

och vad väljs bort när kulturarv skapas?

Tillbaka till Underjorden handlar som framgått huvudsakligen om DJ:ar och arrangörer av klubbar och rave i Sveriges större städer under 1980- och 1990-talen. Dansandet nämns ofta men kommer aldrig i fokus. Hur och vad som dansas försvinner i stort sett helt medan musiken genrefieras in i detalj, som för den mindre insatte läsaren blir snårigt. Så även om det skrivs att dansen är viktig så handlar boken främst om underjordens musik. Men så är boken i första hand en populärvetenskaplig beskrivning av de "underjordiska" musikscenerna i Göteborg, Skåne och Stockholm under 80- och 90-talen. ■

BOOK

Titeln på Kaminskys bok blir i min översättning "Social partnerdans, kropp, ljud och plats". Kaminsky är socialantropolog från USA. Som sådan är hans material typiskt för fältarbetande antropologer, dvs observationer, deltagande observationer, intervjuer och samtal med dansare och framför allt danslärare som sysslar med olika former av partnerdans, bland annat polska, salsa, tango, lindy hop och vals. I sitt fältarbete har han gått på danskurser i de flesta av dess dansformer, bland annat ett år på Eric Sahlström-institutet i Tobo. Kaminskys fältarbeten i Sverige resulterade i en avhandling och sedan i boken *Swedish Folk Music in the Twenty-First Century: On the Nature of Tradition in a Folkless Nation* (2012).

Kaminskys syfte med boken är att påbörja skapandet av en generell teori för social partnerdans där föra/följa är ett bärande element, samtidigt som han vill hjälpa till att hitta en pedagogisk struktur för just partnerdans. Enligt Kaminsky är partnerdans en standardiserad och internationell grupp av danser, som sprids och lärs ut med hjälp av en kosmopolitisk grupp instruktörer. Jag har inga svårigheter att hålla med, och vår svenska polska är en del av detta dansande.

Teoretiker som skymtar fram i *Social Partner Dance*, och som tydligt inspirerat Kaminsky, är de välkända Bourdieu, Foucault, Butler, Merleau-Ponty samt de för en del mindre kända Lomax och McLuhan. Däremot är boken inte en teoribok som följer dessa författare slaviskt, utan snarare en bok som vill bygga en teori utifrån just den empiri partnerdansandet utgör.

Som redan framgått är Kaminskys ordval i boktiteln partnerdans, engelskans "partner dance", inte pardans ["paired dance"]. Det senare, pardans, finns i hela världen, det tidigare, partnerdans, blir en undergrupp med ursprung i Europa. Han använder inte heller engelskans "couple dance", en annan möjlighet att benämna pardans, som konstigt nog verkar ovanlig i engelskspråkiga texter. Partnerdans är pardans där danspartnerna har fysisk kontakt med varandra. För Kaminsky är social i boktiteln en lika viktig avgränsning som partnerdans. Hans intresse är inte scenframträdanden utan dansandet för nöjes skull på kurser, klubbar och andra danstillställningar.

Det är viktigt att skilja på pardans och partnerdans, något vi inte varit tydliga med i svensk dansforskning hittills. Jag har lätt för att hålla med Kaminsky om denna distinktion, likaså när han betonar det sociala i dansandet, både vad gäller mellan danspartnerna i dansandet och samordnandet med andra

Social Partner Dance

Body, Sound, and Space

David Kaminsky

London: Routledge 2020.

MATS NILSSON

dansande par i samma lokal. Det är mindre viktigt hur dansen ser ut för en åskådare, det är en annan social relation.

För Kaminsky, liksom för mig, är partnerdansen två personer som tillsammans utför dansen där kommunikationen mellan individerna inom paret blir grundläggande. Båda dansarna måste koordinera rörelserna så att paret blir en enhet. Här finns tre varianter för hur koordineringen går till. Den första, föra/följa, är redan etablerat i svensk danskursvokabulär, som exempelvis när polska lärs ut. Ett andra sätt är fråga-svar [responsorial riff], närmast som i lindy-hop, men jag vet inte om det används på danskurser i Sverige. Det tredje sättet enligt Kaminsky är att skapa och lära ut fasta koreografier, där ingen av dansarna behöver bestämma vilken rörelse som följer, utan är förbestämt som exempelvis i en fyrmannaschottis eller hambo.

Kaminsky återkommer ett flertal gånger i boken till de fyra delar i samverkan som vi mer eller mindre medvetet har kunskap om när vi dansar. De fyra delarna är individen själv, danspartnern, musiken samt platsen där dansen pågår. Dansen är kroppar i rörelse som kommunicerar med sin omgivning, och det gör kroppen med hjälp av alla sina sinnen. Hit hör syn, hörsel, gravitation, lukt, temperatur och känsel, där händernas beröring och tryck spelar stor roll.

Nya begrepp kan vara bra och nyttiga när vi ska tänka i nya, eller ompröva gamla tankebanor. Begrepp som Kaminsky använder är "dance habitus", på svenska närmast personlig rörelsepotential samt "choreohexis", som snarast verkar syfta på de konkreta utförda dansrörelserna. Här dyker även begreppet rörelsevokabulär upp, vilket syftar på de rörelser en viss dansform byggs upp av.

Så långt inledningen av boken. Kaminsky går i de följande åtta kapitlen in mer i detalj i olika temata. Den individuella dansarens kroppshållning lämnar plats för tankar kring partnerdansen – hur kommunicerar och placerar man sig i förhållande till danspartnern? Vidare konstaterar han att dansmotiv blir ihoptränade på kurser till större enheter samt att samma grundsteg går igen i de flesta danser. Musiken är viktig eftersom musikaliska parametrar hjälper till att koordinera danspartnerna sinsemellan. Kaminsky är intresserad av partnerdansens konventionella genusaspekter, som att mannen ansvarar för att leda paret och undvika kollisioner med andra danspar. Här förs en diskussion om maktrelationer, det vill säga vem som bestämmer i paret – och frågor om samkönad dans, rollbytes-dans, båda-leder-dans och växeldans. Kaminsky lyfter också fram nödvändigheten av en specifik teori för just social partnerdans. Mer om det nedan.

Partnerdans är ett tvåkroppssystem, eller som Kaminsky fyndigt uttrycker det "ett fyrbent monster med två huvuden, med delad, gemensam, balanspunkt" (min översättning). Internt kommunicerar danspartnerna framför allt med hjälp av beröring. Musiken kan ses som partnerdansens tredje partner, den hjälper till och ger något gemensamt att förhålla sig till. Den är användbar men inte en nödvändighet. Så långt hänger jag med. Däremot har jag svårt att acceptera hans tanke på olydnad [disobedience], det vill säga att när dansarna inte följer musikens struktur så gör de helt enkelt fel. Här exemplifierar Kaminsky dessutom med danssättet "segla", ett fenomen jag själv tittat närmare på. Han menar att segla är att vara olydig mot musiken.

Min tolkning däremot är att dansarna som seglar inte är olydiga mot musiken, de använder den bara på ett annat sätt än normen föreskriver. De vet vad de gör, de dansar offbeat. De är inte olydiga, de bryter bara mot normen.

Ett annat påstående av Kaminsky som jag är tveksam till är att musiken styr hur länge ett bassteg pågår, samt att musiken också ger dansen som helhet en struktur och indelning i fraser. Nja, är det så eller är även detta en del av Kaminskys tanke att dansarna kan vara otrogna mot musiken? Jag blir inte övertygad. Relationen mellan dans och musik, mellan dansare och musiker är dåligt utforskad. Och det är talande att Kaminsky bara talar om musiken, inte om musikern. Min erfarenhet är att om musiken är en människa som spelar "live" i stället för en inspelning blir relationen mellan dansare och musiker mer direkt där båda parter kan påverka varandra.

Det är lättare att hålla med om ett annat påstående Kaminsky gör, nämligen att "så gott som alla steg som används i partnerdans överallt i världen går att härleda till samma enkla generativa principer." Det är spännande att se likheter i stället för skillnader mellan olika partnerdanser i världen.

Kaminsky förordar det han kallar ambi-pedagogik. Han förklarar inte varifrån beteckningen kommer, men jag gissar att det har med engelskans "ambiguos" (mångtydig) att göra. Ambi-pedagogik går ut på att alla lär sig båda rollerna, både att föra och att följa. Att få bort associationen mellan dansarroll och genus, mellan att föra som manligt och följa som kvinnligt, är målet och finns även hos mig och många andra svenska danspedagoger. Likaså insikten att vara följare inte medför passivitet, det är också en aktiv roll. Receptiva följare är ett mål likaväl som hänsynsfulla förare i Ambi-pedagogiken.

Föra-följa, byta [swap roles] eller växla [switch] är tre sätt att kommunicera mellan dansarna i partnerdanser. Att växeldansa är enligt Kaminsky mer än att byta roller i dansen, det är att glömma vem som leder och vem som följer. Om jag tolkar det rätt är detta ett pedagogiskt mål att uppnå – och något som skapar en speciell danskänsla.

En något speciell utvikning Kaminsky gör i boken är jämförelsen mellan föra/följa i partnerdans och rollerna i ett sexuellt rituellt förhållande (BDSM, Bondage/Disciplin and Sadism/Masochism). Bägge kräver samtycke [consent] för att fungera. Långsökt associationer kan vara bra som tanke-mässiga utmaningar, även om det som i detta fall blir just lite långsökt.

Jag tillåter mig en annan utvikning. Inom neurovetenskap har ex Chauvigné 2018 i artikeln *Taking two to tango: fMRI analysis of improvised joint action with physical contact*, undersökt hur fysisk kontakt i bland annat partnerdans påverkar olika centra i hjärnan. Att leda aktiverar en rumslig orientering medan att följa stimulerar mottagligheten för dynamiska sociala stimuli. Den mer symmetriska interaktionen, att växeldansa, ökar aktiviteten i den del av hjärnan som är inblandad i social belöning. Mötet mellan humaniora/samhällsvetenskap och biologi/naturvetenskap i dessa frågor har inte kommit särskilt långt, men är ett intressant och växande område.

Kaminsky är som framgått intresserad av både dansforskning och partnerdanspedagogik. Han ser att danserna formaliseras och standardiseras genom danskurser världen över i olika partnerdanser och den praktiska och teoretiska undervisning som ges där. I kursmiljöer upprätthålls associatio-

ner till ett reellt eller ett mytiskt original och, trots allt, ofta en genusrelation där förare och följare blir lika med manligt och kvinnligt. Detta är paradoxalt något som passar både danslärare och marknadsföringen av kurser. Vi får en grupp av resande danslärare och dansare, en social värld av dansare av samma dansformer. Denna formalisering av dansen förändrar något i dansen, men gör dock inte dansandet mindre reellt och viktigt för dansarna. Och nöjet är ju själva poängen med socialt dansande.

Enligt Kaminsky har de teorier som idag dominerar dansforskningen utvecklats för att analysera västerländsk scendans, dit balett och modern fridans får räknas. Dessa teorier handlar ofta om relationen mellan dansare och åskådare. Jag kan tillägga att alternativ finns, men de är få, små och har svårt att slå igenom. Det som definierar och karakteriserar social partnerdans är att det primära engagemanget är mellan danspartnerna, något jag och Kaminsky är helt överens om. Eller som Kaminsky skriver: "All teori som privilegierar hur dans ser ut från utsidan blir inadekvat för att analysera dess praktik" (min översättning).

Boken är bitvis utmanande för oss som studerar och dansar partnerdans. Men samtidigt kommer egentligen inget direkt nytt fram förutom några nya begrepp som just partnerdans. Min reaktion är ibland "jaha", "jasså", "just det" och ibland också "varför detta?" Andra har varit inne på liknande tankar vad gäller det vi på svenska oftast kallar pardans. Men sammantaget blir Kaminskys bok och hans idéer något att bita i för dansforskare och danspedagoger intresserade av partnerdansandets teknikaliteter, som föra/följa och därtill kopplade genusfrågor, systematik och morfologi – och det praktiska dansandet. ■

I sin senaste bok *När jag spelade in. Minnesbilder och eftertankar* tar Gunnar Ternhag läsaren med sig på ett antal resor från Skåne i söder till Tornedalen i norr. Resorna genomförde han under slutet av 1960- och början av 1970-talet i Svenskt visarkivs regi med syftet att spela in huvudsakligen gehörstraderad musik och intervju informanterna. Insamlingen utfördes under en tid när Ternhag ännu var en folkmusikforskare i vardande, upprinnelsen till det som sedermera kom att bli hans yrke och som förlänat honom en plats bland de främsta musikvetnologerna i Norden. Som inspiration till att skriva om sina egna inspelningsresor nämner Ternhag dels sin egna forskning om jojksamlaren Karl Tirén, dels Märta Ramstens nyligen utkomna bok *Framför mikrofonen och bakom: en personlig återblick på Svenskt visarkivs verksamhet med inspelningar av folkliga musiktraditioner* där hon beskriver sina inspelningsresor från ungefär samma tid.

Ternhags bok inleds med en självbiografisk beskrivning av hans väg till folkmusiken. Mats Arnbergs radioprogram på 1950-talet, där bland annat den åboländska vissångerskan Svea Jansson figurerade, omnämns som betydelsefulla inspirationskällor. Vägen till folkmusiken går via kontakten med Jan Ling och universitetsstudier i Uppsala till Svenskt visarkiv i Stockholm. I boken får läsaren en spännande inblick i vardagen på Svenskt visarkiv under decennieskiftet 1960 och 1970; en fascinerande läsning för någon som inte har personliga erfarenheter av giganter inom svensk folkmusikforskning

BOOK

När jag spelade in

Minnesbilder och eftertankar

Gunnar Ternhag

Svenskt visarkiv/Statens musikverk.
Stockholm: 2023.

https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Meddelanden_55.pdf

Meddelanden från Svenskt visarkiv 55

NIKLAS NYQVIST