

Pedagogikk på dansegolvet

tradisjon, mål og visjoner i den nye
folkedansopplæringen

Rapport av Margunn Bjørnholt for

Folkekulturforbundet

28.03.2011

Sammendrag

Målet med prosjektet var å undersøke folkedansundervisningen innen noen av de nye undervisningstilbudene i folkedans. Gjennom et lite antall intervjuer og observasjon av sentrale pedagoger på de nye tilbudene har undersøkelsen særlig tatt for seg tradisjonssyn, ideologiske mål med undervisningen og visjon for folkedansarbeidet.

Dansepedagogene synes å stå i et sterkt forhold, både til den kroppslig erfarte og levde tradisjonen i form av egen dans i barndom og ungdom, og til den eldre, dokumenterte tradisjonen som rettesnor og inspirasjonskilde. Den eldre tradisjonen ses som kilde til en mer autentisk, friere og mer mangfoldig dans, i kontrast til standardiserte "kursformer" som man vil bort fra. Den eldre tradisjonen omfattes med lidenskap og holdningen til kildene kan karakteriseres som en inderliggjort vitenskapelighet. Samtidig er det et intensivt 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, noe som kan gi en større bevissthet, både om folkedans som revitalisering av tradisjon og som kroppslig kunnskap.

Vendingen mot den eldre tradisjonen representerer en form for fadermord på den kurs-tradisjonen 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 intensivt 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. Tidligmusikken er ett eksempel, bunadfeltet et annet. Der den nye dansepedagogikken tar avstand fra standardiserte "kurs-former" av dansen, og arkivopptak og tradisjonsdansere blir viktigere som forelegg for dagens dansere, tar revitaliseringen av folkedraktene fraspark i "Hulda-Garborg-bunadene" og søker etter det opprinnelige mangfoldet i lokal draktskikk ved hjelp av kilder som gammelt draktmateriale, fotografier og annet.

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. De fleste synes å sette herming og mengdetrening først, spesielt blir man etterhvert, når man har tatt andres dans opp i seg og gjort det til sitt eget, mens èn er opptatt av å fremme det personlige uttrykket fra starten av. Alt i alt kan det derfor se ut til at den nye dansepedagogikken representerer en fornyelse innenfra, en fordykning og intensivering, men kanskje ikke et klart brudd med tidligere praksis.

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, og 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.

Pedagogene synes å dele en visjon om å fremme den folkelige dansen og skape arenaer for fri dans, samtidig som det er litt uenighet om hvorvidt tiltak som "Bygda danser" primært skal fremme folkelig dans eller rekruttere til scenisk dans. Hvordan de nye tilbudene i folkedansopplæring bidrar til bredderekuttering er også usikkert. Dette vil blant annet avhenge av i hvilken grad de uteksaminerte studentene etterhvert går inn som instruktører på grasrotnivå.

Et spørsmål er også om profesjonaliseringen av dansepedagogrollen kan føre til at færre føler de er i posisjon til å lære andre.

INNHold

SAMMENDRAG	2
INNHold	4
PROSJEKTETS FORMÅL.....	5
BAKGRUNN FOR PROSJEKTET	5
FOLKEDANS SOM FOLKEKULTURENS LILLESØSTER	5
HVA SKJER INNEN DEN NYE FOLKEDANSPEDAGOGIKKEN?.....	6
DEN FORELIGGENDE UNDERSØKELSEN.....	7
UTVALG	7
MIN TILGANG TIL FELTET	8
PÅ LETING ETTER ULIKHET?	9
PEDAGOGENES FORHOLD TIL TRADISJON OG HISTORIESYN	9
ULIKE FORMER FOR AUTENTISITET	10
ORGANISK TRADISJONSSYN	11
VITENSKAPELIG TRADISJONSSYN	11
KILDENÆR OG KROPPSLIG	11
DANSEKULTUR SOM TAUS KUNNSKAP	12
EKTE TRADISJONSBÆRERE HAR IKKE GÅTT PÅ KURS	13
ARKIVOPPTAK, ULIKE BLIKK OG TOLKNINGER.....	14
NOEN DILEMMAER I REVITALISERING FRA ARKIVOPPTAK.....	16
FORHOLDET TIL FOLKEMUSIKKEN	18
BUNAD + FOLKEDANS = FOLKLORE?	19
IDEOLOGISK MÅL MED UNDERVISNINGEN	20
SCENEDANS OG FOLKELIG DANS.....	21
FOLKEDANS SOM SCENISK UTTRYKK	22
KNUST DANS OG SOSIAL DANS	23
PEDAGOGISK PRAKSIS	23
PROSESSORIENTERT VS PRODUKTORIENTERT OPPLÆRING	25
VISJON FOR FOLKEDANSARBEIDET	26
GJENSKAPE DEN FRIE, FOLKELIGE DANSEN	26
BEVARE DANSEN I DE BESTE KROPPENE?.....	27
INTUISJON OG REFLEKSJON.....	28
KONKLUSJON	28
REFERANSER.....	30

Prosjektets formål

Hovedmålet med prosjektet har vært å bevisstgjøre og skriftliggjøre den pedagogiske utviklingen som har skjedd i danseundervisningen de siste årene. Gjennom intervjuer og observasjon av et lite antall nøkkelpersoner har målet vært å avdekke:

- Hvordan pedagogene forholder seg til tradisjonsmateriale (historiesyn)
- Pedagogenes ideologiske mål med undervisningen
- Pedagogenes visjon for folkedansarbeidet

Bakgrunn for prosjektet

Bakgrunnen for prosjektet er opprettelsen av nye opplæringstilbud i folkedans innen universitets- og høyskolesektoren, blant annet Folkekulturforbundets eget tilbud og senest profesjonsstudiet ved Ole Bull-akademiet. Dette har aktualisert spørsmål om pedagogikk og metoder, videreføring, tradisjon og fornyelse innen folkedansen, og er bakgrunnen for at Folkekulturforbundet tok initiativ til dette prosjektet, som er tenkt å fungere som bakgrunn for fortsatte diskusjoner av disse temaene innen folkedansmiljøet.

Folkedans som folkekulturens lillesøster

Bakka (2007a) peker på at folkedansen falt så å si helt utenfor innsamlingen av folkekultur på 1800-tallet. Dette er et paradoks i forhold til den senere utviklingen av de ulike elementene innen folkekulturen, der folkemusikken i utgangspunktet var dansemusikk og bunadfenomenet i starten, ved forrige århundreskifte, i stor grad må ses som avledet av folkedansen. I dag er både bunad og folkemusikk sterkt institusjonaliserte og livskraftige, selvstendige felt, mens folkedansen lenge har vært ansett å være i krise (Arnestad 2001). I sin rapport om folkemusikk og folkedans pekte Arnestad (2001, 189-191) på profesjonalisering og modernisering, herunder å krysse grenser mot andre kunstformer som de viktigste strategiene for folkedansen. Med de nye studiene i folkedans og prosjekter som "Bygda danser", som retter seg

inn mot å rekruttere både til folkelig dans og scenisk folkedans, er en slik utvikling i gang. Enkelte store oppsetninger som for eksempel Tryllefløyten og senere samarbeidsprosjekter, har bidratt til å krysse grensene mot andre kunstformer, og med profilerte grupper som Frikar har folkedansen fått en større plass i scenekunst og media enn før.

Hva skjer innen den nye folkedanspedagogikken?

Den foreliggende undersøkelsen inngår i et prosjekt i regi av Folkekulturforbundet, der første del tok sikte på å

skaffe et felles vokabular og forståelse for begrepers innhold blant sentrale folkedanspedagoger i dag, samt dokumentere deler av deres arbeid/pedagogikk på grunnlag av denne felles forståelsen.

Dette lyktes i liten grad, og i rapporten fra prosjektet het det at:

Arbeidet med å dokumentere begreper i bruk gikk som planlagt, men resultatet ble ikke som forventet. En av arbeidshypotesene var at ny pedagogikk førte med seg nye begreper og også behov for tydeligere definisjon av disse begrepens innhold. Det viste seg at det ikke var tilfelle, begrepene er mest brukt i begynneropplæring. Jo mer spesialisert kunnskapen og pedagogikken ble, jo mindre begreper ble brukt. Utviklingen og læringen skjer som en felles forståelse blant danserne, og kan muligens beskrives som en “kroppslig refleksjon”, en spesialisert, taus kunnskap. Ved å skulle ordsette denne kunnskapen forsvinner den finstilte forståelsen og formidlingen blir mindre distinkt (Folkekulturforbundet 2008).

I første del av prosjektet inngikk også deltakende observasjon på to samlinger der utvalgte, sentrale og nyskapende pedagoger skulle gjøre seg kjent med hverandres arbeid for å kunne få en forståelse for hva som var nyutviklet, og ikke minst fjerne flere fordommer som var internt mellom pedagogene.

Samlingene oppsummeres som vellykket. I sluttrapporten heter det at de:

skapte stor debatt, og som helt avgjørende for å få et felles grunnlag å jobbe videre på. Samtidig avdekket de en vesentlig utfordring, nemlig deltakernes store nærhet til arbeidet og at dette var sterkt knyttet til identitetsfølelse hos den enkelte, gjorde det vanskelig å løfte enkelte emner i debatten. Derfor ble det i videreføringen valgt å tilføre prosjektet et utenfra-perspektiv (Folkekulturforbundet 2008).

Den foreliggende undersøkelsen

Den foreliggende undersøkelsen representerer et slikt utenfra-perspektiv. Ettersom jeg først kom inn i prosjektet på dette stadiet, blir den foreliggende delen av prosjektet en ganske frittstående videreføring, basert på mine intervjuer, samt observasjon av informanter valgt ut av Folkekulturforbundet. I tillegg bygger jeg på de samtaler jeg hadde med Folkekulturforbundet i forkant, samt notater og annet arbeidsmateriale fra første del av prosjektet.

Dette kan både være en fordel og en ulempe. Jeg kommer inn utenfra og kan dermed kanskje bringe inn et annet blikk. Samtidig blir kontinuiteten mindre, og problemstillingene som skal undersøkes er dels formidlet til meg gjennom flere ledd. Om jeg hadde vært mer inne i de forutgående diskusjonene før jeg gjennomførte intervjuene, ville jeg kanskje raskere grepet mulige konflikttema og kanskje kunnet kommet dypere inn i dette i intervjuene. Det samme gjelder hvilke muligheter og begrensninger informantutvalget gir. I løpet av intervjuene ble det klart at informantene inngår i overlappende samarbeidsrelasjoner, der enkelte er nøkkelpersoner som nok har hatt stor påvirkning på noen av de andre.

Utvalg

Fem personer som står sentralt i den pågående, profesjonelle folkedansopplæringen 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. En var i utgangspunktet svært kritisk til prosjektet og utvalget, og mente at det å intervju bare instruktører som var knyttet til den nye, profesjonelle danseopplæringen ville gi et skjevt inntrykk og kunne ses som en nedvurdering av annen opplæring og av andre like dyktige instruktører som ikke var knyttet til de nye tilbudene. Jeg er enig i at dette utvalget representerer et spesielt utsnitt av det større folkedansfeltet, samtidig som målet her har vært å undersøke nettopp denne, nye

delen av opplæringstilbudet i folkedans. Dette representerer etter mitt syn ikke i utgangspunktet noen nedvurdering av den øvrige opplæringen eller andre instruktører. Det som kunne vært interessant som et neste skritt var å gå bredere ut og også intervju og observere instruktører knyttet til danselag og andre mer tradisjonelle fora for folkedans.

Av dem som er intervjuet har noen fast ansettelse der den pedagogiske virksomheten inngår. Det vil si at de får betalt også for forskning og utviklingsarbeid, og dermed også for å reflektere over og ordsette egen virksomhet. 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.

Min tilgang til feltet

Selv er jeg ikke del av utøver-, instruktør- eller konkurranseskiktet i folkedansen, men danser litt i et danselag der jeg så vidt henger med og fortsatt sliter med takt og sviving. Det at jeg danser litt selv og kjenner til folkedansmiljøet var en fordel i forhold til vokabular og felles referanser. Det at jeg er i en amatørposisjon bidro på den ene siden til at jeg måtte strekke meg for å komme inn i de dansepedagogiske problemstillingene. Samtidig ga det meg en fri, ”naiv” posisjon der jeg kunne stille hvor dumme spørsmål som helst.

Faglig sett har jeg nytte av egen tidligere forskning på bunadproduksjon (Bjørnholt, 1999, 2005 og 2006). I forhold til bunad har jeg særlig vært opptatt av formidlingen mellom tradisjon og samtidsbruk, noe som er et sentralt tema også for den foreliggende undersøkelsen. Samtidig som det er noen felles tema og kanskje noe overføringsverdi fra bunadforskningen til folkedansen, er likevel dansen klart et eget, avgrenset område, og har nok en større grenseflate mot folkemusikkforskningen enn mot bunad- og folkedraktfeltet. Flere nyere bidrag innen både folkedansforskningen og folkemusikkforskningen tar opp tilsvarende tema og problemstillinger som denne undersøkelsen, som forholdet mellom profesjonell og folkelig bruk, syn på autentisitet

i forhold til tradisjon og autentisitet i det personlige uttrykket, bruk av arkivmateriale, tradering og formidlingsstrategier i nye institusjonelle kontekster og innen mer profesjonelle opplæringsfora.

På leting etter ulikhet?

Ved oppdragets begynnelse fikk jeg forståelsen av at noe av hensikten var å avdekke ulike syn på egen virksomhet og ulik praksis mellom pedagogene. Så langt er det kanskje heller samsvaret i tenkning og tilnærminger til dansepedagogikk og de mange overlappende relasjonene mellom informantene som har slått meg. I det følgende vil jeg forsøke å få fram både fellestrekk og eventuelle ulikheter. Etter å ha gjennomført intervjuene ble det klart for meg at intervjuer har sin begrensing som metode til å studere en kroppslig og relasjonell praksis som dans. Det er ikke sikkert at felles måter å snakke om det man gjør på dansegulvet gjenspeiler seg i lik praksis eller, motsatt, at ulike måter å snakke om det man gjør avspeiler seg i ulik praksis. Etter også å ha observert de samme pedagogene i undervisningssammenheng, fant jeg at dette bekreftet, illustrerte og utdypet min forståelse av det som kom frem i intervjuene, noe som styrker både intervjuene som kilde til kunnskap om dansepedagogikk og min forståelse av det som ble sagt i intervjuene. Noen kom også med utdypende kommentarer i etterkant av observasjonen, og noen i form av innpill til studentene i læresituasjonen.

Pedagogenes forhold til tradisjon og historiesyn

Intervjuene avdekket at samtlige hadde et aktivt og inderlig forhold til tradisjonen, både som personlig, kroppslig erfaring gjennom lystbetont og intensiv danseerfaring fra barndommen og ungdommen av, og i form av en aktiv befatning med den vitenskapelig dokumenterte tradisjonen, hovedsakelig i form av arkivopptak. Pedagogene forener dermed langt på vei en *organisk/folkelig/kroppslig* og en mer *vitenskapelig tradisjonsforståelse*.

Ulike former for autentisitet

Praksis begrunnes og forankres i tradisjonen på litt ulike måter, og utfra 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, utfra 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 utfra 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 bl. a. 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 utfra 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.*”

Selv om informantene synes å forene en organisk og en vitenskapelig tradisjonsforståelse, og det utfra intervjuene ikke er mulig å dele dem inn etter ulike tradisjonsforståelser, kan ulik vektlegging av den ene eller andre forståelsen ha

konsekvenser for kunnskapssyn og kanskje også for praksis. Jeg vil derfor gå litt nærmere inn på de to ulike tradisjonsforståelsene.

Organisk tradisjonssyn

Utfra 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. Utfra en organisk tradisjonsforståelse vil det å opprettholde dansen som en praksis mellom kropper være veldig viktig. Flertallet argumenterte for et slikt syn, 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 øyeblikksopplevelse. Det beste vi kan gjøre er å danse.

Vitenskapelig tradisjonssyn

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. Utfra et slikt mer vitenskapelig syn har man tilgang til kunnskapen om dansen gjennom arkivopptak, og i ytterste konsekvens at det derfor ikke er så farlig om dansen i verste fall skulle dø ut, ettersom den uansett ses som en rekonstruksjon, og dermed kan tas opp igjen på nytt utfra arkivmaterialet. Det er bare én informant som gir uttrykk for et slikt syn, mens de øvrige vektlegger betydningen av at dansen (også) lever som kroppslig erfaring.

Kildencær og kroppslig

En organisk/kroppslig forståelse av tradisjonen betyr ikke at man i mindre grad bruker kilder eller i mindre grad har dokumentert tradisjon som grunnlag. En organisk/kroppslig forståelse av dansen synes heller å gå sammen med en intensiv befatning med kilder, som arkivopptak:

Filmer på arkiv - er veldig inspirert av de gamle danserne – har flere forbilder der enn i levende live.

Eldre dansere, både som tradisjonsbærere man har møtt og i opptak, omtales som idealer. De har en *“mye mer variert, større frihet og mer vital dans”*.

Det er heller ikke nødvendigvis noen motsetning mellom en “vitenskapelig” tilnærming med bruk av kilder som arkivopptak og en kroppslig tilnærming til opplæringen, tvert om synes disse å kunne forenes i en kroppslig tilnærming til arkivopptakene i undervisningssituasjonen:

Hvordan arbeide med dette og gjøre det til vår dans? Hvordan gjøre dette med våre kropper? Forstå at de (studentene) har kropper 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 tradisjonsforankring 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.

Flertallet vektlegger både betydningen av at dansen lever og overføres som erfaring mellom kropper, men også gjennom en aktiv befatning med kilder, som arkivopptak.

Dansekultur som taus kunnskap

Espeland (1988) tok tidlig til orde for at det ikke er nok å bevare gjenstander eller opptak i arkiv, men at det er viktig å ta vare på selve utøvelsen av den praktiske kunnskapen og den tause kunnskapen den bygger på. Begrepet taus kunnskap knytter an til et stort felt innen studier av yrkeskunnskap, som vektlegger nettopp at store deler av yrkeskunnskapen sitter i kroppen og ikke nødvendigvis kan overføres til ord

og tekst. Espeland hevder at kulturbevaring innen folkedans og folkemusikk også må innebære opplæring i dans, og at det å lagre musikken og dansen i arkivopptak er en nødløsning i forhold til å la dansen leve gjennom praktisk handling (27). Tilsvarende argumenterer Parviainen (1998) for at all dans kan ses som levende, kroppslig arv og at kunnskap om dans bare kan formidles gjennom den dansende kroppen. Dette gjør at de som underviser må ha kroppslig kunnskap i tillegg til metoder for å formidle kunnskap til studentane. Den kroppslige kunnskapen kan ikke lagres gjennom skrift, film eller liknende, men kan bare opprettholdes gjennom dansen selv. Utfra dette synet vil dansen også alltid være i forandring, ettersom kroppen og dansen inngår i kulturelle og historiske sammenhenger og både formes av kulturelle og historiske endringer, samtidig som den har kapasitet til å endre seg selv. Tradisjon ses ikke bare som historie, men også som helheten av samtidige danse kulturer, herunder personer, institusjoner, tankesett, vokabular og steder for dans.

Ekte tradisjonsbærere har ikke gått på kurs

Felles for flertallet av de intervjuede er at det autentiske søkes i den eldre tradisjonen, i opptakene av dansere som helst *“ikke har gått på kurs”*, selv om ikke alle uttrykker det på denne måten. En sier at forskjellen ikke nødvendigvis ligger i om de har gått på kurs eller ikke, men at det er det konkrete uttrykket som berører. Med ett unntak tar de, mer eller mindre eksplisitt, avstand fra tidligere opplæring, *“kursvarianter”* av dansen, rettleiingsbøker med mer - det vil si den praksis som langt på vei har holdt liv i folkedansen så langt og det uttrykket dansen mange steder har i dag - et lite paradoks? En argumenterer mot dette synet og mener at man også må se dansen, slik den har blitt overført gjennom kurs og organisert opplæring frem til i dag, blant annet gjennom Noregs ungdomslag, som en del av den traderte tradisjonen, og anerkjenne at dansere som er opplært i *“kurs-tradisjonen”* også er bærere av en kroppslig og taus kunnskap, istedet 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 igang. 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.

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 i diskusjon om konkrete danseuttrykk. 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 det virke som om de 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:

når du danser så skal du kunne bevege deg framover uanstrengt, så bruker du tyngdekrafta, slik at du danser i nedoverbakke hele tida, så hvis du står så har du trykket omtrent her, på tåballen (viser ved å gå rundt på gulvet) (...). Og så formidler da kanskje kilder at ja, vi går frampå tåa, og får folk til å danse på tå, som blir helt galt, for da mister du både denne framdrifta og svikten. Så mitt argument mot det er at de som har dansa disse dansene (...) at 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 (...) og jeg fikk studert film fra områder der de poengterer at de skal danse på tå og det er meget sterke påstander om det at de

skal danse på tå, særlig jentene, men jeg har sett mye filmopptak fra 1920-tallet (...) de har fremdrift (...) ruller hele veien fra hæla og ut, selvsagt gjør de det. Du går ikke og bærer hundre liter mjølk, femti liter i hver hand 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 en voldsom svikt, 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. 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 se 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:

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 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, 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 påberopning, aktivering og bruk av slike kilder.

Denne informanten peker på faren for karikering:

ved å kopiere helt nøyaktig kan man komme til å parodierte, 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. Vige (2002 og 2009) trekker også frem faren for å overdrive og overkommunisere særtrekk og ornamentering, og at det dermed blir karikerte former som videreføres. Eksempelet med færøydansen 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. Når dette i så liten grad kom opp kan det skyldes at jeg ikke spurte om dette i intervjuet, men når de fleste informantene 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 en snakket om opptak i mer kildekritisk sammenheng i opplæringssituasjonen. Kanskje kan det være noe å hente, også for folkedanspedagogene, fra de refleksjoner enkelte har gjort seg om bruk av arkivopptak og revitaliseringsprosesser innen folkemusikken og bunadnæringa?

Moen (2005) peker 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 videreformidlingen 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 synge annerledes i en opplæringssituasjon enn på en scene? (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 (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 gjenskaping 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?*” (9).

Innen folkedrakt/bunadforskningen har flere vært opptatt av hvordan revitalisering av folkedrakter og prosessen fra folkedrakt til bunad har medført en bevisst tolkning- og utvelgelsesprosess og i mange tilfelle en mangfoldsreduksjon. Randi Storaas (1985) viser i sin hovedoppgave i etnologi hvordan Hardangerbunaden hviler på

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 mer ensartet enn sine historiske forelegg. I min undersøkelse av bunadprodusenter (1999, 2006) fant jeg at en intensivt befatning med kilder er en viktig del av dagens revitaliseringsprosesser, der man bevisst prøver å gjenskape også noe av det mangfoldet i den opprinnelige folkedraktskikken.

Ettersom en vending mot den dokumenterte tradisjonen og bruk av arkivopptak synes å være et viktig element i den nye danseopplæringa, kan det være verd å reflektere mer over slike spørsmål, også i forhold til dans.

Forholdet til folkemusikken

Forholdet til folkemusikken ses av de fleste som et innvendig og nødvendig forhold som tas for gitt. Ett problem er at en del av folkemusikken har fjernet seg fra dansen og blitt kunstmusikk, og mange uttrykker et ønske om at musikken og musikerne må vende tilbake til dansen, og at det må blir mer prestisjefyllt å spille til dans. Med opplæring i dansespill ved Norges musikkhøgskole er en slik utvikling kanskje i gang? Tidligere folkedansopplæring kritiseres imidlertid også for at man i for stor grad har *“beskrevet bevegelsene, men ikke tenkt så mye på musikken”*, og at opplæringen kan få deltakerne til å miste kontakten med musikken:

Nybegynnere danser ofte veldig bra i takt, men når de har lært seg litt mer og jobbet med å få bevegelsen riktig, og kanskje fått et bilde av at bevegelsen skal være f.eks. stilig eller fin, så glemmer de at musikken var utgangspunktet og **den** blir liggende ved siden av. På kurs kan nybegynnerne være forbilder i det musikalske mens de øvde kan balanse og teknikk. (Det har) vært slik at man har beskrevet bevegelsene, men ikke tenkt så mye på musikken. Jeg tenker at alle kan danse i takt, det er bare å lytte og lære seg. Alle kan bli gjort oppmerksomme på musikken.

De fleste vektlegger at det er viktig å danse på musikken og kjenne musikken i kroppen, koblet med stor beherskelse, både av musikken og kroppen, der man kan leke med og tøyne grensene for musikken, danse på, foran og etter takten, *“ha kontroll når en nesten ikke har det”*. Men en gir også uttrykk for et motsatt syn, og hevder at musikken selvsagt viktig, men synes noen legger for mye vekt på musikken: *“Man kan danse uten musikk”*.

Mens forholdet til musikken ikke ble direkte tematisert i tre av de observerte undervisningssituasjonen, var musikken og musikeren sentrale i den fjerde. For det første presenterte dansepedagog og felespiller seg som et team, og snakket innledningsvis om det innvendige og gjensidige forholdet mellom musikken, musikeren og dansen. Videre var det lagt inn en egen del med aktiv lytting og samtale om musikken.

Ellers var det varierende praksis i forhold til musikk i de undervisningsøktene jeg observerte. På helgekurset var det levende musikk og aktiv medvirkning fra musiker, men ellers var opptak mest brukt. Det var også en av pedagogene som sullet til dansen når de ikke fant den rette musikken.

Bunad + folkedans = folklore?

Mens forholdet til folkemusikken ikke problematiseres utover problemet med at musikken har blitt kunstmusikk og dermed har fjernet seg fra dansen, knyttes sammenkobling av dans og bunad av enkelte til folklore, som er noe man vil bort fra. Folklore posisjoneres som motsatt av dans for egen skyld og også i motsetning til samtidig scenisk bruk av folkedans.

I tillegg til å være mot bunadifisert dans som scenisk uttrykk, er også forholdet til privat bunadbruk i forbindelse med dans ambivalent og hos noen negativt.

Ambivalensen knytter noen til overforbruk av bunad i barndommens leikarring og kanskje også som sceneantrekk i voksen alder, men om man i dag er ambivalent betyr ikke det at man er prinsipiell motstander av bunad, tvert om kan noen synes bunad er fint og savner den: *“Jeg håper jeg kan få lyst til å bruke den igjen.”* Andre er helt imot koblingen med bunad overhode: *“Jeg skjønner ikke hvorfor man absolutt skal*

kle seg i bunad når det er fest. Den sosiale dansen har ingenting med bunad å gjøre!”

Andre har et avslappet forhold til bunad og synes det er fint til oppvisninger og fest når det er galla, samtidig som det ikke er nødvendig å ha bunad på hver gang en danser. Det er også ulike syn på bunadens funksjonalitet, mens en fnyser av påstanden om at beltestakken hjelper jentene i svivinga og gjør telespringaren finere, mener andre at den spesielle bunaden for distriktet kan ha en funksjon i forhold til bestemte lokale spesialiteter i dansen, både beltestakken og hallingstakken nevnes som noe som bidrar til det visuelle uttrykket.

Ideologisk mål med undervisningen

Et felles, overordnet mål som alle deler er at dans skal være morsomt og at målet med undervisningen dypest sett er at både instruktørene og utøverne skal oppleve det som lystbetont. Dette kommer til uttrykk i utsagn som: *“Hvis det ikke er morsomt lenger, slutter jeg”*, og, sagt om studentene, *“De danser mest for sin egen skyld, heldigvis”*. For samtlige er tradisjonsforankring viktig, slik det kommer til uttrykk i målet om at studentene skal lære å danse *“godt, solid og tradisjonelt”*.

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 *“naturlig”* kroppsholdning.

Hvis målet er at det skal være en folkelig stil da, og det som for meg kjennetegner 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.

Scenedans og folkelig dans

Flere av pedagogene er eller har vært involvert i “Bygda danser”, et undervisningsopplegg for skoleungdom som skal munne ut i en forestilling, og der flere tidligere deltakere har gått videre i profesjonell retning med dansen. Pedagogene legger ulik vekt på om dette prosjektet først og fremst representerer rekruttering til scenisk folkedans eller om det er det å fremme den folkelige dansen blant ungdom generelt som er det primære målet.

En kritiserer den sterke satsingen på elitetilbud rettet mot scenekunst som en del av den nye folkedansopplæringen representerer og mener man heller burde styrket pedagogsiden og heller gått inn for breddetiltak og lavterskeltilbud for rekruttering til folkelig dans. Dagens utvikling synes å gjenspeile forslagene om økt profesjonalisering fra Arnestad-rapporten. Tanken er at satsingen på folkedans som scenisk uttrykk kan synliggjøre og øke rekrutteringen også til den folkelige dansen, og når det gjelder halling kan en vel se en slik “Frikar-effekt”. På den annen side er det et spørsmål om satsing på profesjonalisering uten at breddetilbud også styrkes kan føre til at også folkedansen i større grad blir et rent kunstfenomen for profesjonelle utøvere på linje med ballett.

En av pedagogene er aktiv som leder av et lokalt danselag for ungdom, og har i stor grad lyktes med å få til både lokal rekruttering og dansere som hevder seg på kappleiker og i scenisk sammenheng. Ifølge denne informanten er livskraftige dansemiljø der en får nok mengdetrening og der man danser for moro skyld, en forutsetning for å bli virkelig god; de som ser på dansen mer som en idrettsgren og som primært er med for å konkurrere, vil sjelden kunne hevde seg i toppen over tid.

Folkedans som scenisk uttrykk

Det er enighet om at folkedans også i scenisk bruk, representerer et særegent uttrykk som er ulikt annen kunstdans, og samtlige ser det som mål å bevare dette egne uttrykket. Denne holdningen kommer klarest til uttrykk i følgende utsagn:

Det jeg kan gi er et godt grunnlag som gode dansere som gjør at de kan skape, en bred og stabil kunnskap om den folkelige dansen og grunnlaget. Det handler ikke bare å lære seg ulike typer danser, men et bevegelsespråk fra folkelig dans som er forskjellig fra for eksempel ballett; som gestalter pulsen i musikken. De ulike dansene, som telespringar, valdressspringar etc. er mer som dialekter. Det er ulike teknikker for å ta seg rundt, men tyngdepunkt og balanse er det samme. I ballett forsøker en å få det til å se ut som om Newton ikke finnes. Men jeg bejaer Newton, vi bruker tyngdeloven: *Slipper* armen, markerer puls, mens ballettdanseren *fører* armen i en behersket bevegelse og slipper den ikke.

Innen scenisk bruk av folkedans kommer to ulike tilnærminger til uttrykk i intervjuene: 1) en kunstnerisk bearbeidelse av dansen, der dansen brytes ned til enkeltelementer, og 2) bruk av den sosiale dansen i sin helhet i scenisk sammenheng.

1) Den første tilnærmingen tar som utgangspunkt at "*meningen med den sosiale dansen er knust når den tas opp på scenen*" – noe som legitimerer at "*alt er lov*". Felles for denne tilnærmingen til scenisk bruk er at enkeltelementer settes inn i nye sammenhenger, for eksempel gjennom forsterking av ett uttrykk, som akrobatikk eller rendyrking av enkeltelementer fra den sosiale dansen. Et felles mål innen denne tilnærmingen er å leke med og bryte opp både dansen og forholdet mellom dansen og musikken. Overraskelselementer er viktig, for eksempel: Musikken stopper og dansen fortsetter, danserne ligger på rygg, eller spillemannen sviver raskt rundt mens han fortsatt spiller. Innenfor denne tilnærmingen kan en igjen tilstrebe ulike uttrykk: Mens en er opptatt av et uttrykk med "*store bevegelser, det rufsete og upolerte*", er en annen opptatt av å tenke "*snevert og fint*".

2) Motsatt den oppløste og knuste dansen ovenfor er det å bruke den folkelige dansen i sin helhet i sceniske oppsetninger. For en informant var det viktig å vise at det går an å ta *hele dansen opp på scenen* som del av et moderne kunstnerisk uttrykk, i en forestilling som har fått svært god mottakelse. Her settes dansen inn i en scenisk ramme, men selve dansen endres ikke, og det er i prinsippet ikke forskjell på det som

skjer på scenen og det som skjer på gulvet, selv om den ytre sceniske rammen, kostymer m.m. gir et annet uttrykk. Ifølge denne informanten var det viktig å vise at det kunne gå an å ta hele dansen opp på scene, og at det å bruke de sosiale dansene og *“danse helt nedpå”* kunne fungere scenisk. For denne informanten handler dette om tradisjonssyn og selvbevissthet på vegne av tradisjonen: *“Det handler om å ikke skamme seg over sitt eget”*.

Knust dans og sosial dans

Den sceniske bruken av folkedans som elementer i et mer bearbejdet kunstuttrykk der *“meningen med den sosiale dansen er knust”* byr på noen dilemmaer i forhold til den folkelige og sosiale dansen. Det som gjøres på scenen vil uvegerlig smitte til den sosiale dansen, og dermed kan scenedansen føre til endringer i den sosiale dansen, f.eks ved at enkeltelementer vandrer og nye elementer legges til. Slike kreoliseringsprosesser ses av de fleste ikke som ønskelige i den folkelige dansen, der de fleste vektlegger som et mål om at danserne skal danse *“godt, solid og tradisjonelt”*.

Pedagogisk praksis

Et felles mål er å ville fremme dans som fri utfoldelse, en instruksjon som fremmer den frie dansen, og som tar avstand fra standardiserte *“kursformer”* av dansen. Flere peker også på behovet for å legge undervisningen mest mulig opp til den naturlige måten å lære dans på, nemlig ved å danse med noen som kan, èn snakker om å *“danse med”*, og vektlegger som instruktør å selv danse med alle deltakerne, en annen bruker begrepet *“danse på gerør”* som i sitatet nedenfor. For begge er det overføringen av bevegelse mellom kropper som er viktig. Det viste seg også i den pedagogiske praksisen, der særlig disse gikk inn og danset med dem av utøverne som slet. Samtlige var selv aktive på gulvet med unntak av en som hadde en skade og derfor selv forholdt seg i ro, noen han sa han ellers ikke ville gjort.

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. I andre deler av intervjuet er imidlertid også denne informantene opptatt av takt og rytme. Om de to representerer ulike måter å instruere på eller bare ulike måter å snakke om instruksjon på syntes jeg det var vanskelig å si ut fra intervjuene. Etter å ha observert begge i aksjon ser det nok ut til at det her er snakk om ulike måter å forholde seg på, den ene gjennom en mer bevisst pedagogisk motivert improvisasjon og øvelser som ikke nødvendigvis er en bestemt dans, og den andre gjennom å lære bort dans ved å vise og danse. Men her kan det spille en rolle at de to ble observert på ganske ulike læringsarenaer, med ulike elever og formål.

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.

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 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.

Mens de fleste er opptatt av å komme bort fra et for tidlig ønske om å være spesiell og heller fremme tradisjonsforankret dans gjennom herming og å danse mye, går en av pedagogene bevisst inn for å styrke det vedkommende ser som særtrekk som hver enkelt kan bygge videre på. Dette kan være kroppsholdning, blick eller annet. En annen peker på at man i løpet av opplæringen kan komme til å slipe vekk det særegne som hver enkelt bringer med seg og at man kanskje burde tillate mer individualitet.

Prosesorientert 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 tilnærming 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, hvordan jeg skal gjøre for å snu på kroppen, hvordan lytte og gestalte musikken.

Flere av de andre pedagogenes praksis synes inspirert av denne pedagogen og av 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 i studien av bunadprodusenter (Bjørnholt 1999), der jeg skilte mellom en tradisjonsorientert og en samtidsorientert tilnærming til produksjonen, og der de tradisjonsorienterte produsentene hadde en mer prosessorientert tilnærming og la større vekt på produksjonsprosessen som opplevelse og dannelse 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 dansemiljø og deler av bunadfeltet, at prosessen med å tilegne seg tradisjonen 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 følgjer 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 byfrøkner frå hundreårsskiftet med små, nette, trippande steg og rett, dokkeprega kroppshaldning (Bakke 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.

Visjon for folkedansarbeidet

Gjenskape den frie, folkelige dansen

Samtlige uttrykker et ønske om å gjenopplive den frie folkelige dansen, skape plasser for dans og bringe dansen tilbake til sitt naturlige element, festen og den frie, folkelige dansen. Videre understreker alle at dans skal være sosialt og morsomt, her ligger en implisitt kritikk av opplæringen i lagene og av en rettleiingstradisjon med vekt på å gjøre det “riktig”:

Redselen for å gjøre feil en dårlig side både i Norge og Sverige, men i Sverige finnes det (flere) miljøer der folk danser mye, noen bare for moro, men også de som vil fordype seg i samdans. Må heller sørge for at disse miljøene lever og blir fler. Nå blir det heller mindre dans, f.eks på Landskappleiken, de siste to-tre årene har det blitt mer og mer konserter om kveldene og flere har reagert på det. Må få (flere) gode dansekvalder, gode dansegulv og koselige arenaer, en lærer ikke å danse på kurs, men når man kommer ut i virkeligheten. Det er som med fremmedspråk – det må brukes. I noen sammenhenger har man en times kurs før dansekvalder. Man får danse med andre og våger seg etterhvert å by opp. Slike tiltak kunne styrkes, f.eks. kunne man ha lynkurs på Landskappleiken, en time og gå gjennom noen basistak så “alle som kommer seg dit på treben”, kan ta seg rundt med et par grunntak.

Bevare dansen i de beste kroppene?

Målet om å fremme den folkelige dansen, som alle slutter seg til, kan kanskje stå i motsetning til en dyrking av talenter som ledd i å bevare dansen, som en også argumenterer for. Denne informanten mener det er et dilemma at dansere før, som kanskje bare danset i helgene, hadde en grunnform og en spenst fra hardt kroppsarbeid, for eksempel som skogsarbeidere. Dagens kropper er ikke i nærheten av dette, selv med hard trening. Hvordan da bevare dansen i best mulige kropper? Denne informanten ser for seg at man bevisst må fremme de beste talentene og legge vekt på å opparbeide også styrke og spenst som en viktig del av å bli gode dansere:

Jeg tenker at folkedansen alltid vil være en subkultur og at vi selv kan bestemme hvordan denne subkulturen skal være. Vi må gå etter kvalitet. Tidligere har en fokusert mye på det sosiale. en må bli mer fokusert på kvalitet. Det er i kroppene dette skal leve videre. Da må en velge ut de beste kroppene. Bedre med 2000 supergode enn med 10000 halvgode. Hvis man bruker tiden og kreftene på de gode så trekker det også med seg de andre. Dette er utelukkende av hensyn til å bevare dansen. Jo bedre redskap kroppen er, og bedre kunnskap og erfaring i kroppen, jo bedre bevarer en dansen.

Bortfallet av tømmerhogst som en livsform som grunntrening deler folkedansen med idretten, der det nettopp har vært en tilsvarende diskusjon om langrennsløpere før og nå.

Intuisjon og refleksjon

Et tema som har blitt diskutert tidligere i prosjektet var om det kunne være en motsetning mellom en intuitiv tilnærming til dans og refleksjon og trening på teknikk. I tillegg til kritikken mot den individuelle vendingen i forhold til autentisitet som kom frem i et tidligere sitat, var det en annen som hadde klare synspunkter på dette:

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. Nytelsessenteret 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.

(Når jeg bruker) opptak (er det for at) de danser slik de gjør – ikke nødvendigvis fordi de ikke har vært på kurs. NNs dans blir ikke mer eller mindre verdifull av at han ikke kan telle ett-to, det er *uttrykket* som berører meg.

Konklusjon

Hva har det kommet ut av denne undersøkelsen? Først til spørsmålene som var utgangspunktet for undersøkelsen:

- 1) Hvordan forholder pedagogene seg til tradisjonsmateriale, og hvilket historiesyn synes de å ha? Samtlige synes både å ha et sterkt forhold til den erfarte og levde tradisjonen i form av egen dans i barndom og ungdom, og til den eldre, dokumenterte tradisjonen som rettesnor og inspirasjonskilde. Denne holdningen kan kanskje karakteriseres som inderliggjort vitenskapelighet.
- 2) Pedagogenes ideologiske mål med undervisningen synes forankret i den overleverte tradisjonen, det er for alle et mål at danseren 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. De fleste å setter herming og mengdetrening først, spesiell blir man etterhvert, når man har tatt andres dans opp i seg og gjort det til sitt eget – ”*fått nok kilometer i skoene*”, mens en er opptatt av å fremme det personlige uttrykket fra starten av.

- 3) Pedagogene synes å dele en visjon om å fremme den folkelige dansen og skape arenaer for fri dans, men det er litt uenighet om vektleggingen mellom styrking av spisskompetanse og bredderekuttering. Dette kom blant annet til uttrykk i ulike syn på hvorvidt tiltak som ”Bygda danser” primært skal fremme folkelig dans eller først og fremst rekruttere til scenisk dans.

Noen problemstillinger som kom opp var:

- Mulige motsetninger mellom å fremme improvisasjon og målet om at danserne skal danse tradisjonelt
- Ulike blikk og ulike tolkninger av den dokumenterte tradisjonen
- Mulige motsetninger mellom scenisk dans og folkelig dans
- Kritikk av ensidig satsing på den profesjonelle danseopplæringen og dermed implisitt innretningen mot scenisk dans i forhold til å styrke pedagogsiden og bredde-rekruttering
- Hvordan bli bedre på å diskutere kvalitet i egen og andres dans?
- Dilemmaer ved bruk av dokumenterte kilder/arkivopptak

En forsiktig sluttkonklusjon er at den intensiverte vendingen mot den dokumenterte tradisjonen og vektleggingen av fri dans, kroppslig refleksjon og impulsivitet representerer en fornyelse av folkedansen innenfra. Samtidig representerer den historiske vendingen, særlig bruken av arkivopptak som grunnlag for samtidig praksis, nye utfordringer.

Hva implikasjonene av inderliggjort vitenskapelighet, intensivert kroppslig refleksjon og økt vekt på teknikk og mestring blir i forhold til bredderekuttering er usikkert å si. Fremmer denne undervisningsformen først og fremst spisskompetanse for spesielt

interesserte, eller bidrar det også til fornyelse som kan begeistre bredere lag uten profesjonelle ambisjoner? Om de nye tilbudene får noen effekt på opplæringen i lag og andre tradisjonelle fora for folkedans, og om de bidrar til bredderekuttering er blant annet avhengig av hvordan de nye tilbudene samvirker med andre aktører i feltet, herunder om studentene fra de nye tilbudene kan finnes igjen som instruktører på grunnplan.

Et siste spørsmål er også om profesjonaliseringen av dansepedagogikken kan representere en innsnevring av instruktørfeltet ved at kravene til å lære fra seg skjerpes og færre føler de er i posisjon til å lære andre, og at flere bare danser for sin egen del.

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: Laszlo Felföldi and Theresa J. Buckland (red.). *Authenticity. Whose Tradition?* 60-69. Budapest: European Folklore Institute

Bakka, Egil (2007a) Folktraditioner. Innleiing, i Bakka, Egil & Gunnel Biskop (red.) (2007) *Norden i dans, folk, fag forskning*, s. 80. Oslo: Novus.

Bakka, Egil (2007b) Folkedansspesialistene – Norge, i Bakka, Egil & Gunnel Biskop (red.) (2007) *Norden i dans, folk, fag forskning*, s. 497-532. Oslo: Novus.

Bakka, Egil (2007c) Norge – yngst på forskning, i Bakka, Egil & Gunnel Biskop (red.) (2007) *Norden i dans, folk, fag forskning*, s. 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

Biskop, Gunnel. 1990. *Folkedans innom folkedansbevegelsen, folklig dans?*
Helsingfors: Finlands Svenska Folkdansring

Bjørnholt, Margunn (1999) *Tradisjonskunnskap i bunadnæringa i Telemark*. Bø: Telemarksforking-Bø, Rapport 1999:162.

Bjørnholt, Margunn (2005) ”Hvorfor er folkedrakt så viktig i Norge og marginalt i nabolandene?”. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, Vol. 8 No. 2 (2005) 34-50.

Bjørnholt, Margunn (2006) ”Bruk av tradisjonskunnskap blant bunadsprodusenter i Telemark i dag”, i: Hutchison, R. (red.): *Lokale tråder – tråkning gjennom tekstil- og lokalhistorie*. Oslo: Norsk lokalhistorisk institutt.

Blom, Jan Petter (1998) “Norway: Folk, Traditional and Social Dance”, i Cohen, S.J. (red.) *International Encyclopedia of Dance*, 668-673. Dance Perspectives Foundation Inc. New York: Oxford University Press

Blom, Jan Petter (2000) “Folkemusikken-modernisering, organisering og bevaring” i: Vollsenes, A.O. et al (red): *Norges musikkhistorie, Bind V 1914-1950 Inn i mediealderen*, 297-327. Oslo: Aschehoug

Espeland, Jorun Wigdis (1988) ”Den tause kunnskapen. Ein gløymd dimensjon i etnologisk forskning”, i: *Människans ytre – kulturens spegel*. NEFA-Nordens 15 fältseminarium Åbo, s. 20-34

Espeland, Jorun Wigdis (1994) ”Folkedans. Samhandling i spenningsfeltet mellom tradisjon og fornying”, i: *Hverdag. Festskrift til Brynjulf Alver*. Vett&Viten. Stabekk s. 351-365

Espeland, Wigdis (2004) Identitet Belyst Gjennom Musikk og Dans, Lokalt, Nasjonalt og Internasjonalt *Norsk folkemusikklags skrifter*. nr. 18, 2004

Espeland, Wigdis (2005) Autentisitet som fenomen og analytisk omgrep i høve til den materielle og ikkje-materielle kulturarven. *Norsk folkemusikklags skrifter*. nr. 19, 2005, s. 13-34

Fiskvik, Anne Margrete (2008) Genreblending i norsk teaterdans – eksemplet ”Veslefrikk”. *Norsk folkemusikklags skrifter*. nr. 22, s. 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 læremesterens rolle. *Norsk folkemusikklags skrifter*. nr. 19, 2005, s 1-12

Mæland, Siri (2006) *Folkedanskroppen, ”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) Folkedans i sceniske oppsetninger etter 1950 i Norge, i

Bakka, Egil & Gunnel Biskop (red.) (2007) *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

Ranheim, Ingar (1994) "Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging" i: Frode Nyvold (red) *Norsk Folkemusikklags skrifter*. nr 8 –1994. Rauland: Norsk Folkemusikklag

Ruud, Even (1997) *Musikk og identitet*, Oslo Universitetsforlaget

Storaas, Randi 1985) *Å velja fortid - å skapa framtid : bunad som uttrykk for motkulturell verksemd / Randi Storaas*. Hovedoppgave i etnologi: Universitetet i Bergen

Velure, Magne (1972) Levande dansetradisjon eller stagnasjon og kopiering: folkedans som folklorismefenomen. *Tradisjon 2*, s 3-9

Vige, Silje (2002) "Ein arkivbrukar fortel", i: Høibo, R. (red.) *FOLK i Ryfylke 2002 – Tema: Folkemusikk*, Sand: Ryfylkemuseet

Vige, Silje (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 2009

VEDLEGG

Intervjuguide

mb 11.02.2010

1) Biografi

- Vei inn i dansen, når og hvordan kom du inn i folkedans, hvordan lærte du selv å danse? Personer som har vært viktige for deg
- Karrierevei: Utdanning, erfaring og karrierevalg underveis til der du er i dag
- Personlig engasjement: Hvorfor folkedans? Hva betyr dansen for deg?

2) Arbeidshverdag/ pedagogisk praksis

- Hva konkret gjør du i ditt arbeid (undervisning, administrasjon, opptredener etc)
- Hvem er (evt) studentene?
- Hva er viktig for deg å formidle videre/Hva er det viktig at studenter i folkedans lærer?
- Hva tenker du om tradisjon i din arbeidshverdag/pedagogiske praksis – rettesnor, ideal, inspirasjonskilde eller ikke relevant i den daglige praksis?
- Hvordan bruker du evt. tradisjon, tradisjonsmateriale og kilder konkret i ditt arbeid med folkedans?
- Er fornyelse et mål for deg? I så fall, hva er fornyelse for deg?
- Hvordan ser du på forholdet mellom tradisjon og fornyelse?
- Forholdet til genreblanding
- Hva er viktig for deg selv som utøver?
- Forholdet mellom hva du selv gjør og hva du lærer bort?

3) Sluttprodukt

- Hva er målet med studium i folkedans? Hva utdannes studentene til?
- Hva synes du er viktig i forhold til folkedans som scenisk uttrykk?
- Hvordan ser du på forholdet mellom folkedans som kunstdans og amatørørdans? (styrking av folkedans som helhet, økt interesse og rekruttering, evt. konflikter

mellom spiss og bredde, hvordan ivareta tradisjon i selve danseuttrykket når dansen blir kunstdans?)

- 4) Faglige nettverk, organisasjonstilknytning og møteplasser
 - Profesjonelle fora
 - Kappleiker
 - Forholdet til lokale danselag, bygdelag og tradisjonsbærere
 - Evt private uformelle fora
 - Er det noen fora du velger ikke å delta i?
- 5) Forholdet til folkemusikken og forholdet mellom musikk og dans.
- 6) Forholdet til andre folkekulturuttrykk/bunad og bunadbevegelsen
- 7) Framtida for folkedansen?