindre grad vil finne seg i å underordne seg, samtidig som den passive og ettergivende kvinnemåten å danse på ikke nødvendigvis har rot i tradisjonen. Blom (1998) har pekt på

likeverd som et viktig trekk ved bygdedansene, og Bakka og Okstad (1994) problematiserer den kvinnerolla som har fått utvikle seg i dansen:

Dei fleste har akseptert biletet av jenta som følger guten pent og pynteleg i eitt og alt, og som fører seg «kvinneleg». Kanskje er det då på tide å spørja: Kvinneleg i høve til kva for ei kvinnerolle? Kva for ei kvinnerolle tek vi til mønster? (...) Ofte liknar kanskje dagens bygdedansande jenter vel så mykje på finare, borgarlege byfrøknar frå hundreårsskiftet med små, nette, trippande steg og rett, dokkeprega kroppshaldning (Bakka og Okstad 1994:18).

Om man tenker på de melkespannbærende kvinnene som en av informantene brukte som eksempel, er det lett å tenke seg at de bryter med det trippende byfrøkenbildet, og at en mer kraftfull og livfull dans kan være mer i tråd med både den eldre tradisjonen og samtidas krav til likeverd.

Diskusjon

Dansepedagogene synes å stå i et sterkt forhold til den eldre, dokumenterte tradisjonen som rettesnor og inspirasjonskilde. Den eldre tradisjonen ses som kilde til en friere og mer mangfoldig dans, i kontrast til standardiserte «kursformer» som man vil bort fra. Implisitt ligger det under at den traderte dansen representerer en form for autenticitet. Holdningen til kildene kan karakteriseres som en inderliggjort vitenskapelighet. Samtidig er det et intensivert fokus på dans som en kroppslig og mellomkroppslig erfaring, og på trening og teknisk beherskelse, som peker både mot en mer individualisert og prestasjonsorientert holdning. Prosessen, både med å tilegne seg kunnskap om det gamle og med å kroppsliggjøre denne kunnskapen og gjøre den til sin, har blitt viktigere.

Vendingen mot den eldre tradisjonen representerer en form for fadermord på den kurstradisjonen som de fleste selv er produkt av, samtidig som den går inn i bredere, samtidige strømninger. Det er klare fellestrekk mellom vendingen mot den historiske og dokumenterte tradisjonen innen folkedansen, og det som skjer innen andre deler av kulturen generelt og også innen folkekulturen. Dagens revitaliseringsprosesser skjer i stor grad

gjennom en intensivert befatning med og refortolkning av kildemateriale, der man tilstreber autentisitet gjennom å fremme et opprinnelig mangfold, motsatt tidligere, da man la vekt på standardisering og mangfoldsreduksjon. Folkemusikken er ett eksempel, bunadfeltet et annet, men denne utviklingen er ikke begrenset til folkekulturen. Med tidligmusikken har en tilsvarende utvikling mot historisk autentisitet med kopier av originalinstrumenter, historisk autentiske fremføringsformer og gjenskapning av opprinnelig mangfold også skjedd innen den klassiske musikken.

Pedagogenes ideologiske mål med undervisningen synes forankret i den overleverte tradisjonen, det er for alle et mål at danserne skal lære å danse «*godt, solid og tradisjonelt*», samtidig som det skal være moro og meningsfullt, man skal danse for å danse, og f.eks. ikke for å vinne. Når jeg peker på vendingen mot den historisk dokumenterte tradisjonen vil mange dra kjensel på Velures (1972) kritikk av folklorismen, men det jeg peker på her er likevel ikke helt sammenfallende med denne. Alt i alt kan det se ut til at den nye dansepedagogikken representerer en fornyelse innenfra, en fordypning og intensivering i tråd med bredere, samtidige strømninger.

Samtidig som vendingen mot historisk autentisitet representerer en kilde til fornyelse, kan måten kildene brukes på diskuteres. Den negative siden av et lidenskapelig forhold til tradisjonen som del av en personlig og kroppsliggjort kunnskap er at kildene, om det er arkivopptak eller såkalte tradisjonsdansere, kan brukes for ukritisk. Det er en fare for at man ikke reflekterer nok over de tolknings- og utvelgelsesprosesser som ligger til grunn for bruken av historiske kilder som grunnlag for samtidig praksis. Slik kan påberopningen av tradisjonen få et lavkirkelig og absolutt preg heller enn en utprøvende og kildekritisk holdning som preger en mer vitenskapelig tilnærming. En slik inderlig vitenskapelighet som grunnlag for egen, personlig og kroppsliggjort kunnskap kan vanskeliggjøre faglig refleksjon og hindre faglige diskusjoner om kvalitet i folkedansen. Når kunnskapen blir for personlig vil også kritikk oppleves som personlig, som å diskutere bilkjøring eller fasongen på nesen til folk som en av pedagogene uttrykte det.

Pedagogene synes å dele en visjon om å fremme den folkelige dansen og skape arenaer for fri dans, samtidig som det er uenighet om hvorvidt tiltak som «Bygda danser» primært skal fremme folkelig dans eller rekruttere til scenisk dans. Hvordan de nye tilbudene i folkedans vil bidra til breddere-

kruttering over tid er også usikkert. Dette vil avhenge av i hvilken grad slike satsinger bidrar til økt lokal aktivitet også etter at prosjektperioden er over, og hvorvidt studentene som uteksamineres fra de ulike nye tilbudene går inn som instruktører på grasrotnivå.

Et spørsmål er også om økte krav til dybdekunnskap og vitenskapelig forankring av dansepedagogikken kan føre til minsket rekruttering av instruktører ved at færre føler de er i posisjon til å lære bort til andre.

Konklusjon

Den intensiverte vendingen mot den dokumenterte tradisjonen og vektleggingen av fri dans, kroppslig refleksjon og impulsivitet synes å representere en fornyelse av folkedansen innenfra. Samtidig representerer den historiske vendingen, særlig bruken av arkivopptak som grunnlag for samtidig praksis, nye utfordringer. En for inderlig omgang med kildene som del av kroppsliggjorte identitetsprosjekter kan vanskeliggjøre diskusjoner om kvalitet i folkedansen.

Hva som blir implikasjonene av den nye folkedansopplæringen for folkedansen samlet sett er ikke gitt. Bidrar de nye undervisningsformene til fornyelse som kan overrisle feltet og føre til rekruttering av nye generasjoner folkedansere? Eller representerer den historisk orienterte og kroppslig intensiverte dansen først og fremst fordypning og spisskompetanse for noen få, spesielt interesserte?

Note

1. Labansystemet går ut på å regulere uttrykket i dansen ved å bruke ulike kombinasjoner av kraft, styrke og presisjon. Systemet ble utviklet av den ungarske danseren og danseteoretikeren Rudolf von Laban (1879–1958) for å beskrive og analysere bevegelse.

Referanser

- Arnestad, Georg 2001. «*Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt*». *Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bakka, Egil og Okstad, Kari Margrete 1994. *Handbok i Bygdedansopplæring*. Trondheim: Rff-senteret.
- Bakka, Egil 2002. «Whose Dances, Whose Authenticity?» I: F. Laszlo og T. J. Buckland (red.), *Authenticity. Whose Tradition?*: 60–69. Budapest: European Folklore Institute.
- 2007a. «Folktraditioner. Innleiing». I E. Bakka og G. Biskop (red.), *Norden i dans: Folk, fag forskning*: 80. Oslo: Novus.
- 2007b. «Folkedansspesialistene – Norge». I E. Bakka og G. Biskop (red.), *Norden i dans: Folk, fag forskning*: 497–532. Oslo: Novus.
- 2007c. «Norge – yngst på forskning». I E. Bakka og G. Biskop (red.), *Norden i dans: Folk, fag forskning*: 619–626. Oslo: Novus.
- Berkaak, O. A. 2004. *Riksscene for folkemusikk og folkedans. En utredning av Odd Are Berkaak på oppdrag fra Norsk Folkemusikk og Danselag*. Vedlegg til *Kvinten* 01, 2004.
- Bjørnholt, Margunn 1999. *Tradisjonskunnskap i bunadnæringa i Telemark*. Bø: Telemarksforskning, Rapport 1999:162.
- 2006. «Bruk av tradisjonskunnskap blant bunadsprodusenter i Telemark i dag». I R. Hutchison (red.), *Lokale tråder – tråkking gjennom tekstil- og lokalhistorie*: 60–85. Oslo: Norsk lokalhistorisk institutt.
- Eichholz, Marlis 2000. *Tradisjon som norm*. Hovedoppgave i folkloristikk. Oslo: Institutt for kulturstudier, Universitetet i Oslo.
- Fiskvik, Anne Margrete 2008. «Genreblending i norsk teaterdans – eksemplet «Veslefrikk»». *Norsk folkemusikklags skrifter* 22: 81–91.
- Folkekulturforbundet 2008. *Sluttrapport til VOX, del 1 for prosjektet Pedagogikk på dansegulvet, innen Pedagogisk utviklingsarbeid og tiltak for særlige målgrupper i studieforbund, Pedagogisk utviklingsarbeid og tiltak for prioriterte grupper i fjernundervisning*.
- Moen, Ruth Anne 2005. «Tradering via arkivet. Noen refleksjoner over læreremesterens rolle». *Norsk folkemusikklags skrifter* 19: 1–12.

- Mæland, Siri 2006. *Folke-dans-kroppen, «a body-of-ideas» Om historikk, stil, estetikk og kjønnsroller i Vestlandsspringaren*. Mastergradsoppgåve i etnomusikologi, Griegakademiet, Institutt for musikk, Universitetet i Bergen.
- Okstad, Kari, Margrete 2007. «Folke-dans i sceniske oppsetninger etter 1950 i Norge». I E. Bakka og G. Biskop (red.), *Norden i dans: Folk, fag forskning*, s. 272–280. Oslo: Novus.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies moving and moved*. Vammala: Tampere University Press.
- Pedersen, Kari-Anne 1993. *Når klær blir bunad*. Magistergradsavhandling i etnologi, Universitetet i Oslo.
- Storaas, Randi 1985. *Å velja fortid – å skapa framtid : bunad som uttrykk for motkulturell verksemd*. Hovedoppgave i etnologi: Universitetet i Bergen.
- Velure, Magne 1972. Levande dansetradisjon eller stagnasjon og kopiering: folke-dans som folklorismefenomen. *Tradisjon* 2: 3–9.
- Vige, Silje 2002. «Ein arkivbrukar fortel». I R. Høibo (red.), *FOLK i Ryfylke 2002 – Tema: Folkemusikk*. Sand: Ryfylkemuseet.
- 2009. *Bruk av tradisjonsmusikk i sangundervisning med barn og ungdom – Identitetsforhandling og kontekstskaping i møte med dagens musikkvirkelighet*, Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur Høgskolen i Telemark.