

ENGLISH ABSTRACT

This article investigates aging and dance, being a dancer and what it is like to become an older dancer, dancers' retirement age, and the reasons why many dancers retire from the dancing profession when relatively young. The Australian dance researcher Elisabeth Schwaiger claims in her book *Aging, gender, embodiment and dance; finding a balance* (2012) that there is a conservative tacit understanding that dancers are expected to give up performing before they turn 40. The aim of this article is to focus on and question such a conservative understanding of dancer age, which on the one hand seems to be taken for granted, but which on the other hand seems to be outdated.

Through a hermeneutic-phenomenological approach the author utilizes written and oral sources such as relevant published research articles and reports, newspaper articles and informal conversations with dancers, as well as the author's own lived experience, as research material. The main knowledge contribution of the article is to articulate how understanding of the professional dancer age as understood in Norway, as well as in other Western countries, differs quite radically from the general understanding of age and expected retirement age in society. The article posits dance age understanding as culture relative and exemplifies how dance age is understood differently in Norway and Japan.

NORSK SAMMENDRAG

Artikkelen undersøker alder og dans, det å bli eldre som utøvende dansekunstner, danseres pensjonsalder og årsaker til at mange dansere slutter som dansere i relativt ung alder. Den australske forskeren Elisabeth Schwaiger hevder i boka *Aging, gender, embodiment and dance; finding a balance* (2012) at det eksisterer en konservativ taus forståelse av at dansere forventes å slutte som sceniske utøvere før de fyller 40 år. Hensikten med artikkelen er å sette søkelys på profesjonell danseralder, og på en forståelse av danseralder, som på den ene siden synes som om den er tatt for gitt, og på den andre siden virker utdatert.

Gjennom en hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming benytter forfatteren seg av skriftlige og muntlige kilder i form av publisert forskning, rapporter, avisartikler og uformelle samtaler knyttet til temaet samt egen levd erfaring som forskningsmateriale. Erfaringer fra Norge og Japan fokuseres. Kunnskapsbidraget med artikkelen er blant annet en artikulering av at hvordan den profesjonelle danserens alder forstås i Norge, og flere vestlige land, skiller seg ut og er ganske annerledes enn alminnelig forståelse av alder og generell pensjonsalder i samfunnet forøvrig. Artikkelen løfter også fram danseralderforståelse som kulturrelatert, og at danseralder forstås annerledes i Norge og vestlige land, enn i Japan.

LIVETS DANS OG DANSERENS LIV

- EN DRØFTING AV FORSTÅELSER AV DANSERALDER

TEXT: Hilde Rustad (PhD, Post. Doc. i dans) Norges idrettshøgskole

DOI: <http://dx.doi.org/10.18862/ps.2017.101>

Denne artikkelen undersøker alder og dans, om det å bli eldre som utøvende danser, danseres pensjonsalder og årsaker til at mange dansere slutter i relativt ung alder. Den australske forskeren Elisabeth Schwaiger (2012, s.ix, min oversettelse)¹ hevder at «*det eksisterer en konservativ taus forståelse av at dansere forventes å slutte som sceniske utøvere før de fyller 40 år*», og knyttet tett opp til dette utsagnet, vil jeg drøfte noen tendenser i forståelsen av danseres alder i Norge og Japan. Problemstillingen for artikkelen er: Hvordan forstås danseralder i Norge og Japan? I tillegg har jeg tre underordnede forskningsspørsmål: Hva innebærer det for profesjonelle dansere å bli eldre, hvilke årsaker ligger til grunn for at dansere avslutter danserkarrieren tidlig, og hva er det som eventuelt går tapt ved at dansere slutter relativt tidlig å arbeide som dansere? Hensikten med artikkelen er å sette søkelys på *profesjonell danseralder*, og på en forståelse av danseralder som på den ene siden synes som om den er tatt for gitt, og på den andre siden virker utdatert.

Metodologisk er artikkelen kvalitativ. Tilnærmingen er hermeneutisk-fenomenologisk – jeg beskriver og fortolker både tekstmateriale og *levd erfaring*. Artikkelen tar utgangspunkt i levde erfaring hos meg som profesjonell danser med tilhørighet til det norske dansekunstheltet. «Lived experience is the name for that which presents itself directly – unmediated by thought or language» skriver van Manen (2014, 42), og han understreker hvordan en persons individuelle levde erfaring, og mening knyttet til denne erfaringen, vil kunne gjenkjennes av andre (van Manen 2014, 313). Fenomenet jeg undersøker, er danseralder, og i følge van Manen (2014, s. 31, 1990, s. 111) kan fenomenologi anvendes på en reflektert måte, nettopp på et tema som krever grundig kjennskap til det aktuelle emnet, som her hvor temaet *forståelser av profesjonell danseralder* har presentert seg selv for meg både innenfor en profesjonell danserkontekst og i møte

med personer som ikke er dansere. I skrivende stund er jeg 53 år, og de siste 20 årene har jeg gjentatte ganger fått spørsmål som «Pensjoneres ikke dansere veldig tidlig da?» og «Hva (!), holder du på som danser enda?».

I tråd med Max van Manen (1997, s. 7, 2014, s. 389) forstår jeg selve det å skrive som metode: Man kan ikke skille fenomenologisk forskning fra fenomenologisk skriving og skriftlig refleksjon. Kildene som ligger til grunn for denne artikkelen, er i tillegg til min erfaring, bøker, akademiske artikler, avisartikler og publiserte kunstnerundersøkelser. Jeg siterer fra uformelle samtaler med tre dansekunstnere, hvor jeg har tatt notater (danser A, danser B, danser C), og utvalgt litteratur bygger også i stor grad på intervjuer med dansekunstnere, og kan derved forstås som fortolkninger av levd erfaring. Schwaiger-sitatet gjengitt i første avsnitt er både igangsetter og omdreiningspunkt for analysen av danseralderforståelse, basert på levd erfaring og litteratur, hvor hensikten er å avdekke og belyse forhold knyttet til danseralder.

Jeg har ikke kunnet finne litteratur som eksplisitt tar for seg forståelser av danseralder, men har gjort et utvalg hvor alder og dans, og det å bli eldre som profesjonell danser, er adressert. I tillegg til Schwaigers bok *Aging, gender, embodiment and dance; finding a balance* (2012) går jeg i dialog med Helen Thomas, *The body and everyday life* (2012), og Susan Leigh Foster bokkapittel «Dancing bodies» (2003). Jeg bygger også på artikler av blant andre Deborah Jowitt (1994), Jaana Parviainen (2002), Steven P. Wainwright og Bryan S. Turner (2004), Nanako Nakajima (2011), Judith Mackrell (2014) og Tone Pernille Østern (2015). Forfatterne er forskere, og flere av dem, som Thomas, Jowitt og Østern, er, eller har bakgrunn som, utøvende dansere.

Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian, Løyland & Kleppe, 2015) er en rapport basert på en spørreundersøkelse som ble gjennomført med medlemmer av norske kunstnerorganisasjoner. For dansere gjaldt dette Norske dansekunstnere og mottagere av Statens kunstnerstipend. 209 dansere deltok (s. 28), og av disse var 52 % under 30 år, 28 % mellom 31 og 40 år, 13 % mellom 41 og 50 år, 6 % mellom 51 og 60 år, og 2 % mellom 61 og 70 år (s. 61). Dette viser at hele 80 % av danserutvalget var under 40 år, og dette synes å stemme overens med Schwaigers påstand, og at det ikke bare eksisterer «en forventning om» at dansere skal slutte innen de er 40 år, men at de også faktisk slutter. Dersom dette er riktig, betyr det at danseren nesten alltid er et relativt ungt menneske i Norge, og sannsynligvis gjelder dette også for de fleste andre vest-europeiske land, til tross for at forventet levealder er høy. I denne artikkelen brukes «eldre dansere» om dansere eldre enn 40 år.

I artikkelens siste del drøftes hva som eventuelt går tapt ved at mange dansere slutter relativt tidlig som yrkesdansere. Der trekker jeg på den finske danseforskeren og fenomenologen Jaana Parviainens forståelse av «bodily knowledge» (2002).

Med levd erfaring som utgangspunkt, og i dialog med valgt litteratur, undersøkelser og intervjuer, vil jeg nå fortsette med å skrive fram temaer som på ulike måter har med dans og alder å gjøre, og som dermed bidrar til å sette artikkelens hensikt og forskningsspørsmål i spill.

▶ Livets dans og danserens liv

I 1994 danset jeg med den japanske Butoh-danseren og koreografen Min Tanaka i en danseforestilling som var et bestillingsverk i forbindelse med OL på Lillehammer i Norge samme år. Min Tanaka var både kunstnerisk ansvarlig og danser i forestillingen som handlet om Edvard Munchs liv, og som lånte tittel fra Munch-maleriet *The dance of life* (*Livets dans*). Prosjektet dreide seg om å iscenesette hendelser knyttet til et liv som ble fremstilt i omvendt kronologisk rekkefølge; den startet med at et fotografi av Munch som død, liggende i kisten, ble projisert i stort format på sceneteppet.

I prøveprosessen gjorde det et sterkt inntrykk på meg hvordan Min Tanaka kunne sjokke over scenegulvet i en slags tøflende gange. Han liksom skjøv føttene i kontakt med gulvet i stedet for å løfte dem, slik at friksjonen mellom fot og gulv laget en subbende lyd. Han sjokket fremover samtidig som han jamret seg, «I am old – I am old». Dette til tross for at han – kanskje kort tid innen eller kort tid etter – danset en fysisk krevende scene. I situasjonen gjorde han et poeng av å fremstille seg selv som gammel. Situasjonen var ment å skulle innvirke på oss som utøvere. I selve forestillingen framstod Min Tanaka som virtuos og fysisk imponerende, og måten han fremstilte seg selv på som gammel i prøvesituasjonen, virket derfor underlig. For meg som 31 år gammel norsk danser var Min Tanakas oppførsel et brudd med mine forventninger til hvordan en kunstnerisk ansvarlig koreograf, som dessuten selv var utøver i sin egen forestilling, skulle oppføre seg med hensyn til alder.

Alder spilte dessuten en vesentlig rolle i forestillingen, i og med at det dreide seg om et liv fra død til fødsel hvor barndom og alderdom var inkludert. Allerede på audition ga Min Tanaka tydelig uttrykk for at han ønsket eldre dansere og utøvere i ulike aldre og kroppsfasonger, og han ga inntrykk av at ingen av de fremmøtte var gamle nok. Høy alder er vanligvis lite etterspurt i danse-audition-sammenheng i Norge.

The dance of life ble satt opp første gang i forbindelse med OL i 1994, spilt i Oslo og på Lillehammer, og tre år senere gjenopptatt og spilt i Oslo og Tokyo. I forbindelse med gjenopptagelsen fortalte Min Tanaka at han hadde planer om å skifte ut knær, hofter og skulderledd i snarlig framtid. Som Butoh-danser hadde han slitasjeskader og smerter, og så fram til å bytte ut utgatte, ikke lenger fungerende kroppsdelene. I 1994 var Min Tanaka 48 år, og da vi spilte i 1997, var han 52. Han var med andre ord relativt ung sett ut ifra et vestlig generelt aldersperspektiv; i Norge er for eksempel forventet levealder for gutter og jenter født i 2014 henholdsvis 80 og 84,1 år (Statistisk sentralbyrå, 2014), og generell pensjonsalder er 67 år.

Dette tilbakeblikket på *The dance of life* utgjør en historie som peker på flere problematiske forhold knyttet til tematikken yrkesdanser og alder. For det første viser den til kulturrelativ forståelse av danseralder. Min Tanaka, som japaner, hadde lite kjennskap til norsk og vestlig kultur, og framstilte seg selv som gammel antagelig fordi han ønsket å oppnå noe positivt. I 1994 hadde det å ha oppnådd høy alder, ulik status i Japan og Norge, og Min Tanaka påberopet seg «gammelhet» for å få respekt. Her hjemme var det, og er det vel også i skrivende stund, få dansere eller koreografer, om noen, som ▶

- ▶ i prøvesituasjon ville sagt «jeg er gammel» og demonstrativt sjokket over scenen, og ment at dette inneforstått skulle bety noe slikt som «vis respekt/hør på meg jeg er klok/ jeg kan høste av mine erfaringer». For Min Tanaka derimot var det ikke motsetningsfylt å framstå som gammel og danser samtidig. I norsk sammenheng er det nærmest utenkelig at ikke lenger helt unge dansere vil rette oppmerksomheten mot sin egen alder som høy, dersom høy alder ikke spesifikt er etterspurt. Dette kan skyldes frykt for at relativt sett høy alder vil kunne slå negativt ut i jobbsøkersammenheng. Det at Min Tanakas handling brøt med min, en norsk dansers, levde erfaring og forventning til oppførsel med hensyn til alder og dans, får fram det motsatte, at det i vestlige samfunn er nettopp motsetningsfylt å være gammel og danser.

Å vurdere andre, seg selv, og å selv bli vurdert

I dansekunstheltet spiller det visuelle en hovedrolle, og i ulike sammenhenger kan det være et poeng ikke bare å være til stede, men å sørge for å bli sett. Jobbsøking forstås som å foregå ikke bare i auditionsammenheng, men når man er med i forestillinger, workshops, eller befinner seg i andre sammenhenger der dansekunstnere ferdes. Det kan derfor være et poeng å være synlig til stede der det skjer noe av betydning i dansekunstheltet.

I et yrke hvor mange søker jobb ved å gå på audition, og daglig tar klasser, befinner dansere seg ofte i en situasjon hvor de kan vurdere og bli vurdert. De kan vurdere seg selv både som kropp og ferdighetsmessig i speilet, og de kan sammenligne seg med andre. Relatert til dette skriver Susan Leigh Foster:

For example, when I look at another student in the class, I see her or his body not as that of a friend or an acquaintance, but as the bodily instantiation of desired or undesired, correct or incorrect, values. (Foster, 2003, s. 238)

Her refererer Foster til levd erfaring, og det fremkommer hvordan danseklassen utgjør en situasjon hvor dansere kan vurdere andre dansere. Det er ofte slik at frilansdansere, som er kolleger, også konkurrerer om de samme jobbene, og konkurransesituasjonen, kan ha negativ effekt på arbeidsmiljøet.

I relasjon til det å vurdere seg selv, knyttet til det å bli eldre, hevder Foster at dansere ofte opplever seg selv som å ikke holde mål:

Dancers constantly apprehend the discrepancy between what they want to do and what they can do. Even after attaining official membership in the profession, one never has confidence in the body's reliability. The struggle continues to develop and maintain the body in response to new choreographic projects and the devastating evidence of aging. (Foster, 2003, s. 237)

Dette sitatet adresserer hvordan dansere antas konstant å måle seg opp mot et potensielt bedre selv, og antyder at det danseren ønsker å få til, alltid vil være utenfor rekkevidde. Samtidig som dansere trener for å bli dyktigere, kan de lete i speilet etter tegn på at ▶

- de ikke lenger er på høyden. Eldre dansere kan til enhver tid vurdere det han/hun får til opp mot seg selv da han/hun var på sitt beste. Det som vektlegges, kan være for eksempel hurtighet, akrobatisk ferdighet, spektakulære trinn, hopp, turner, og utøvelse av koreografi med teknisk høyt nivå. For dansere kan det å bli eldre forstås som å utgjøre en permanent trussel.

Forståelser av alder og danseralder

I det norske dansekunstfeltet, som i vestlig kultur generelt, er det en alminnelig oppfatning at vi, etterhvert som vi blir eldre, aktivt søker å fremstille oss selv som yngre enn vi faktisk er, at vi gjerne vil oppfattes som yngre enn vår kronologiske alder tilsier, og at mange nedlegger penger, tid og krefter for å få dette til. I et frilandsdominert, sterkt konkurransepreget arbeidsmarked kan dette forstås som nødvendig. For eldre dansere som søker jobb, kan det være et poeng å søke å framstille seg selv bevegelsesmessig så vel som utseendemessig som så ung som mulig, og som fysisk kapable til å utføre teknisk krevende oppgaver.

Som kropp har vi en biologisk, eller kronologisk, alder, og alder er noe vi gjør som vi ikke kan slutte å gjøre, selv om vi kanskje skulle ønske det (Thomas, 2013, p. 108). Jeg tror det er mulig å si at det i forrige århundre skjedde en dramatisk forskyving av forståelse av alder i vestlige samfunn: I fotografisk materiale fra 1940–1970 ser det for meg ut til at unge voksne forsøker å se eldre ut enn de faktisk er ved å være kledd i klær som ble forbundet med eldre voksne, mens unge voksne i dag ser ut til å forsøke å virke yngre enn de faktisk er ved å velge klær som like gjerne kunne passe for tenåringer. Jeg tolker dette dithen at det har foregått en forandring i måten unge voksne aktivt konstruerer alder på, blant annet gjennom valg av klær.

På den ene siden kan man si at det er samsvar mellom dansefeltet og samfunnet ellers når det gjelder hvordan det å være ung og å se ungdommelig ut, har høy status. Jowitt (1994) skriver «Onstage, as in life, the ultimate compliment is 'You don't look your age'» (s. 24). I det norske språket er det flere eksempler på positivt ladede utsagn om alder og ungdommelighet. Blant disse er: Hun/Han holder seg godt / er ungdommelig/ sprek for alderen; Han er som en ungsau/ sprek som en fole.

På den andre siden forholder det seg allikevel slik at alder innen danseryrket forstås annerledes enn i de fleste andre yrker, og det å bli eldre utgjør en negativ forskjell på et relativt tidlig tidspunkt. «Western culture does not, as a rule, value old age, and nowhere is this more salient than in careers such as professional dance, which, like professional sport, gymnastics or modeling, is clearly a body based domain», skriver Schwaiger (2012, s. 1). Flere av uttrykkene i avsnittet over knytter ord som «sprek» til ordet «ung», og det er rimelig å anta at mange også vil knytte «sprek» til ordet «danser». Tone Pernille Østern (2015, s. 5) slår fast at «Kunstformen dans assosieres heller tradisjonelt med en ung (og slank, funksjonsfrisk, bevegelig) kropp», og ikke med eldre eller gamle kropper.

Forståelse av danseralder er imidlertid ikke entydig. En norsk eldre samtidsdanser jeg snakket med om alder og dans, sa blant annet: «Det er en selvfølge for meg å holde på

- ▶ så lenge jeg kan, selv om kroppen er knirkete og jeg har smerter [...] selv om jeg skulle havne i rullestol vil jeg fortsette å danse» (danser A, oktober 2015). Danserens utsagn bryter med Schwaigers tause forståelse av at dansere forventes å slutte før de fyller 40.

Årsaker til at dansere slutter som utøvere

Når det gjelder hvorfor dansere slutter som dansere i ung alder, refererer Schwaiger til den amerikanske danseforskeren Judith Lynne Hanna:

A person's career as a performer is short-lived because the instrument, the human body, ages and can no longer meet the physically strenuous demands; consequently, dancers retire in their thirties and forties, usually without pensions and retirement plans. (Hanna, 1988, s. 121 i Schwaiger, 2012, p. 38)

Her hevder Hanna at høy alder, i betydningen 30–40 år, i seg selv er en årsak til at dansere slutter. Det at kroppen eldes, innebærer at danseren ikke lenger oppfylle hva hun kaller de fysiske krevende kravene, og at konsekvensen er korte danserkarrier. Hanna påpeker også at dansere vanligvis ikke mottar pensjon.

Kroppen er sårbar

Den innledende historien om Min Tanaka peker på kroppen som sårbar. Skader og slitasje er faktorer som kan sette danseren midlertidig eller permanent ut av spill, og kan forårsake at dansere legger opp. Foster (2003, s. 236) skriver «Typically, a dancer spends anywhere from two to six hours per day, six to seven days per week, for eight to ten years creating a dancing body.» Selv før dansere er ferdig utdannet, utgjør selve treningsmengden en reell fare for skader, og det er ikke uvanlig at studenter må legge dansen på hylla allerede innen de har fullført danserutdannelsen.

Det at Min Tanaka planla å operere inn nye ledd, henleder tanken på kroppen som objekt, og nærmest som en maskin sammensatt av separate deler som kan skiftes ut etter behov. Håpet er sannsynligvis at etter operasjon/utskiftning, vil kroppen igjen kunne fungere slik man ønsker. Det at kroppen ikke forstås som endelig, men som konstant å ha mulighet til å forandres og forbedres gjennom operasjoner og trening, viser hvordan dansere kan planlegge og aktivt arbeide med å konstruere, og rekonstruere, seg selv som kropp.

Through this scientific language of the body, the body's character is reduced to principles of physics. It can be enlarged here, elasticized there. This body, a purely physical object, can be made over into whatever look one desires. (Foster, 2003, s. 255)

Uansett treningsmengde og metode for å forbedre kroppen og øke prestasjonsnivået vil det som oppnås allikevel alltid stå i fare for igjen å reduseres, simpelthen ved at levd tid uvegerlig vil prege den levde kroppen. Van Manen (1990, s. 103) skriver at den levde kroppen vil kunne avdekke eller skjule noe, og som tilskuer til Min Tanakas solodans var jeg imponert. Smertene han kjente når han danset, var for meg usynlige, og ble først kjent ved at han fortalte om dem selv.

▶ Aldersgap og frykt for å bli gjort til latter

Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian, Løyland & Kleppe, 2015) viser at mange norske dansere slutter som dansere før de fyller 40. Dette gjør at det kan oppstå et aldersgap mellom de få eldre danserne som fortsetter som utøvere, og yngre dansere som utgjør flertallet. I produksjons- og forestillingssammenheng er det en fordel at utøverne passer inn både profesjonelt og sosialt, og også når det gjelder det sosiale, spiller alder en rolle. Negative erfaringer knyttet til det å ha mange yngre kollegaer, men få på sin egen alder, kan forstås som en mulig årsak til at dansere slutter.

Relatert til alder kom en norsk danser med følgende påstand: «Vi har kommet så innmari kort med hensyn til hva dans er – unge spreke, med sterke muskler, og under 40 år, er de som får jobb» (danser A, oktober 2015). Det å bli vraket på audition og danket ut av yngre dansere, vil kunne oppleves som fornedrende og provoserende, og kan være en sannsynlig årsak til at dansere slutter. Å våge å søke jobb ved å stille på audition som eldre danser kan i seg selv kreve mot.

Schwaiger (2012, s. 76) skriver om hvordan ikke lenger helt unge ballettdansere hun intervjuet som del av et forskningsprosjekt, ofte refererte til hvordan de antok at andre oppfattet dem «at this age», og at danserne hadde behov for å beskytte seg mot å bli gjort til latter «by not 'making a spectacle' out of themselves». De refererte tydelig til ballettdanseren som aldersbestemt, og mente at det å stå på scenen i «for høy» alder, utgjorde en risiko for å bli gjort til latter. Ballettdanserne Schwaiger intervjuet, tilhører og reproduserer en tradisjon hvor danseralder forstås som yngre enn 40 år. Denne oppfatningen forstår jeg som å samsvare med Steven Wainwright og Bryan Turner (2004, s. 117), som skriver «We suggest that any attempt by 'aging ballet dancers' to dance the classical roles of their 'youth' would be an example of the absurdity of ignoring the resistance of reality.»

Dårlig økonomi og overrekuttering

Nettsiden til Norske dansekunstnere (NoDa/a) refererer til at *Kunstnerundersøkelsen 2013* «... på ny bekrefter dansekunstneres inntektsnivå på bunnen av kunstnergruppene». Undersøkelsen viste at danseres gjennomsnittlige kunstneriske inntekt var 108 000 kroner pr. år. Gjennomsnittsinntekt for dansere, når annen inntekt var iberegnet, var 337 000 kroner pr. år (s. 66–67). NoDa sin nettside henviser i en annen artikkel til Skarsteins utredning om kunstnerøkonomi som oppgir «en snittlønn så lav for dansere som 80 000 kr» (NoDa/b).

Undersøkelsen *For mange fattige kunstnere?* (Mangset, Heian & Løyland, 2010) slår fast at det er en overrekuttering til danseryrket, og en særlig overrekuttering av kvinnelige dansere. Undersøkelsen viser at det på kunstfeltet stadig danner seg en «reservearmé av arbeidsløse eller undersysselsatte kunstnere» (s. 389), og at mange veksler mellom betalte oppdrag og å gå på dagpenger. Dette gjelder også for dansekunstnere, og det er sannsynlig at dårlig økonomi og overrekuttering i et relativt lite, ustabil og uforutsigbart arbeidsmarked, utgjør årsaker til at mange avslutter karrieren tidlig. Det kan kanskje også forholde seg slik at mange slutter på grunn av ulike kombinasjoner av høy alder, skader, eller forventningen om aldersrelaterte skader og lavere prestasjonsnivå, i tillegg

- ▶ til samfunnets eksisterende forventning om danseres tidlige pensjonsalder. Faktorer som begrensede muligheter til å få jobb, og et ønske om å oppnå gjennomsnittsinntekt, kan spille inn.

Avslutte eller fortsette, og danseridentitet

Det å bli danser er et karrierevalg hvor man fra starten av er innforstått med at det på et relativt tidlig tidspunkt vil kunne komme til et punkt hvor man må, eller velger, å avslutte karrieren og skifte jobb, omskoleres, ta etterutdannelse eller en helt ny utdannelse. Selv om dette for unge dansere kan virke uproblematisk, og noe som tilhører en fjern framtid, vil det når han eller hun begynner å nærme seg en avgjørelse om å fortsette eller avslutte, sannsynligvis allikevel være komplisert. Spørsmål som «Hva kan jeg og min kompetanse brukes til?», «Skal/kan jeg undervise?», og «Bør jeg droppe dansen helt og finne på noe nytt?», er spørsmål jeg har stilt meg selv, som også sannsynligvis vil kunne dukke opp hos andre. Som frilansdanser har jeg erfaring med hvordan usikkerheten, knyttet til hvorvidt det i fremtiden vil dukke opp nye dansekunstneriske oppdrag, kan innebære dyp slitasje.

Danseren er kultivert inn i en kontekst hvor alder tradisjonelt har blitt forstått på en måte som har ført til korte, strengt aldersavgrensede yrkeskarrierer. Det merkelige er at en danser som defineres som gammel innenfor danseryrket, samtidig vil forstås som relativt ung i andre sammenhenger. Denne kontekstrelaterte forståelsen av alder vil for dansere innen ulike sjangre kunne oppleves som å henge ved også i utenom-profesjonelle sammenhenger, da det å være danser må forstås som sterkt knyttet til identitet.

Den franske fenomenologen og filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) hevder at vi blir forandret gjennom gesten, og dermed gjennom bevegelse.

Man kan alltid være klar over, at gesten eller talen forvandler kroppen, men man nøyedes med at si, at de utvikler eller manifesterer en anden kraft, tanke eller sjæl. Man innså ikke, at kroppen i siste instans må bli den anke eller intention, den tikendegiver over for oss, for at kunne uttrykke den (Merleau-Ponty 1997, s. 168).

Merleau-Ponty slår fast at vi blir forandret gjennom bevegelse, og jeg forstår dette slik at det å bevege seg i dans, kan knyttes til forming av identitet. En måte å forstå Merleau-Ponty på, ut fra sitatet over, er at for å kunne uttrykke dansen, må kroppen bli dansens intensjon. Dersom dansens intensjon er danserens kropp i bevegelse, *som dansende*, vil danseren kunne ha vanskelig for å skille dansen fra seg selv som kropp. Danseren vil kunne ha en opplevelse av dansen som iboende egenkroppen, og av *å være dansen*. Relatert til dette er spørsmålet «Hvis jeg ikke lenger er danser – hvem er jeg da?», som ble stilt av danser B i juni 2016, samt Judith Mackrells tekst hvor hun refererer til Hackett som hevder danseridentitet er iboende danseren også etter at danseren har sluttet som utøver.

While most stop performing in their late 30s or early 40s, Hackett believes they don't ever stop being dancers. «I think something develops in them during their career,» she says. «It stays with them – in their muscle memory and in their sense of who they are.» (Mackrell, 2014, s. 1)

En tidligere profesjonell samtidsdanser som i dag underviser danseteorifag i universitet/høyskolesektoren, ga i samtale uttrykk for bekymring over at hennes studenter ikke kjenner henne også som danser, fordi, som hun sa, «De har jo ingen aning om hvem jeg er!» (danser C, høst 2016). Og når det gjelder klassisk ballett, skriver Wainwright & Turner (2004, s. 108) «Obviously, dance is something that the ballet dancer's body can do, but being a ballet dancer is also embodied. In other words, being a ballet dancer is not just something that you do, it is something that you are». Dette betyr at opplevelsen av å ha en danseridentitet kan vare ved også etter at danserkarrieren er avsluttet. Danseridentiteten er kroppsliggjort.

Pensjonsordninger for kompanidansere og frilansdansere

Daglig trening, samt perioder med et høyt antall forestillinger og turneer, fører i mange tilfeller til slitasje på kroppen, og dette antas spesielt å gjelde for fast ansatte kompanidansere. I det statsfinansierte norske klassiske kompaniet Nasjonalballetten pensjoneres danserne det året de fyller 41 år, og de har opptjent full pensjon etter 20 år (Lohne/a, 2014). Nasjonalballettens pensjonsalder ligger dermed 26 år tidligere enn generell pensjonsalder. En danser på 40 år forstås som en gammel danser. Nasjonalballettsjef Ingrid Lorentzen sier i et intervju at særaldersgrenser er under press, at tanken på at man er ferdig i yrkeslivet som 41-åring er noe kunstig, og at det er naturlig å jobbe også etter fylte 41 (Lilleås, 2016, s. 4). Lorentzen sier imidlertid ingenting i intervjuet som tyder på at Nasjonalballettens pensjonsaldersgrense skal endres.

Når det gjelder det statsfinansierte norske samtidsdansk kompaniet Carte Blanche, har danserne en ordning hvor de når de pensjoneres fra Carte Blanche får lønn i en 3-årig overgangsfase. De får pensjon først når de fyller 67 år, på lik linje med frilansdansere og folk flest (Lohne/b, 2014).

Danseralder forstås vanligvis noe annerledes innen klassisk ballett enn innen andre dansesjangre, og Schwaiger (2012, s. 76) hevder dette kan skyldes at mer eksperimentelle sjangre regnes som mindre fysisk krevende. Det forholder seg allikevel slik at frilansdansere innen alle sjangre utsetter kroppen for slitasje og skader. I det frie feltet spilles det som regel færre forestillinger, og det jobbes kan hende ikke like kontinuerlig med produksjoner og forestillinger som i de statsfinansierte kompaniene. Allikevel avslutter mange frilansdansere danserkarrieren tidlig. Et eksempel er hip-hop-danser Nicolai Lopez, som forteller at han sluttet som profesjonell danser etter åtte år, og at han bestemte seg for å slutte på grunn av slitasje og skader: «Jeg tenkte at dette bare var en liten downperiode, men jeg kom aldri opp igjen. Kroppen hadde vondt, knærne hoppet ut av ledd, jeg hadde lyskeskader, dårlig rygg og så videre» (Lopez sitert i Ramberg, 2013, s. 2).

► *Kunstnerundersøkelsen 2013* viser at gjennomsnittsalder for scenekunstnerne som deltok i undersøkelsen var 42 år, og det står følgende: «Dansekunstnerne har lavest gjennomsnittlig alder [av scenekunstnerne], på 34 år, som kan forklares med danseres lave pensjonsalder, som er 42 år» (Heian, Løyland & Kleppe, 2015, s. 60). Setningen er forvirrende, da det er lite sannsynlig at kun Nasjonalballettens dansere deltok i undersøkelsen, det ikke refereres spesifikt til en bestemt gruppe innen dansekunstheltet, og det heller ikke framgår hvorvidt danserne det refereres til mottar pensjon når de har nådd pensjonsalder. Lorentzen (Lilleås 2016, s. 8) bekrefter at *særlige pensjonsordninger* for andre dansere enn Nasjonalballettens er ikke-eksisterende: «Det er ingen andre dansere i Norge som har en slik pensjonsavtale [som Nasjonalballetten]», sier hun. Under *Kunstnerundersøkelsen 2013*, punkt 10.1 Pensjonsordninger, er det heller ikke referert til *særlige pensjonsordninger* for dansere. Scenekunstnere behandles her under ett, og det slås fast at nesten halvparten av alle kunstnerne som deltok i undersøkelsen, var uten pensjonsordning, og vil ende opp som minstepensjonister (s. 89). Det å kunne opptjene bedre pensjonsgrunnlag må regnes som årsak til at dansere skifter yrke.

Ved at dansere definerer seg selv, eller av andre defineres, som utenfor profesjonens aldersramme, og som pensjonister når de er ca. 40 år, opprettholdes og reproduseres en konservativ forståelse av danseralder som bekrefter Schweigers påstand. En slik praksis viser til et sammenfall i forståelse av danseralder mellom det frie feltet og Nasjonalballetten, til tross for at pensjonerte frilansdansere, til forskjell fra pensjonerte dansere i de statseide kompaniene, hverken mottar pensjon, eller har noen form for økonomisk overgangsordning når de slutter som dansere.

Koreografer og tradisjoners makt

Koreografer som mottar økonomisk støtte til å gjennomføre sine produksjoner, har makt over dansekunst og arbeidsplasser. Koreografer og dansere står i et gjensidig avhengighetsforhold, og som utøvere stiller dansere kropp og kompetanse til rådighet for koreografene. Norske samtidsdansere er kultivert inn i en tradisjon hvor normen i mange tilfeller tilsier at danserne er med på å skape materialet, mens koreografen velger ut hva som skal brukes og hvordan. Innen både samtidsdans og andre sjangre kan imidlertid ulike praksiser være gjeldende. Heller enn at koreografien tilpasses dansernes kropp og kroppens naturlige begrensninger, tøyser koreografen grensene for hva som fysisk er mulig. Hvorvidt danserkroppen bestemmer koreografien, eller koreografien presser danseren inn i materiale som ligger bortenfor kroppens naturlige forutsetninger, er to svært ulike praksiser som jeg forstår som å opptre parallelt i vår tid. Det er en direkte sammenheng mellom det at dansere presses til å utøve koreografier som fører til at de pådrar seg skader, og dermed til korte karrierer. For å sette det litt på spissen kan man si at enkelte koreografer ofrer danserens kropp på dansekunstens alter.

Nettopp forståelsen av hva rollene som koreograf og dansekunstner innebærer, og hvem som skal krediteres dansekunstverket når begge må forstås som skapende, stilles det spørsmål ved i vår tid. Under tittelen «Trenger vi koreografer?» skriver den norske koreografen Vilde Sparre (2014): «Danseren er ikke lenger et instrument som kopierer bevegelser etter koreografens instruksjoner. Koreografen veileder danseren inn i det

 ►

ønskede uttrykket, og sammen vrir og vender de bevegelsene. Koreografen klipper og limer bevegelsene sammen til en komposisjon i prosessen fram til en ferdig forestilling». Sparres tekst kan forstås nærmest som et forsvar for koreografi som profesjon. I den ferske antologien *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* (Øvreås Svendal, 2016), i kapittelet «Koreografens død – spira til ei ny forståing av koreografi» skriver Solveig Styve Holte at hun ønsker å «kartlegge og problematisere utfordringane som skjer i det dansaren er ein sentral skapar av verket og forsøker å differensiere og finne nye definisjonar av kva kunnskap og kompetanse koreografi er, fristilt frå ei tradisjonell tenking av koreografen si rolle.» (s. 246). Hva rollene som koreograf og dansekunstner innebærer, er med andre ord under diskusjon, og mer presist er spesielt koreografens rolle satt under press.

Dersom koreografen selv er danser i sitt eget verk, slik Min Tanaka var i *The dance of life*, kan han eller hun tilpasse koreografien spesifikt til sin egen kropp, og dette er en stor fordel for eldre dansere. Kjente eksempler på slik praksis er Martha Graham (1894–1991) som var eldre enn 70 år før hun sluttet å bruke seg selv som heltinne i sine egne verk (Jowitt, 1994, s. 24), og Birgit Cullberg (1908–1999) som var 69 år da hun danset Soweto. Riktignok var koreografen for Soweto, Cullbergs sønn Mats Ek, og ikke Cullberg selv (Cullberg).

Forestillinger med eldre dansere

Det eksisterer relativt få muligheter i Norge til å se dansere eldre enn 50 år på scenen, og kun unntaksvis vises det forestillinger hvor danserne er eldre enn generell norsk pensjonsalder. Eksempler på dette er den svenske koreografen Eva Liljas forestilling *Med Ögat mitt i Pannan*, vist under MultiPlije dansefestival i Trondheim i 2006, og den norske koreografen Hege Haagenruds forestilling *Use my body while it's still young*, vist under Coda-festivalen i Oslo i 2015. I forkant av Haagenruds forestilling gjorde media et stort nummer av dansernes alder, og grunnen til dette var sannsynligvis nettopp at det å se profesjonelle dansekunstnere i aldergruppen 67+ i en ny produksjon på en norsk scene, er så uvanlig at det må regnes som en kuriositet. «I want to see dancers my age performing without embarrassment or excuses and without being offered as curiosities» skrev Deborah Jowitt (1994, s. 26) for 22 år siden. Hun skrev også at dersom koreografer søker dansere i aldersgruppen 60+, er dette som regel med tanke på et enkeltstående prosjekt (Jowitt, 1994, s. 25).

En annen situasjon hvor eldre dansere er å se på scenen, er når en gammel forestilling en sjelden gang blir gjenopptatt fordi den blir ansett som dansehistorisk interessant. I 2011 ble Lise Ferners *Har du sett min oldemors grønne korsett det kan ffy* (Coda, 2011, a) fra 1992 og Dansdesigns forestilling *Film – Dance to be murdered by* (Coda, 2011, b) fra 1988, begge rekonstruert og spilt under Coda-festivalen i Oslo. I begge tilfeller ble nær hele originalbesetningen brukt så langt det var mulig, og danserne var i 2011 eldre enn 40 år. Det er et interessant poeng at flere av disse danserne fortsatt jobber som utøvende dansekunstnere som selv både produserer, koreograferer og står på scenen i 2016.

Det har med andre ord vært tilfeller hvor hele besetninger av eldre dansere har vært å se på norske scener etter 2010, og våren 2016 har eldre dansekunstnere vært å se i

- ▶ mange produksjoner.² I vest-europeisk sammenheng hevdes det å være er en økende tendens til at dansere fortsetter som dansere etter at de har passert 40, og det rapporteres også at dansere eldre enn 67 år oftere står på scenen nå enn tidligere (Mackrell, 2014; Boisseau, 2016). Dette tolker jeg slik at det pågår en endring i hvordan danseralder forstås, samtidig som ulike forståelser av danseralder eksisterer parallelt.

Forståelse av danseralder i Japan

Nanako Nakajima beskriver japansk danseralderforståelse som å innebære at høy alder forbindes med høy kunstnerisk kvalitet «Aging causes no degeneration of dance forms, but it accelerates a dancer's development of the artistic faculty» (Nakajima, 2011, s. 102). Hun hevder at den gamle danseren symboliserer livslang dansepraksis. Som eksempel bruker hun Butoh-danseren Kazuo Ohno (1906–2010), som gjorde verdenssuksess som 74-åring, og som deretter fortsatte å danse forestillinger i mange år. Om utøvere av tradisjonell japansk dans skriver Nakajima: «Aging is thus the ultimate status of dancing for those professional dancers, and the audience wants to spend money to watch their dancing» (2011, s. 103).

En forståelse av det å være dansekunstner som å innebære et livslangt yrkesforløp stemmer bedre overens med ikke-vestlig enn med vestlig danseralderforståelse, og bedre med historien om Min Tanaka og dansesjangre som Butoh, enn med Nasjonalballetten og klassisk ballett. I Japan ekskluderes ikke dansere på grunn av høy alder, og eldre vestlige dansere er opptatt av forskjellen mellom østlige og vestlige forståelser av danseralder. Rosita Boisseau, som har intervjuet utøvende, vestlige, dansere eldre enn 70 år, og blant dem amerikanske Carolyn Carlson (72), skriver:

These performers don't believe in a best-before date. They dismiss the notion of dance as the preserve of youthful, technically impressive virtuosos. This is a «very western» view, according to Carlson, who is influenced by Buddhism and eastern spirituality and cites the «national treasures» of live performance in Japan and South Korea. (Boisseau, 2016, s. 2)

Aldersspennet som synliggjøres gjennom vestlig dansekunst er oftest begrenset. Ved at mange dansere ikke lenger er utøvere etter fylte 40 år, fratras publikum muligheten til å følge dansekunstnere over lang tid, og å se eldre kroppene utfolde seg i dans. Eldre tilskuere kan vanskelig identifisere seg med de unge kroppene på scenen. Yngre dansere har få eldre rollemodeller som kan skissere lange karriereløp som peker inn i framtida

«Bodily knowledge», «tacit knowledge» og «kinestetisk empati»

Som en reaksjon på utøvende danseres alder skrev Jowitt «The [dance] «communities» presented in our [western] stages may be beautiful and stirring, but as communities, they are lacking in depth. No babies. No grandparents. Just the young and the superfit» (Jowitt, 1994, s. 26). Her er Jowitt inne på at noe nødvendigvis må gå tapt ved at flertallet av utøvende dansekunstnere er mellom 20 og 40 år.

Det at dansere som har arbeidet i 10–20 år, og tilegnet seg kunnskap og erfaring, slutter ▶

- mer enn 20 år før generell pensjonsalder, synes som et paradoks. «In other words, at the point that many performers leave the stage, they're just beginning to understand what performing is all about» (Jowitt, 1994, s. 24). Jowitt hevder altså at det er først når dansere er i ferd med å forlate scenekunstheltet at de begynner å forstå hva det å være scenekunstner dreier seg om.

Kroppsfenomenologien tydeliggjør hvordan vi som mennesker både er og har en kropp (Merleau-Ponty, 1994), og for å forstå dans er dette et sentralt poeng. Danseren som subjekt kan jobbe med sin egen kropp som objekt, og kan, som tidligere beskrevet, gjennom ulike former for trening konstruere og rekonstruere kroppen. Danseren kan jobbe med kroppen i dansens tjeneste, i improvisasjon eller under koreografens instruks. Danseren lever som kroppssubjekt i verden, og gjennom *den dansende kroppen* har danseren – som danser – tilgang til verden. Samtidig er det via dansekunstnerens *dansende kropp* at verden gis tilgang til dansekunsten.

Som kropp erfarer danseren dansen, og erfaringen blir del av danseren som kroppens kunnskap han eller hun har tilgang til. Den finske fenomenologen og danseforskeren Jaana Parviainen bruker begrepet «bodily knowledge» (2002) som å stå i et intimt forhold til kroppslig ferdighet, og dermed som et relevant begrep for å si noe om utøvende dansekunstneres arbeid. «Bodily knowledge» innebærer at den levende kroppen tilegner seg kunnskap ved *å gjøre* gjennom å bevege seg. Dette skjer både gjennom målløs handling og gjennom å øve på sosiale og kulturelt skapte ferdigheter. Kunnskap om hvordan spesifikt bevegelsesmateriale skal tilegnes og utøves, integreres i kroppen gjennom utforskning, utprøving, øvelse og repetisjon, og blir en del av danseren. «Bodily knowledge» innebærer «... knowing in and through the body» (Parviainen, 2002, s. 13).

Parviainen skriver spesifikt om betydningen av «bodily knowledge» for dansere, og at denne typen kunnskap lever videre også etter at danseren har sluttet som utøver, som artikulerbar eller ikke-artikulerbar (Parviainen 2002, s. 22). Hun understreker også viktigheten av Michael Polanyis (1967) begrep «tacit knowledge», eller «taus kunnskap», og hevder at både «bodily knowledge» og «tacit knowledge» er begrep som kan bidra til å tydeliggjøre kunnskap som erverves gjennom det *å gjøre dans*.

«Tacit knowledge» innebærer at vi som mennesker vet mer enn vi kan uttrykke med ord, opererer på et indre nivå, og er noe vi hverken kan kjenne eller kontrollere (Parviainen, 2002, s. 18, min oversettelse). Parviainen argumenterer for at «tacit knowledge» må regnes med i dansens sammenheng, og skriver at vi både har «focal knowledge», som kunnskap om objektet eller fenomenet som er i fokus, og «tacit knowledge» som kunnskap som fungerer som bakgrunn for det som er i fokus. Det dreier seg om to dimensjoner av en og samme kunnskap, og at vi hele veien skifter mellom disse to (Parviainen, 2002, s. 17).

Danseren er ekspert med hensyn til hva, hvordan, med hvilken kvalitet, og i hvilket tempo, dans skal gjøres. Mange dansere har høyt utviklet fysisk hukommelse, og evner ►

▶ å innlære koreografisk materiale raskt, utøve koreografi når det kreves, og gjenskape bevegelseskvalitet, stemning og relasjoner til meddansere, musikk, rom, gjenstander og publikum. Dansere jobber dessuten med tilstedeværelse, innlevelse, og å ha relasjon til bevegelsen og gi bevegelsen mening både for seg selv, meddansere og tilskuere. Dansere tilegner seg erfaring og kompetanse på mange områder, og Parviainen (2002, s. 18) skriver: «It is a basic human ability to blend the old and well known with the new and unforeseen; otherwise, we would not be able to develop our potential». Dansere som har mange tidsavgrensede oppdrag og jobber med flere koreografer, må evne å tilpasse seg nye arbeidsmiljøer, finne raskt ut hva som forventes, og evne å binde sammen tidligere erfaringer med nye arbeidsoppgaver. De gjør med andre ord bruk både av «focal» og «tactic» kunnskap i sitt arbeid.

I mange tilfeller kreves det av dansere at de skal kunne utføre teknisk komplisert bevegelsesmateriale og ha evne til å skape og utøve de «riktige» bevegelsene gjennom kroppslig forhandling. Gjennom å bli dyktige til å bevege seg oppnår dansere kunnskap om menneskekroppens bevegelighet (Parviainen, 2002, s. 20). «Bodily knowledge» dreier seg med andre ord ikke om teknikk og ferdighet, men om kroppslig kunnskap på et dypere plan. Nettopp den reflekterende kroppen som ser muligheter til å velge hvordan kroppen skal bevege seg, som Parviainen (2002, s. 19) her skriver om, har avgjørende betydning for danseren etterhvert som han/hun blir eldre. Danseren vil så langt det er mulig tilpasse koreografien til sin egen kropp, slik at han/hun, som eldre og kanskje mindre bevegelig, kan velge hvordan bevegelsen skal gjøres, og dermed modifisere koreografien (Parviainen 2002, s. 20). Jeg vil hevde at eldre dansere kan forhandle med tidligere erfaringer med hensyn til hvordan materialet som skal utøves best kan formidles, og kan – til tross for at materialet ikke kan utøves like virtuost som tidligere – tilføre noe interessant, annerledes, gjennom *måten* han/hun beveger seg på og *måten* han/hun kommunisere med publikum på. Min erfaring er at dansere har større bevissthet rundt *hvordan* de gjør det de gjør; i hvilken grad dansere selv kan bestemme *hva* og *hvordan* de gjør det de gjør er av avgjørende betydning. Jeg vil i tillegg argumentere for at det å arbeide med improvisasjon i forestillingssammenheng vil virke inn på hvor lenge danseren kan være utøver.

Gjennom kontinuitet og praksis utvikles dansere, «they [dancers] acquire knowledge as indwelling awareness to produce in their bodies movements of a desired form and meaning», skriver Parviainen (2002, s. 20). Danseren videreutvikler seg gjennom å ta bevisste valg, og bevissthet rundt hvilke valg som foreligger, oppnås med erfaring og over tid. Eldre dansere evner å iverksette tidligere erfaringer som kroppsliggjort kunnskap i møte med nye situasjoner, og derigjennom gjøre nye erfaringer. Gjennom både å være erfarende og å gjøre erfaringer vil danseren over tid videreutvikle seg *som kunstner*.

Som nevnt kan bevegelsesferdighet forsvinne på grunn av skader eller aldriingsprosesser. «If we assume that knowledge of the moving body and performance of a bodily skill do not mean the same thing, then we can argue that aging or injured dancers still have bodily knowledge», skriver Parviainen (2002, s. 20). Til tross for at dansere selv ikke lenger kan

- ▶ utøve spesifikke bevegelseshandlinger, er kunnskapen om handlingene fortsatt iboende danseren.³ Dansere kan fortsette å forstå bevegelsen ut fra erfaring og iboende kroppslig kunnskap, og gjennom «kinestetisk empati» forstå andre kropper i bevegelse. Begrep som «kinestetisk empati» innebærer at «dansere kan både fornemme og føle bevegelsen av andre levde kropper i eget kroppsskjema, uten å selv være i bevegelse» (Stein 1989, s. 58–68, sitert i Parviainen 2002, s. 20, min oversettelse). Kinestetisk empati kan bidra til å forklare hvordan det kan ha seg at dansere kan undervise dans når de selv ikke lenger kan danse. Begrep som «bodily knowledge» og «kinestetisk empati» kan bidra til å forklare hvordan deler av danserens kompetanse forblir intakt og kan formidles også etter at danseren slutter som utøver.

Alder og erfaring

Parviainen (2002, s. 20) hevder at dansere kan jobbe med, og synliggjøre, kroppslig følte distinksjoner. Det er sannsynlig at denne typen kompetanse vil kunne øke med erfaring, og relatert til dette skriver Jowitt «With dancers, the ability to distinguish nuances of timing and phrasing, to be deeply expressive, may ripen just as over-worked muscles start to lose their tone» (Jowitt, 1994, s. 24). Parviainen (2002) nevner også en lite beskrevet form for intuisjon knyttet til «bodily knowledge» (s. 13–14). Jeg forstår en slik intuisjon som knyttet til lang erfaring, og dermed til høyere alder, og derfor som noe som i liten grad er til stede hos unge dansere. Fraværet av kroppslig følte distinksjoner og erfaringsbasert intuisjon som følge av at dansere pensjoneres og pensjonerer seg tidlig, gjør vestlig dansekunst fattigere og mindre nyansert, og fratår publikum og yngre dansere muligheten til å erfare slike fenomener.

I en avisartikkel som handler om utøvende dansere i England på 70+, beskrives det hvordan yngre dansere på noen områder ikke kan matche eldre dansere: «... the life experiences, the knowledge, the range of references the group have brought to the project, along with a collective confidence no younger dancers can match» (Mackrell, 2014, s. 2). I en annen avisartikkel er den eldre franske danseren Dominique Dupuy sitert på følgende vis: "The thing that 'great age' gives us is the opportunity to be 'on stage' in a more profound manner, less focused on putting on a dazzling show, in which choreography always takes precedence over dance" (Boisseau, 2016, s. 2). Dupuy hevder altså at eldre dansere har større dybde i sin tilstedeværelse på scenen enn yngre dansere, og selve måten han her skiller mellom koreografi og dans på, er interessant. En mulig fortolkning er at Dupuy mener dansen bør gis forrang framfor koreografien.

Drøfting og oppsummering

Min hovedproblemstilling «Hvordan forstås danseralder i Norge og Japan?» er nå forsøkt besvart. Den norske Nasjonalballettens lave pensjonsalder, og det at 80 % av deltagerne i den norske *Kunstnerundersøkelsen 2013* var yngre enn 40 år, bekrefter i stor grad Schwaigers påstand om at dansere i Norge forventes å slutte innen de fyller 40 år. Jeg har synliggjort hvordan denne konservative danseralderforståelsen stadig reproduseres, spesielt innen klassisk ballett. Jeg har videre vist hvordan denne forståelsen ikke er entydig, og at det samtidig eksisterer andre forståelser av danseralder i Norge, samt i andre europeiske land. Jeg har også skrevet fram hvordan forståelsen av danseralder i

- Japan skiller seg radikalt fra Schwaigers påstand. Tendensen til at flere eldre dansere er aktive som utøvere, gir dansekunsten et bredere aldersspenn, og innebærer muligheter for å speile livet på en langt mer helhetlig måte. En slik forståelse går mer i retning av Nakajimas beskrivelse av danseralder i Japan, og bidrar til å minske forskjellene med hensyn til danseralderforståelser i ulike deler av verden.

Når det gjelder artikkelens underordnede forskningsspørsmål om hva det å bli eldre innebærer for profesjonelle dansere, og hvilke årsaker som ligger til grunn for at dansere avslutter danserkarrieren tidlig, viser artikkelen at det ikke er alder alene, men parallelle og ulike årsaker, gjerne i kombinasjon, som gjør at dansere avslutter danserkarrieren tidlig. Begrunnelse for tidlig karriereavslutning *kan* være en eksisterende forventet lav vestlig danserpensjonsalder, men det kan like gjerne skyldes andre årsaker som skader, overrekruttering og hard konkurranse om få oppdrag, og kanskje viktigst: katastrofalt lav inntekt.

Når det gjelder forskningsspørsmålet «hva er det som eventuelt går tapt ved at dansere relativt tidlig slutter å arbeide som dansere?» har jeg i dialog med Parviainens (2002) begrep «bodily knowledge» og Nakajimas (2011) forskning argumentert for hvordan lengre dansekunstnerkarrierer vil kunne bidra til at det kunstneriske potensialet hos den enkelte danseren i større grad vil kunne forløses. Annerledes enn i for eksempel teatret eller i musikk frarøves dansekunstpublikum muligheten av å følge enkeltpersoners lange karriereløp og oppleve eldre profesjonelle dansere utfolde seg på scenen. Unge dansere mangler eldre rollemodeller. Konservativ danseraldersforståelse bidrar til å opprettholde hegemoniske kroppsbilder og usynliggjøre eldre, aldrende og gamle kropper i det offentlige rom.

I vår faktiske og virtuelle verden hvor mange opplever et sterkt kroppspress, og det er fokus på å både være ung og å se ung ut, forstår jeg det som kulturpolitisk viktig å ta Jowitt på ordet når hun skriver «I'm ready to hail as dancers not just those who 'don't look their age', but those who do» (Jowitt 1994, s. 26). Synlig høy alder hos dansekunstnere på scenen er i seg selv et poeng i et samfunn hvor godt voksne kropper har lav status. Eldre dansekunstnere har reduserte muligheter med hensyn til teknisk ferdighet, spenst og styrke, men til forskjell fra yngre dansekunstnere har de lengre og bredere erfaring, og langt mer omfattende «bodily knowledge» som ervervet kunnskap som åpner opp for å vise kroppslig følte distinksjoner og dybde, som gjør at de kan kommunisere på flere plan og gjennom modne kunstnerskap.

Et kritisk blikk på artikkelen

Denne artikkelen er i stor grad basert på et utvalg av litterære kilder, og andre og flere kilder kunne ha vært inkludert. Med utvalgt materiale som grunnlag har det for eksempel ikke vært mulig å si noe om antall aktive dansere eldre enn 40 år, eller antall aktive dansere eldre enn 67 år, hverken i Norge eller i andre land. Det ville også ha vært hensiktsmessig å foreta en intervju-undersøkelse med dansere innen ulike dansetradisjoner og sjangre, i ulike aldre, i flere land, for på den måten i langt større grad ha fått fram hvordan dansere selv forstår danseralder. Det ville også være interessant å

- ▶ trekke inn hvorvidt, og eventuelt hvordan, postmoderne dans har bidratt til å forandre ideen om hvilke kroppar som skal danse, og dermed har virket inn på forståelsen av danseralder. Til tross for svakheter vil jeg hevde at synliggjøring av at det eksisterer flere danseralderforståelser parallelt, og at danseralderforståelser er i bevegelse, utgjør et vesentlig kunnskapsbidrag til feltet for dans og danseforskning.

REFERANSER

- Boisseau, R. (2016). The French dancer for whom age is no barrier. Hentet 18.03.2016 fra <http://www.theguardian.com/stage/2016/feb/27/dance-older-age-performers-france>
- Coda 2011, a. Hentet 15.01.2016 fra <http://www.codadancefest.no/2011/program/min-oldermors-gronne-korsett-et-gjensyn>
- Coda 2011, b. Hentet 15.01. 2016 fra <http://www.codadancefest.no/2011/program/film-dance-to-be-murdered-by>
- Cullberg, Birgit Cullberg. Hentet 18.03.2016 fra https://no.wikipedia.org/wiki/Birgit_Cullberg
- Foster, S. L. (2003). Dancing bodies. I J. C. Desmond (red.) *Meaning in Motion 3*. utgave (1997), (s. 235–258). Durham: Duke University Press
- Heian, M. T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013; Kunstnernes inntekter*. Bø Telemarksforskning, rapport nr. 350. Hentet 08.02.2016 fra <https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/filer/2631.pdf>
- Holte, S. S. (2016). Koreografens død – spira til ei ny forståing av koreografi. I S. Ø. Svendal (red.), *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*, (s. 245–268). Leikanger: Skald
- Jowitz, D. (1994). Ages of the avant-garde; Dancers for life. I *Performing art journal* 46, s. 23–26.
- Lilleås, H. S. (2016). Møt Norges prima ballerina. Hentet 30. 03.2016 fra <http://www.nettavisen.no/na24/--uansett-hva-jeg-drev-med-og-fikk-til-var-jeg-dama-til-/8508844.html>, s.1-11.
- Lohne/a, L. (2014). Pensjonsbombe i operaen. Hentet 13.01.2016 fra <http://www.dn.no/etterBors/2014/03/30/Pensjon/pensjonsbombe-i-operaen>
- Lohne/b, L. (2014). Dyr dans på Roser. Hentet 13.01.2016 fra <http://www.dn.no/etterBors/2014/03/21/Pensjon/dyr-dans-pa-roser>
- Mackrell, J. (2014). Bus-pass ballet: the over-70s dancers who are going back to the barre. Hentet 18. mars fra <http://www.theguardian.com/stage/2014/sep/09/bus-pass-ballet-retired-dancers-go-back-to-barre>
- Mangset, P., Heian, M. T., & Løyland, K. (2010). For mange fattige kunstnere? *Nytt norsk tidsskrift* 27(4), s. 389–400
- Merleau-Ponty, M. (1945/1994). *Kroppens fenomenologi*. Oversatt til dansk av B. Nake. Oslo: Pax forlag
- Nakajima, N. (2011). De-aging dancermism; The aging body in contemporary and community dance. *Performance Research*, 16:3, s. 100–104

NoDa/a. Hentet 08.02.2016 fra <http://norskedansekunstnere.no/?p=8053#more-8053>

Noda/b. Hentet 28.04.16 fra <http://norskedansekunstnere.no/?p=7842>

Parviainen, J. (2002). Bodily knowledge: Epistemological reflections on dance. *Dance Research Journal* 34(1), s. 11–26

Polanyi, M. (1967). *The tacit dimension*. London: Routledge & K. Paul.

Ramberg, I. (2013). Gir opp livet som profesjonell danser; Men Nicolai Lopez er slett ikke ferdig med hip hop'en. Hentet 09.03.2016 fra <http://www.itromso.no/nyheter/article7557551.ece>, s.1-6

Rustad, H. (2008). Dans og identitet. I T. Ø. Svee, (red.) *Dans og didaktikk* (s. 249–259). Trondheim: Tapir akademisk forlag

Schwaiger, E. (2012). *Aging, gender, embodiment and dance; finding a balance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

Sparre, V. (2014). Trenger vi koreografer. Hentet 15.01.2017 fra <http://www.scenekunst.no/sak/trenger-vi-koreografer/>

Statistisk sentralbyrå. (2014). Døde, 2014. Hentet 07.03.2016 fra <http://www.ssb.no/dode/>

Thomas, H. (2013). *The body and everyday life*. Abingdon: Routledge

van Manen, M. (2014). *Phenomenology of practice; meaning-making methods in phenomenological research and writing*. Walnut Creek, California: Left Coast Press

van Manen, M. (1997). *Researching lived experience*. Ontario: The Althouse Press

Wainwright, S.P. & Turner, B.S. (2004). Narratives of Embodiment: Body, aging, and career in Royal ballet dancers. I H. Thomas, & J. Ahmed, (red.) *Cultural bodies; Ethnography and theory* (s. 98–120). Malden: Blackwell Publishing.

Østern, T. P. (2015). Samtidsdans i møte med erfaringsrike kropper – inkluderende kunstdidaktiske grep i dans. I *InFormation; Nordic Journal of Art and Research*, Vol 4(2), 1–20.

AUTHOR REVIEW HILDE RUSTAD

Hilde Rustad is currently employed as a postdoctoral researcher at The Norwegian School for Sport Sciences. Her PhD thesis is on improvisation, dance improvisation and contact improvisation. Rustad has a Nordic Master of Arts degree in dance studies from the Norwegian University of Science and Technology. She is an educated dancer and choreographer at the Amsterdam School of the Arts, School for New Dance Development. Rustad works as researcher and freelance dance artist, and performs and teaches in Norway and abroad. She is Chair of the Nordic Forum for Dance Research, NOFOD.

hilde.rustad@nih.no

FORFATTEROMTALE HILDE RUSTAD

Hilde Rustad er danseforsker, danseskunstner og pedagog, og ansatt som postdoktor ved Norges idrettshøgskole. Hennes doktorgradsavhandling *Dans etter egen pipe?* handler om improvisasjon, danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Rustad har en Nordic Master of Dance Studies (NO-MA-DS) fra NTNU. Hun er utdannet danser og koreograf fra Kunsthøgskolen i Amsterdam, avdeling School for New Dance Development (SNDO). Rustad er del av den nordiske gruppen «After Contemporary» og styreleder i Nordisk Forum for Danseforskning (NOFOD).

hilde.rustad@nih.no

ENDNOTES

1. ... the conservative tacit understanding that dancers are expected to give up performing before they turn 40, ... (Schwaiger, 2012, p.ix)
2. Av eldre dansekunstnere på norske scener første halvår 2016 er blant andre:
Steffi Lund, Kristine Øren i «I bunn og grunn – en slags kabaret om blant annet kjærlighetssorg»/
Steffi Lund
Siri Jøntvedt, Snelle Hall: «Jeg er kosmos»/Siri og Snelle Produksjoner
Erik Rulin, Mattias Ekholm i «Rotating Nora»/Ingun Bjørnsgaard Prosjekt
Ingunn Rimestad, Cecilie Lindeman Steen: «En sang til dere» (utdrag)/ Mia Habib Productions
Mette Edvardsen: «Black»
Martin Slaatto: «Lykke; den frie o dansende kroppens lykke»
Tone Pernille Østern, Luis Della Mea: «Stjernestøv»/Inclusive Dance Company
Heine Røsdal Avdal, Yukiko Shinozaki: «Carry on»/Deep Blue
Karstein Solli: «Hvit»/Ane Lan
Anne Katrine Haugen, Liv Hanne Haugen: «Søstre 11 år etter»/Haugen Produksjoner
Gry Kipperberg: «Hardly Ever»/Wee/Francesco Scavetta
Kristine Nielsen Oma: «Please body follow»/Kristine Nielsen Oma
(Opplysningene kommer fra Danseinformasjonen, og er sendt pr. mail av Sindre Jacobsen)
3. Parviainen henviser i denne sammenhengen til det fenomenologiske begrepet «kroppsskjema» (Parviainen 2002, s. 19, Merleau-Ponty 1994, s. 41–46).