

FOLKEDANS I ET INNVANDRERMILJØ

– symbol, identitetsmarkør og sosial praksis

AV JAN SVERRE KNUDSEN, HØYSKOLEN I OSLO
BASERT PÅ ET INNLEGG FRA SEMINARET I TRONDHEIM 2003

I debatten omkring norsk folkemusikk er den nylig blitt betegnet som en «minoritetskultur innenfor egne landegrenser». I denne artikkelen, som bygger på et forskningsprosjekt blant chilenerne bosatt i Oslo, vil jeg kaste et blikk på en minoritetskultur i mer vanlig forstand. Jeg er overbevist om at vesentlige trekk vedrørende diskursen som omgir den chilenske folkedansen kan være relevante i forhold til de diskusjonene man er opptatt av i norske folkemusikkmiljøer. Dette kan gjelde områder som autentisitet, historisk utvikling, framførelsespraksis, antrekk, markedsføring osv. Vi kan kanskje prøve å tenke oss for eksempel springar, eller kanskje mer sammenlignbart: halling, inn i flere av de sammenhenger og funksjoner jeg beskriver i denne artikkelen.

Cuecadansen¹

Cueca er en folkedans som med et mangfold av lokale varianter er utbredt i det meste av det langstrakte Chile. Den er en åpen², koordinert pardans som danses til musikk basert på en typisk latinamerikansk hemiol-basert rytme: en 6/8 takt med en underliggende antydning av 3/4. Cuecaens musikalske form og koreografiske struktur følger et strengt fastlagt mønster, men gir likevel danserne rom for en hel del improvisasjon.

¹ En mer omfattende drøftelse av cuecadansen finnes i (Knudsen 2001).

² *Åpen* betyr her laus, at partnerene ikke holder hverandre i et favntak eller i hendene. (Bortsett fra den korte innledende promenaden og den avsluttende hilsningen.)

En cueca, slik den danses i uformelle sammenhenger i det chilenske miljøet i Oslo, kan beskrives som følger. Mens musikken begynner med en kort instrumental introduksjon utfører paret en promenade (*paseo*) arm i arm, fram og tilbake over gulvet. Når så sangen begynner slipper de taket, vender seg mot hverandre, utfører de første forsiktige dansetrinnene og begynner å vifte med hvert sitt lommestørkle. Paret følger hverandre i et fastlagt mønster av sirkler, halv-sirkler, plassbytte og vendinger. Mannen gjør myke «piskeslag» med lommestørkleet mens kvinnen møter hans tilnærmelser på ulike måter: med øynene, med bevegelser eller med sitt stadig viftende lommestørkle. Mot slutten av dansen øker intensiteten i det mannen utfører en kort improvisert «steppedans» (*zapateo*) før han igjen tar partneren i armen og de avslutter med en hilsningsgest, mens musikken fortsetter i en instrumental coda på noen få takter.



Cuecadans på det chilenske kulturhuset i Oslo

Forskere så vel som utøvere strides om cuecaens opphav. Ulike innflytelser og utviklingstrekk påpekes, ofte på en måte som gjenspeiler nasjonale eller ideologiske agendaer. Carlos Vega, en fremtredende argentinsk musikkforsker hevder at cuecaen først ble danset i aristokratiets ballsaler i Peru på begynnelsen av 1800-tallet (Vega 1947:7). Blant chilenerne derimot, både på vitenskapelig hold (f. eks. Garrido 1979), og i dansemiljøene, nedtones all utenlandsk påvirkning – spesielt fra Peru, som Chile jo var i krig med for 120 år siden. I Chile fremstilles cuecaen helst som en særpreget chilensk

uttrykksform utviklet i Chile av chilenerne.

Likevel, for en utenforstående skulle det vel herske liten tvil om at cueca-dansen i likhet med en hel rekke folkedanser innenfor den såkalte *criollokulturen*³, bærer tydelige trekk fra Spania og «den gamle verden». I følge Carlos Vega (loc. cit.) minner den koreografiske strukturen om den såkalte *danza picaresca* som spredte seg fra Spania til Amerika på slutten av 1700-tallet. Samtidig har cuecaen sitt latinamerikanske særpreg som blant annet kan tilskrives kulturell kontakt med etterkommere etter afrikanske slaver. Lignende danser og musikkformer finnes i en hel rekke latinamerikanske land.

I Chile finnes cuecaen i dag i hundrevis av lokale dialekter med ulike særpreg. På tilsvarende måte som med norsk folkedans knyttes forestillinger om røtter og autentisitet først og fremst til tradisjonsbærere i bygdemiljøer, til sted og til jord. De mest entusiastiske cuecadyrkerne bruker store ord i lovprisningen av de ekte og «naturlige» tradisjonsbærerne:

«Den naturlige tradisjonsbæreren er som en uslepen diamant som ikke er behandlet av håndverkerens hender, og som bærer i sin sjel det ukjentes utgrunnelige mysterium. Tradisjonsbæreren er som en kilde som bryter fram fra jordas indre og som på sin vei samler i seg all den rikdom som denne (jorda) eier»⁴
(Jorge A. Martinez Arias 12/3 2003, personlig korrespondanse).

Striden om et symbol

Et forhold som særpreger cuecaen er at den har status som nasjonaldans, et nasjonalt symbol. Chilenske skolebarn lærer tidlig at det er fire symboler som representerer nasjonen: flagget, riksvåpenet, nasjonalsangen og cuecaen. Denne statusen ble offisielt tilskrevet cuecaen av president og diktator Augusto Pinochet gjennom en kunngjøring på nasjonaldagen 18. september 1979. Erklæringen ble forståelig nok mottatt med blandede følelser. Cuecaen hadde i over hundre år før dette uoffisielt blitt regnet som nasjonaldans, og diktaturregimets bestrebelse på å utnytte den i sin nasjonalistiske propaganda ble av mange betraktet som en vanhelligelse. «Kanonisering» av cuecaen, og den påfølgende striden, forteller en hel del om dansens posisjon i Chile. Den er et sterkt ladet symbol som mange ulike grupper ser seg tjent med å mene noe

⁴ *El cultor natural es como un diamante que no ha pasado por las manos del artesano, y que lleva en su alma, el insondable misterio de lo desconocido. El cultor es como la vertiente que brota de las entrañas de la tierra y que en su paso recoge toda la riqueza que ésta tiene.*

³ *Criollo*: latinamerikanere av spansk herkomst.

om og gjerne vil «ei» en del av.

Stridigheter omkring cuecaen ble tydeliggjort og satt på spissen under diktaturtiden, 1973–1990. I forbindelse med statskuppet 11. september 1973 ble den nasjonale radiostasjonen snart overtatt av de militære, og hele resten av dagen ble det sendt vekselvis militærmarsjer og cuecaer utover eteren. Også ut fra vinduene til Pinochet-tilhengerne strømmet cuecamusikken på full styrke som et tegn på triumf.

Regimet traff senere flere tiltak for å erobre cuecadansen. I denne prosessen, som hadde til hensikt å etablere cuecaen som et samlende, summerende nasjonalt symbol, ble dansen offer for en kulturell stereotypisering. Cuecaen fra de sentrale områdene, Zona Central, ble valgt til å representere nasjonen. Både dansen, og den lokale «bunaden», som danserne bærer ved høytidelige og festlige anledninger, ble fremhevet og rendyrket på bekostning av de mange andre formene som finnes rundt om i landet. Denne spesielle varianten, med sitt slående festantrekk med store hatter og støvler med overdimensjonerte sporer, ble fra før ofte forbundet med noe konservativt eller borgelig: godseiernes cueca. Dette ble nok ikke særlig annerledes når dansen ble utnyttet av diktaturregimet.

Under Pinochet-regimet ble det opprettet et overordnet, nasjonalt folkedanslag, FENAC, som organiserte mesterskap, eller «kappleiker», der alle skoler i landet var forpliktet til å delta. Cuecaundervisning ble obligatorisk i skolen, også i områder der cuecaen ikke hadde noen som helst forankring i lokal kultur. Konkurransformen på kappleikene medførte utarbeidelsen av et system av regler for hva som skulle premieres. Slike normer for hva som var god og dårlig dans; riktig og gal stil, bidro utvilsomt til stereotypiseringen. For å fungere effektivt som symbol for nasjonen måtte dansen konstrueres som noe enhetlig, overordnet og løsrevet fra lokal tilknytning.

Det som skjedde på denne tiden, både stereotypiseringen og ikke minst assosiasjonene som ble skapt i forhold til militærregimets nasjonale prosjekt, er noe de fleste utøvere av chilensk folkekultur i dag beklager sterkt. Likevel er det hevet over tvil at denne sentralstyrte kulturpolitikken bidro til å stimulere cuecaens utbredelse og styrke dens posisjon som symbol.

Men også regimets motstandere innså cuecaens sterke symbolverdi og gjorde så godt de kunne for å ta dette i bruk i sine kampanjer. De mange musikkgruppene i eksil som kjempet mot diktaturet hadde nesten alltid en cueca på programmet. Men her var det ingen «bunader», og de tradisjonelle folkemusikktekstene med temaer som kjærlighet, humor og hjembygda, var erstattet av politiske tekster.

Den bruken av cueca som ble mest kjent utenfor Chile var utvilsomt «*la cueca sola*», cuecaen alene, uten partner. Dette var en spesiell form for demonstrasjon som ble gjennomført av ektefeller og kjærester til «*los desaperecidos*», de forsvunne, mennesker som var bortført av regimet og ikke gjort rede for. «*La cueca sola*» ble danset av kvinner utenfor offentlige bygninger og politistasjoner, ofte med bilder av sine kjære festet til klærne, som en ordløs protest og et krav om informasjon om de forsvunne. Den kjente sangen til popartisten Sting: «*They dance alone*» (1987) tok utgangspunkt i denne subtile formen for demonstrasjon.

Cueca i innvandremiljøet

I det chilenske innvandremiljøet i Oslo i dag finnes det forståelig nok også delte meninger om cueca. For noen betyr tydeligvis fortsatt de politiske konotasjonene en del. Jeg har møtt chilenerne som kaller cuecaen «en pen dans med en tåpelig betydning», så vel som ungdommer som synes den er utdatert eller gammeldags.

Men uansett, dansen anerkjennes som et nasjonalt symbol som ingen er likegyldige til. For de aller fleste chilenerne i Norge vil en cuecaopptreden være noe som rører ved noe svært dypt, som vekker personlige og kollektive minner, som nærer opp under følelser av tilhørighet og hjemlengsel og får hjertet til å svulme. Eller som en av bidragsyterne til min forskning sa: «som får noe inni meg til å vibrere».

Som nasjonalt symbol vil en danseform naturlig nok ha kvaliteter som er ganske annerledes enn flagget, riksvåpenet og nasjonalsangen. Gjennom dansen knyttes opplevelsen av nasjonal identitet ikke til noe fastlagt og uforanderlig, «noe som er», men til en sosial praksis, «noe vi gjør sammen». Danserne konstruerer dette symbolet og opplever det selv, på nytt og på nytt, gjennom erfaringen av egen kropp i bevegelse og gjennom samspillet med de øvrige danserne. Å danse cueca er en performativ symbolsk handling med stort rom for improvisasjon og variasjon. Som symbol har den derfor en utpreget åpen kvalitet. Det finnes tusenvis av cuecamelodier og tekster, og praktisk talt like mange måter å tolke dem på som det finnes dansere. Det er dansernes bevegelser på gulvet som fyller symbolet med mening i det øyeblikk de utføres, både for dem selv som deltakere og for eventuelle tilskuere.

I min kontakt med det chilenske innvandremiljøet er jeg stadig blitt konfrontert med et fenomen jeg tror kan være ganske allment: nemlig at en uttrykksform som knyttes til nasjonal bakgrunn, som betraktes som din egen



Cuecadansere i festbunad

og den nasjonale gruppens eiendom, øker i symbolsk verdi, man kunne nærmest si proporsjonalt, med opplevelsen av avstand til hjemlandet. Blant voksne dansere i de gruppene jeg har hatt kontakt med er det mange som forteller at de aldri hadde danset et eneste steg før de forlot Chile. Først da de kom til Norge forsto de verdien av «hva som er vårt». Også de få som hadde danseerfaring fra Chile, forteller at interessen blusset kraftig opp etter at de kom til Norge. Det er kan-

skje som fisken, som ikke er det minste interessert i vannet mens den svømmer omkring i det, men fatter en intens interesse for vannet fra det øyeblikk den blir fisket opp. På samme måte blir opplevelsen av tilknytning ekstra viktig for mennesker fra det øyeblikk de ikke lenger er der de føler at de hører hjemme.

Hjemme i Chile var det ingen som stilte spørsmål ved nasjonal identitet. Den var en selvfølge som ikke var gjenstand for diskusjon. «Det nasjonale» var langt på vei noe som ble tatt hånd om av andre; av skolesystemet, media og offentlige institusjoner. Det var ikke et spørsmål som individet trengte å ta stilling til på samme måte. I innvandrersituasjonen i Norge blir det nasjonale i langt større grad noe som inngår i identitetsforhandlinger; som blir gjenstand

for de valg som gjøres av gruppen, familien og individet. En av deltagerne i prosjektet kommenterte dette på en treffende måte: «I Chile var jeg bare en person, det var først her jeg ble en chilener».

Det å danse cueca i Norge er altså på mange måter noe ganske annet enn å danse i Chile. Innvandrersituasjonen tydeliggjør de funksjonelle sidene ved en uttrykksform: samspillet mellom det sosiale og det kulturelle.

Blant de som danner kjernen i det chilenske miljøet hører jeg ofte at de opplever sitt arbeid for å fremme den nasjonale folkekulturen som en kamp. Chilensk nasjonal identitet, språk, kulturelle verdier og såkalte familieverdier oppleves som truet av assimilasjon eller oppløsning. «Det chilenske» er ingen selvfølge, men noe man må anstrenge seg for å ta vare på. Folkedansgruppene betraktes som en helt sentral måte å ta vare på det chilenske fellesskapet.

Opplevelsen av at fellesskapet basert på nasjonal bakgrunn er truet kan utvilsomt være berettiget. Det chilenske miljøet i Norge oppsto som et resultat av flyktningstrømmer på 1970-tallet, og spesielt gjennom en stor innvandringsbølge helt på slutten av 1980-tallet, med mellom 1000 og 2000 mennesker hvert år. I dag er det bare en minimal innvandring fra Chile, for det meste i form av familiegjenforening. Det er derfor liten tilførsel av «nye» til miljøet. Bånd til familie og venner der hjemme blir mindre betydningsfulle etter hvert som avstanden til en fortid i Chile blir stadig større.

Samtidig har chilenerne av annen innvandrengenerasjon for alvor begynt å gjøre seg kulturelt gjeldende, og de velger naturlig nok andre uttrykksformer enn sine foreldre. Folkedansgruppene opplever vanskeligheter med å rekruttere de unge. Nasjonal identitet blir på ingen måte underkjent blant barn og ungdom født i Norge av chilenske foreldre, men mange føler seg mer tiltrukket av den internasjonale populærkulturen enn av den chilenske folkekulturen. Salsabølgen som i løpet av de siste årene har skyllet over Norge har gitt de chilensk-norske ungdommene et kulturelt felt der de i kraft av sin bakgrunn nyter godt av det vi kan kalle en *etnisk fordel*. De er i besittelse av språkkunnskaper og en kulturell ballast hjemmefra som gjør at de lett blir sett på som ressurspersoner. Noe som forsterker dette er utbredte forestillinger blant nordmenn om at latinamerikanere har fått rytmen inn med morsmelka eller er i besittelse av en naturlig, medfødt rytnefølelse. Det kan i denne forbindelse være verdt å merke seg at musikkformen salsa, med sin historiske utvikling i det karibiske området og i USA, er omtrent like ny for chilenerne som den er for nordmenn. Det er likevel opplagt at chilenske foreldre gjerne deler og oppmuntrer barnas interesse

for salsa, som etter hvert har fått stadig mer preg av å være en felles Latin-Amerikansk musikk-kultur løsrevet fra forestillinger om nasjonal identitet.

Hvis vi sammenligner første og annen generasjons chilenske innvandrere i Norge kan det være på sin plass å snakke om en dreining i opplevelsen av nasjonal identitet fra *Chileno* til *Latino*; fra det spesifikt nasjonale til det fler-nasjonale latinamerikanske. En indikasjon på den statusen latinamerikansk kultur, og ikke minst salsamusikken, har fått i ungdomsmiljøer kan vi finne i det såkalte ungdomsspråket. En nylig publisert undersøkelse gjennomført i tre større norske byer viste at spansk, nest etter engelsk var det språket som bidro med størst antall ord til ungdommens slangspråk (Drange et al. 2002). Ord som *loco*, *hombre*, *amigo*, *baile*, *chico*, *maricón*, *chao*, og *adiós*⁵ er blitt vanlige i disse flerkulturelle tenåringsmiljøene. Man kan til og med oppleve at ungdom uten latinamerikansk bakgrunn benytter typisk chilenske uttrykk som *guatona*, en nedsettende betegnelse som fritt oversatt betyr noe sånt som feit dame. Det som ofte betegnes som *kebab-norsk* kunne med andre ord like gjerne hete *empanada-norsk*, etter kebabens Chilenske motstykke.

Men blant de som danner kjernen i det chilenske miljøet i Oslo, blir dyrking av spesifikt chilenske kulturformer: folkedans, musikk, mat og billedkunst høyt prioritert, for eksempel gjennom arbeidet med en rekke mer eller mindre faste dans- og musikkgrupper. Det er imidlertid et tankekors at disse prioriteringene ikke finner særlig gjenklang hos norske myndigheter. Når det gjelder bevilgninger til kulturtiltak blant innvandrere prioriterer det offentlige, for eksempel innvandreretaten i Oslo, først og fremst tiltak som skal ha en såkalt «integrerende effekt» som «peker utover og inn i det norske». Aktiviteter som har mennesker fra et nasjonalt avgrenset innvandrer miljø som sin primære målgruppe, og som handler om å vedlikeholde gruppens egen kultur og tradisjon blir sjelden tilgodesett. Denne tendensen gjelder generelt sett den offisielle politikken på dette området – både i staten og i Oslo kommune.

Emblem eller katalysator?

I diskursen omkring musikk-kultur i et innvandrer miljø fremtrer ofte to ulike funksjoner, som preger måter å omtale eller legitimere aktiviteten på. Vi kan snakke om en *katalytisk* funksjon, som handler om å stimulere indre prosesser i miljøet, bygge et fellesskap, skape samhørighet osv., og en *emblematiske* funksjon,

som handler om å representere og synliggjøre gruppen overfor det samfunnet som omgir gruppen (Hammarlund 1990). De chilenske folkedansgruppene opptrer ved enkelte anledninger i typisk *emblematiske* sammenhenger, for eksempel ved «flerkulturelle» arrangementer rettet mot et publikum utenfor deres egne rekker. Dette er imidlertid sjelden noe som foregår på gruppens eget initiativ, og de emblematiske aspektene som preger slike arrangementer omtales helst som gunstige, men absolutt sekundære sider ved aktiviteten. For cuecadanserne kommer dansens betydning for den interne kulturelle og sosiale utviklingen av det chilenske miljøet alltid først. Dyrkingen av cueca betraktes altså mer som en del av de *katalytiske*, indre prosessene enn som en utadrettet markering eller markedsføring av chilensk kultur overfor nordmenn. Dansen handler om å knytte bånd; mellom mennesker i miljøet, til egen fortid og til slektninger hjemme i Chile. Den handler om å overføre opplevelsen av å kjenne seg chilensk til barna, som ofte har lite kontakt med foreldrenes hjemland. Ikke minst handler den om noe så grunnleggende som miljøets overlevelse. Hele gruppens eksistens og samhold er basert på en eneste grunnleggende følelse: opplevelsen av å være chilener. Folkedansgruppene er en del av arbeidet for å vedlikeholde og videreføre denne opplevelsen til neste generasjon.

De fleste nordmenn har et forhold til den såkalte Andesmusikken, som også har en sterk tilknytning til Chile. Ikke minst gjennom aktiviteten til iherdige musikere sommerstid, preges gatebildet i norske byer ofte av lyden av panfløyter, trommer og gitarer. Langt mindre synlig er imidlertid hele den rike folkemusikktradisjonen som cuecadansen tilhører. Den er ikke blitt innlemmet i verdensmusikk sjangeren og har ingen fremtredende plass verken på gata, i media eller i platebutikkene. Cueca i Norge er og forblir chilensk kultur for chilenerne. Først og fremst til innvortes bruk i et miljø de selv har skapt.

Spørsmål til ettertanke

Hvordan kan så disse betraktningene være relevante for debatten omkring folkedansen i Norge? Bortsett fra noen opplagte paralleller som leseren sikkert har lagt merke til underveis, kan noen generelle spørsmål til ettertanke formuleres:

Som jeg påpekte innledningsvis henger cuecaens posisjon, ikke minst i innvandrer miljøene, nøye sammen med at den oppleves som nasjonalt symbol. Kan vi tenke oss at norsk folkedans ville kunne styrkes dersom den i større grad ble markedsført som et generelt symbol på «norskhet»? Er dette mulig eller ønskelig? Ville det forutsette en «diktatorisk» utvelgelse av en bestemt

⁵ Gal, mann, venn, dans, gutt, homse, hei, ha det.

form som selve nasjonaldansen? I tilfelle hvilken form? Hva ville det «koste»? Ville en slik fokusering nødvendigvis medføre en forenkling eller stereotypisering av dansen, på bekostning av mangfoldet?

Jeg nevnte at de chilenske folkedansgruppene i Oslo sliter med rekruttering, særlig blant de yngre, og antydnet at dette kan henge sammen med at dansens sterke tilknytning til sted, til nasjon, oppleves som irrelevant i en tid da overnasjonale kulturuttrykk er blitt dominerende? Er dette overførbart til norske forhold? Forutsetter kanskje økt rekruttering en endring i våre forestillinger om folkedansen når det gjelder stedstilknytning? Eller er stedstilknytningen en helt fundamental del av dansens berettigelse?

I siste del av artikkelen viste jeg hvordan innvandrersituasjonen fremhever dansens sosiale funksjon. Hvilke forestillinger har vi om den norske folkedansens sosiale funksjon innenfor den «minoritetskulturen» den er en del av? Handler den først og fremst om å bygge og bekrefte et sosialt miljø, eller handler den vel så mye om å demonstrere lokalt forankret kulturell tilhørighet overfor omverdenen? Er dansen med andre ord, til innvortes eller utvortes bruk? Eller kanskje begge deler?

Mer enn å gi svar på slike spørsmål håper jeg disse betraktningene sånn litt fra sidelinjen kan være med på å stimulere til videre debatt i Norsk Folkemusikklag.

REFERANSER

- Drange, Eli-Marie, Ulla-Britt Kotsinas, and Anna-Brita Stenström. (2002). *Jallaspråk, slanguage og annet ungdomsspråk i Norden*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Garrido, Pablo. (1979). *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Hammarlund, Anders. (1990). «Från gudstjänarnas berg til folkets hus». In *Musik och kultur*, ed. Owe Ronström:65-98. Lund: Studentlitteratur.
- Knudsen, Jan Sverre. (2001). «Dancing cueca «with your coat on»: the role of traditional Chilean dance in an immigrant community». *British Journal of Ethnomusicology* 10, no. ii:61-83.
- Sting. (1987). *Nothing like the sun*: Uni/A&M.
- Vega, Carlos. (1947). «La forma de la cueca, 1». *Revista Musical Chilena*, no. 20-21:7-21.

FOLKMUSIK OCH ETNICITET

AV GUNNAR TERNHAG, UPPSALA UNIVERSITET

Det årlige møtet for nordiske folkemusikkforskere ble i 2003 holdt i Väsa i Finland. Vertsinstitusjonen var Finlands svenska folkmusikinstitut. Tema var «Folkemusikk og etnicitet». Gunnar Ternhags innlegg, som vi trykker i lett omarbeidet form, åpnet dette seminaret:

★

Folkemusik och etnicitet – två verkligt stora begrepp för en folkmusikkforskare, dessutom två begrepp från skilda tider, så stora och så skilda att man kan fråga sig om de går att kombinera. Kort sagt: går de att binda ihop tankemässigt?

Fastän skiljaktiga har begreppen trots allt något som förenar dem. Lättast att upptäcka är måhända några förenande nackdelar såsom en forskare kan uppfatta saken. Båda begreppen belastas inledningsvis av att användningen av dem har präglats av moden. Vad gäller ordet folkemusik har det haft flera perioder av mer intensivt bruk. Dess lanseringsskede kring sekelskiftet 1800 och några decennier därefter var förstås ett sådant, men också den nationalistiska epoken hundra år senare. Från min egen tid av umgänge med ordet vet jag att 1970-talet var ett decennium, då folkemusik som begrepp var rejält i svang. I dag är ordet möjligen inte lika hett som det var för trettio år sedan.

Vidare har både folkemusik och etnicitet letat sig ut till vardagsspråket, vilket gjort dem mångtydiga och därför behäftade med varierande associationer. Också detta måste betraktas som en nackdel för bruk i vetenskapliga sammanhang. Eftersom de därigenom har dålig precision, borde vi som forskare kanske låta bli att använda dem. Låt dem därför bli kvar i vardagsspråket, vi hittar på andra – så lyder ett förslag som emellertid är lättare att uttala än att genomföra.

För att fortsätta funderingarna kring begreppsparet som just ett par vill jag