

häva dessa svårigheter genom att ställa empiriska data mot teoretiska spekulationer fungerar för det mesta. Som en kritisk introduktion till ett omdiskuterat forskningsfält fyller boken därför utan tvekan ett stort behov. Det är de ledande forskarnas teorier och den centrala litteraturen på området som författaren diskuterar i studien. De rent deskriptiva aspekterna av den empiriska undersökningen ger därtill en intressant inblick i hur människor i Göteborgs kultur- och sportkretsar resonerar om hur och varför de lever som de gör och ökar samtidigt förståelsen för den komplexitet som kännetecknar de egenskaper av människors liv som ofta får utgöra grunden för olika mer eller mindre stereotypa livsstilskategoriseringar. Att författaren därmed samtidigt understryker problemen med sin egen livsstilsindelning utgör egentligen bara ytterligare ett argument för det behov av teoretisk reflektion på området som han betonar boken igenom.

*Fredrik Miegel, Umeå*

June Vail: *Kulturella koreografier*. Danshögskolan, Teatervetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet och Carlsson Bokförlag. Stockholm 1998. Övers. Leif Janzon. Ingår i CHORA – skriftserie för dansforskning, nr 1. 175 s., ill. ISBN 91-7203-200-6.

Bokens titel är i sig intressant. Den kan ses som ett försök att definiera dans som ett mänskligt fenomen skilt från de rörelser vissa djur utför, som vi också kallar dans, exempelvis trandans. Man kan också tänka sig att andra fåglars parningslekar, exempelvis orrspel, är ett slags dans, dvs. koreograferade rörelser. Däremot kan en bok som heter *Kulturella koreografier*, så som jag förstår det i och för sig svårdefinierade ordet kultur, inte handla om annat än människor som utför strukturerade rörelser. Alla sådana strukturerade rörelser är inte, upplevs inte som, dans, även om ordet koreografi lätt leder åt det hållet. Vårt sätt att exempelvis gå, stå eller gymnastisera är egentligen också kulturella koreografier, dvs. något som åtminstone delvis utformas utifrån den kultur vi är en del av. Men *Kulturella koreografier* handlar i högsta grad om det kulturella fenomenet dans i det geografiska området Sverige (eller snarare Stockholm) under sent 1980- och första halvan av 1990-tal.

Den amerikanska dansforskaren och danskritikern June Vail har valt att skriva en bok om olika danssam-

manhang i Sverige på svenska (den är om jag fattat det rätt översatt från engelska redan på manusnivå). Hennes första skäl för detta val är att hon själv vill förstå svensk kultur bättre genom att skriva om dans, det andra att en större mängd texter om dans skall provocera och uppmuntra andra att tycka till, det tredje är att belysa dansens grundläggande sociala betydelse samt det fjärde att öka dialogen mellan utövare av de olika dansformer som förekommer i Sverige. Det första skälet, har Vail säkert uppnått. Det hade hon gjort även om boken givits ut på engelska. De två följande skälen är kanske lättare att uppnå på svenska, även om jag inte tror att språket spelar någon större roll. Alla inblandade lär läsa texter på engelska ganska smärtfritt. Men om Vails förhoppningar om att öka kontakten mellan utövare av olika dansgenrer, kommer att slå in är svårare att förutse. Hur som helst – det är roligt att det ges ut en bok om dans på svenska, att en engelskspråkig person väljer att först publicera sig på ett annat språk än engelska!

Vad får vi då läsa om i *Kulturella koreografier*? I inledningen anpassar förf. Roman Jakobsons kommunikationsmodell (från 1958) för dans, eller snarare som jag ser det, för dans som konstform, dans på scen för publik. Samtidigt kan den ändå i viss mån användas när det handlar om social dans (folklig dans). Kort kan sägas att kommunikation hos Jakobson ses som en process, där sex grundläggande kommunikationsfaktorer motsvaras av lika många kommunikativa funktioner på samma plats i modellen. Jakobsons faktorer avsändare och mottagare blir hos Vail koreograf/dansare respektive åskådare, kontakten (mediet) är dans, koderna koreografiska och allt sker i någon form av kontext. Tillsammans bildar dessa komponenter en danshändelse och de kan enligt Vail användas för att definiera olika metoder för danskritik. Det primärt betydelsebärande hos en dans kan av danskritikern förläggas till någon av komponenterna, exempelvis hos koreografens/dansarens intentioner, åskådarnas reaktioner, själva dansens rörelser eller i kontextuella sammanhang, dvs. vi får fyra olika former av danskritik utifrån vilken av dessa fyra komponenter som fokuseras.

Vail resonerar och exemplifierar sedan de fyra formerna för danskritik ytterligare och konstaterar att all dans innefattar alla elementen i Jakobsons modell, de är alla nödvändiga och interagerar för att verket (danshändelsen) skall bli till. Kort sagt, ”dans ‘existerar’ inte som en statisk enhet, med en inre mening utanför

framförandet” enligt Vail; ett påstående som det är lätt att instämma i.

Colin Nutleys *Sista Dansen* analyseras i termer av moral och omoral. Filmen utspelar sig i den internationella tävlingsdansens miljöer i Sverige och England, där ett danspar lyckas ta sig ända fram till segern, triumfen, men där smolken i bägaren är att det delvis skett genom synden, ett mord. Vail tolkar filmen som en moralisk allegori och den kan ses som ett varnande exempel, där allt dansande är ”förföriskt falskt”. Hon gör också en jämförelse med Hårgasågnens dans, där djävulen tar över musiken och får alla att dansa sig till döds. Djävulen frestar och straffar sedan alla som faller för hans frestelser. Sensmoralen i både *Sista dansen* och *Hårgasågnen* blir att dans är en frestelse som leder till ett bitterljuvt slut.

Temat frihet behandlar det riksomfattande projektet *Dans i skolan* och om svenska danspedagogers och koreograferns mål för sin verksamhet. Var frihet kommer in är lite otydligt. Möjligen syftar Vail på en strävan, eller snarare ett mantra, som ständigt upprepas av dansens pedagoger och koreografer: dans är frihet, dans är nyttigt av ett antal skäl. Åtminstone den estetiska dansen, som hela kapitlet handlar om. Flera påståenden gäller inte alls sällskapsdans utan just konstdans. Exempelvis att dans är något feminint sedan flera hundra år, att det anses vara en ”enkönad, ’fjantig’ konstform”, att den står för ”en individualistisk modernistisk estetik” och att det finns ett mer eller mindre medvetet utvecklande av en ”svensk dans”. Detta kan möjligen gälla konstdans. Sällskapsdansens skolor har ända fram till omkring 1970 dominerats av pojkar och män. Danslokalerna likaså, och dans anses i sällskapsdansens miljöer snarare vara något mycket tvåkönt och ganska misslyckat om det är enkönt. Denna utveckling i motargument vill bara visa på att olika förutsättningar gäller för konstdans (scendans) och sällskapsdans (nöjesdans, social dans, folklig dans), något som Vail tyvärr missar ibland. Kapitlet handlar huvudsakligen om två metoder att lära ut just konstdans, den ena genom associationer till känslor och den andra mer orienterad mot rörelsernas rytmik, dynamik och rumslighet. Vail vill förena dem och lyfta fram bådas fördelar, inte ställa dem mot varandra, detta för att göra fridansen friare och större och ge plats för fler olika stilar inom genren.

Kropp och kön fokuseras i ett kapitel om genren fridans. Två fotografier får stå som ikoner för manligt och kvinnligt i dans. De typdrag June Vail, med hjälp av

främst Rudolf Labans ”effort/shape”-kategorier, tolkar in i detta ikoniska motsatspar, ligger sedan till grund för en analys av kön i åtta olika dansverk. En manlig rörelser i vår kultur är ”spänd, aktiv, vulkanisk” och tillhör Kulturen medan kvinnan är ett ”objekt för fascination, medkänsla eller begär” och tillhör Naturen. (Mina associationer går onekligen till Jochum Stattins avhandling (1984) om *Näcken* som gränsvakt och spelet mellan manligt och kvinnligt i naturen respektive kulturen.)

Äkthet, kropp och själ är ledord i en jämförelse mellan koreografernas intentioner och tidningskritikernas reaktioner. Varför reagerar danskritikerna olika på några dansverk framförda av Trisha Brown Company i Stockholm åren 1979, 1984 och 1989? Vail för fram tio punkter som kan förklara och ge en antydan till svar. Men det går att slå ihop dessa tio till fem, och faktiskt använda kommunikationsmodellen från inledningen, vilket Vail inte gör. Det var inte samma åskådare/kritiker de olika åren. Även dansarna var nya och annorlunda tränade likaväl som att det delvis var olika dansverk (men av samma koreograf). Slutligen var dansarnas kläder olika (vilket väl i och för sig är en del av verket) och kontexten ny i den mening att publiken lärt känna andra dansformer och påverkats av exempelvis film och video under mellantiden. Dvs., det går att konstatera att alla faktorerna i modellen hade ändrats. Egentligen var det bara koreografen som var den samma de olika åren. Då är det väl knappast förvånande att reaktionerna från danskritikerna/åskådarna blir olika?

Exotiska danser får exemplifiera vårt behov av identitet/samhörighet. Vail konstaterar att dessa ”icke-svenska” danser skapat möjligheten att göra ”exotiska beteenden till inhemska mål att sträva efter”. För att vidga sin förståelse deltar hon likt en etnolog eller antropolog på kurser och workshops för att själv lära sig några olika dansformer. Först handlar det om tango i Uppsala. Enligt en deltagare är det musiken som lockat deltagarna att vilja lära sig och utöva det Vail kallar ”en kontrollerad frihet” i en dansform, där dansteknik och steg måste sitta i ryggmärgen för att det skall fungera. Gången därpå deltar hon i amerikansk square dance på Mosebacke. Här handlar det om koreografiska mönster på golvet, men inga svåra stegkombinationer, till energisk marschtakt. Denna dansform ser Vail som ”en rörlig metafor för demokrati genom delaktighet”. Nästa gång får vi följa med på buggkurs i Vasastan. Här funderar Vail bl.a. över vad som skiljer hennes eget dansande på high-schools i USA och det hon ser fram-

för sig i Sverige. Delar av ett svar är att buggen är stramare i Sverige och att man här räknar annorlunda. Å andra sidan får bugg ”energin att flöda, bryter isen, låter en prova partnernas rytm, touch, timing”.

I avsnittet om Orientalisk dans på Gärdet konstateras att magdans är sällskapsdans för kvinnor. Vail upplever denna dansform som en ”jordnära rytm som accentuerar stegen”, där kvinnor får chansen att leva ut sin kvinnlighet tillsammans med andra kvinnor utan att störas av män. Även de kvinnor och män som gymnastiserar i stora grupper ger utlopp för sina behov, fast kanske mer ”ensamma fast tillsammans” än i vad som är fallet med den Orientaliska dansen. På stora pelare utanför mitt fönster annonserar Friskis och Svettis att de har ”Stans största dansgolv”. Den motionsgymnastik till musik de anordnar i Hagaparken (Stockholm) skulle också lätt kunna ses som en ensembleföreställning av dans enligt June Vail. Jag har varit inne på samma spår. Men varför känner sig Vail fånig när hon njuter av rörelserna, musiken och naturen bland de andra 150 gympande stockholmarna? Troligen handlar det om brist på just det som är kapitlets tema, identitet/samhörighet. Å andra sidan ger hon oss ett intressant uppslag: att som deltagare flytta koncentrationen från koreografen (Friskis och Svettis instruktör/ledare) till de andra ”dansande gymnasterna”. Vilken effekt får det? Kanske det är då det blir ”dans” i mer vardaglig betydelse och mindre gympa?

Kapitlet om identitet/samhörighet slutar med att vi får vara med om Gamla sånglekar i New Sweden i Maine, nordöstligaste USA. Vail ger oss en blyxtbelysning av survivals i form av danser, låtar och dansande som lockar mig till att fundera över framtida projekt. Fast det finns ett problem i Vails jämförelse mellan dessa amerikaners sökande efter rötter och svenskarnas odlande av exotiska myter. Amerikanarnas motiv (och kanske mening) med att leta efter sin identitet och söka samhörighet genom att dansa hambo och fira midsommar, skiljer sig väl från svenskarnas sökande efter nya identiteter, bort från dessa rötter i sitt letande efter samhörighet i det annorlunda och exotiska?

Tillhörighet illustreras med hjälp av ”svensk polska”. I polskan snurrar, roterar och virvlar par (så gott som alltid man och kvinna) omkring som en enhet och söker extasen, eller det som ibland kallas ”flow”, även om Vail inte använder detta begrepp utan bara beskriver fenomenet. Ibland tycker hon ändå att polskan kan bli enformig och tråkig, särskilt om man tvingas dansa med någon man inte vill vara nära rent fysiskt. För en

positiv dansupplevelse i polskan är en lustfylld upplevelse – och lustfylld är den när allt stämmer samtidigt: musiken, tekniken, magin, partnern, flytet. Men vem ”tillhör” denna dansform och hur skall den ”definieras”? June Vail tycker sig se fyra stridiga fraktioner i svenska folkdanskretsar (vilka också går att koppla till de fyra huvudkategorierna i den inledande modellen). Grupp ett är de som värnar om ursprung och autenticitet, där bevarande blir något centralt. Enligt Vail är forskarna den viktigaste gruppen här (men då undrar jag vilka forskare? – själv passar jag inte in här). En andra grupp prioriterar dansglädje och lustfyllda upplevelser och vill bort från talet om ”rätt och fel” i någon absolut mening (troligen hör jag mer hemma här). För en tredje grupp är scenkonst och föreställningar det livsviktiga i utvecklandet och spridandet av ”den svenska dansen”. Till sist finns det enligt Vail också dansälskande ideologer av båda ytterligheterna som gärna använder polskan för sina syften. Dvs. den fungerar som ett uttryck för både traditionella värden i nationalchauvinistisk anda och som ett bidrag till en mångkulturell kamp mot främlingsfientlighet. Med andra ord – polskan ”finns” och kan laddas om för olika behov efter vilja och smak.

I sista kapitlet delger oss Vail några av sina övergripande funderingar kring danslivet i Stockholm. Hon konstaterar bl.a. att dans både för samman individer, de som dansar samma dansformer samtidigt, och drar upp gränser mellan grupper, de som dansar olika former. Vail sätter här på pränt något som många dansare själva kan konstatera. I den offentliga diskursen pratas det om och vill man att dansen skall förena människor, men många upplever ofta motsatsen, att vi skiljer ut oss i olika grupperingar som sällan möts. Det uppstår dessutom hierarkier mellan olika dansformer. Vissa genrer, som balett, har högre, andra, t.ex. ”dansbandsdans”, har lägre status på den kulturella marknaden. Många inblandade, om inte alla, strävar dessutom efter någon slags etikett som det står ”svensk dans” på. Men Vail påstår, och det är bara att hålla med, ”det finns ingen ’svensk dans’ – bara människor som dansar i Sverige”.

Som antytts är June Vails utgångspunkter i första hand journalistens och danskritikerns, vilket också visar sig i att flertalet exempel (eller snarare antal sidor) handlar om scenproduktioner och dansare/koreografer och fåtalet sidor om publiken, dansare i allmänhet eller sällskapsdans. *Kulturella koreografier* handlar i första hand om det formaliserade dansandet på kurser, scener eller tävlingar och endast marginellt om mer informella

danssammanhang. Men förf. har en vilja att förstå även utövarna och den sociala dimensionen i det kulturella uttrycket dans, vilket gör boken intressant och läsvärd. Den är dessutom en av de få svenska böcker jag stött på (den enda?) som försöker anlägga ett helhetsperspektiv på just dans, vilket inte är lätt. Samtidigt är den lättläst. Danssverige, den ”svenska dansen” och dansforskningen i Sverige behöver sådana här böcker.

Mats Nilsson, Göteborg

Sten O. Karlsson: *När industriarbetaren blev historia. Studier i svensk arbetarhistoria 1965–1995*. Studentlitteratur, Lund 1998. 283 s. ISBN 91-44-00628-4.

Med utgivningen av ekonomhistorikern Bo Gustafssons lic.-avhandling *Den norrländska sågverksindustriens arbetare 1890–1913* (1962, tryckt 1965) inleddes en period av intensiv historisk forskning där arbetarklassen och industriarbetet stod i fokus. Speciellt riklig var forskningen under 1970- och 80-talen; under 90-talet har strömmen av avhandlingar mattats av, och denna inriktning har både kritiserats och problematiserats utifrån olika positioner. När Linköpingshistorikern Sten O. Karlsson nu tagit sig an denna forskningsinriktning är det både en uppsummering och utvärdering av det hittills gjorda, och ett försök att starta en förnyelseprocess. Det finns all anledning för etnologer med intresse för arbetarkultur, eller över huvud taget för samhällsanalys, att ta hans arbete på allvar.

Karlsson har gått så till väga att han har gjort en grundlig läsning av ett antal monografier, främst avhandlingar. Urvalskriterier har varit att studierna företrädesvis ska handla om arbetare under den industrikapitalistiska epoken, dvs. efter 1870; vidare ligger fokus på studier av arbetsliv – arbetarrörelseforskning har beaktats i den mån ”arbetare själva framträder som aktörer, berättare eller kulturbärare”. Bakom denna urvalsprincip ligger att förf. utpekar flera faktorer bakom uppsvinget för forskningsfältet: dels det historiematerialistiskt grundade intresse som utgjorde en del av 60- och 70-talen vänsteruppsving, en gemensam generationserfarenhet för de flesta av forskarna, dels den inomvetenskapliga påverkan från framför allt engelsk labour history och oral history som innebar att begreppet ”underifrånhistoria” lanserades och att alternativa källtyper fördes fram som legitima i historieforskningen. Man kan ana flera utmaningar av den

rådande ordningen inom historia som konkretiserats i arbetarhistorieforskningen: industriarbete istället för det politiska spelet, marxism i stället för positivism, underordnade istället för ledare, subjektiva muntliga utsagor i stället för skriftliga källor.

Karlsson presenterar 44 monografier (inom historia, ekonomisk historia, idéhistoria och etnologi) i form av innehållsreferat, oftast med sammandrag av recensioner och annat bemötande i vetenskaplig fackpress. De är sammanförda till fyra huvudsakligen kronologiskt ordnade teman: 1) studier med fokusering på demografiska och ekonomiska förhållanden, där Gustafssons arbete varit vägledande; 2) studier av arbetsmarknadsstrider och de arbetsförhållanden som orsakat dem; vidare, från 80-talet 3) arbetarkultur och mentalitet samt 4) studier av arbetsprocesser och arbetets förändringar.

Inom den ”statistiska” gruppen konstaterar Karlsson att det dominerande historiska metodparadigmet inte rubbades, men forskningen innebar ett accepterande av t.ex. Nordiska museets arbetarminnen som åtminstone kompletterande källa. En differentierad bild av arbetarklassen framstod, där t.ex. ”sågverksarbetare” inrymde en mängd yrkeskategorier.

Inom det fackföreningshistoriska fältet framstår klart en brytning mellan ett ”strukturfunktionalistiskt” synsätt, där fackföreningarnas uppkomst och framväxt ses som en smidig funktionell lösning inom samhällets modernisering, främst realiserat inom Uppsalaprojektet ”Klasssamhällets funktioner: Folkrorelserna”, och ett historiematerialistiskt, där klasskampsperspektivet betonades.

Temat ”Arbetaren som kulturbyggare” visar sig främst vara etnologers fält – Karlsson konstaterar att en äldre uppdelning mellan historiker och etnologer förblivit intakt. De bilder av industriarbetaren som framträder i forskningen sammanfattar förf. i åtta idealtyper: den rastlöse vagabonden, den egensinnige bohemen, den underdånige, den förborgerligade, den självdisciplinerade, den patriarkale, klasskämpan och yrkesaristokraten. Framför allt uppvisar studierna sammantaget på en komplexitet inom arbetarklassen; yrkesstolthet och tendensen att upprätta yrkeshierarkier blir i stort sett de enda generella drag som återkommer.

Temat ”Arbetaren i arbete” sammanfattar forskning som utgått från Harry Bravermans *Arbete och monopolkapital* med dess tes om arbetets utarmning genom 1900-talets taylorisering, det systematiska överförandet av arbetets kunskaper från arbetare till företagsledning i syfte att effektivisera produktionen. Sven Lind-