

«Kle av serken og dans spille naken» *Betydninga av kjønn i tradisjonsmusikken*

Ola Graff

Abstract

This article attempts to investigate how Norwegian traditional music is gendered. There have been few such investigations in the past. Some songs are work songs and function as a tool to lighten the work itself. Each song is created for either men's work, or women's. Other songs describe the actual conditions for men or women. There exist, for example, some songs which illustrate how women had to be passive and merely wait for a marriage proposal. There are numerous love songs describing relationships between men and women. They can focus on love and rejection, proposals and marriages, or about the different roles for both sexes. In addition, there are a number of erotic songs. Some of these depict the man as dominant, whereas some depict the woman as dominant, and some songs illustrate equality between men and women. The music itself can have associative bonds to femininity or masculinity. In this way, the music can underline the content of a song which relates to gender. Men and women often sing the same songs. Traditionally, men have played the fiddle, but this has changed radically in recent years. In Sami tradition, yoik functions as a symbol for an individual. Both women and men are able to have yoik songs, on equal terms. The melody can sometimes be feminine or masculine in character. It is also possible to add love text or erotic text to a yoik song. Listen to the songs at www.uit.no/folkemusikk

Kjønn er en dimensjon som kan være relevant både i forbindelse med utøving av og forskning på tradisjonsmusikk. Kjønn handler om både biologi og

kultur, både om et naturlig utgangspunkt og hvordan man forholder seg til dette, hvilke meninger som kulturen legger inn i kjønnsforskjellene, hvordan disse uttrykkes og hvilke handlinger som aktiveres på denne bakgrunn.

Utgangspunktet mitt er semiologisk strukturell teori. Jeg baserer meg i stor grad på den norske sosiologen Tom Broch som prøvde å utvikle det han kaller en dialektisk strukturalisme (Broch 1970, 1971). Alt som er betydningbærende kan forstås som tegn, dvs. en gjensidig enhet av uttrykk og innhold. Det gjelder også handlinger og kulturelle gjenstander. I analyser arbeider man ofte med binære relasjoner. Kommunikasjon er en enhet av handling og budskap. Budskap er en tegnfunksjon med et uttrykk og et innhold, og handling er en tegnfunksjon med uttrykk og innhold. Tegn kan eksistere på ulike nivå. Det som på ett nivå er et tegn med uttrykk og innhold, kan i neste omgang bli et redskap for et nytt innhold. Tegnet kan derved ha ei samtidig, flersidig mening. Kulturforskning skal avdekke underliggende, immanente strukturer i et stort mangfold av variasjon og uensartethet. Handling og bruk er individuelle fenomen, de underliggende strukturene er kollektive fenomen.

Mening eksisterer relasjonelt. For kjønnsroller gjelder det derved at de alltid eksisterer og må forstås i forhold til hverandre. Kulturell og sosial mening er sosiale konvensjoner som er kulturelt og historisk relative, og derfor i stadig utvikling og forandring. Forståelse av kjønn og kjønnsrelasjoner vil derfor også være historisk foranderlig.

Med basis i slik teoretisk forståelse vil jeg se på ulike sider av tradisjonsmusikken. Det første er innholdet, altså om innholdet i det man synger eller spiller formidler en kjønnsrelatert mening. Det andre er uttrykket, om det musikalske eller språklige uttrykket formidler kjønnsmessige konnotasjoner, altså forholdet mellom kjønn og musikalsk og språklig estetikk. Jeg behandler dem under ett i det følgende, både på grunn av flyt i framstillinga, og fordi de henger nært sammen. Det tredje er kommunikasjons-handlinga, den kulturelle praksisen, altså om hva man synger eller spiller kan forstås i lys av kjønn som forklaringsdimensjon. Det ene jeg vil undersøke er hvordan menn og kvinner framstilles, og hvordan maskulinitet og femininitet framstilles. Det andre er om relasjonen er likeverdig eller om man finner forskjeller i hvordan de to sidene framstilles og verdsettes, og om det er områder hvor kvinner og menn er ulikt representert.

Måten jeg vil se på disse spørsmålene er gjennom konkrete undersøkelser av ulikt tradisjonsstoff. Jeg tar utgangspunkt i materiale fra Nordnorsk folkemusikksamling, Tromsø Museum – Universitetsmuseet ved UiT Norges arktiske universitet. Samlinga dekker de tre nordligste fylkene, og den omfatter de tre tradisjonelle språkkulturene i landsdelen, norsk, samisk og finsk (kvensk). Fordi de ulike samiske områdene går på tvers av landegrensene, omfatter den samiske delen av samlinga også materiale fra Sverige, Finland og Russland. Folkemusikksamlinga ble etablert ved Tromsø Museum i 1949 av lektor Arnt Bakke. Etter at han døde i 1975, sto samlinga ubetjent noen år før undertegnede ble ansatt som konservator i 1986.

Jeg tar for meg den norske og den samiske tradisjonen, men ikke den kvenske, både fordi det finnes mye mindre materiale og på grunn av at jeg sjøl ikke kan finsk, i motsetning til norsk og samisk. Utvalget av eksempler er mere tilfeldig. Noe er valgt fordi det finnes lite annet materiale. For eksempel finnes det bare få grove erotiske viser i samlinga, få middelalderballader, få arbeidssanger og få joiker med påstand om markert kjønnsulikhet. Utvalget er derved ikke så stort. Forøvrig er eksemplene valgt ut for å kunne belyse ulike sider ved spørsmålet om tilknytning til kjønn. Jeg vil hele tida også ha et blikk mot et breiere norsk og nordisk materiale. Artikkelen gir en del refleksjoner over temaet kjønn og tradisjonsmusikk, men ikke nødvendigvis et komplett bilde. Gå til www.uit.no/folkemusikk for å høre eksemplene.

Kjønn som forskningspraksis

De fleste som har samlet folkemusikk, har vært menn. Det har selvsagt sammenheng med de manglende utdanningsmulighetene og yrkesmulighetene for kvinner tidligere. Men det har også vært ei underkommunisering av kvinners rolle.

Historia om Olea Crøger (f. 1801) som på 1800-tallet samlet folkemusikk fra Telemark, er i våre dager velkjent. Musikkbilaget til Landstads folkeviser fra 1853 ble utgitt av Ludvig M. Lindeman og bygger for en stor del på hennes samlerarbeid. Men hun ble ikke kreditert for innsatsen sin. Hun ble knapt nevnt, og hun var lenge forholdsvis ukjent. I dag er alle enige om at dette er et eksempel på forkastelig forskningsmoral.

Tidsskriftet *Musikk og Tradisjon* er et tidsskrift for forskning innen folkemusikk og folkedans. I perioden 2010–2016 publiserte tidsskriftet 39 faglige artikler. Disse hadde 29 mannlige forfattere mot 10 kvinnelige. Det viser en fortsatt sterk mannlig dominans. I den samme perioden var det skrevet bokanmeldelse av 12 bøker. Av disse bøkene var 7 skrevet av kvinner og 5 av menn. Det antyder at kjønnsbalansen i våre dager er i ferd med å bli en annen. Det bekreftes ved å se på folkemusikkrelaterte masteroppgaver i den samme perioden, hvor 12 var skrevet av menn og 19 av kvinner.

Nils Grinde skreiv i 1971 læreboka *Norsk musikkhistorie* som har vært brukt på universitetsnivå i mange år med flere opplag. Ett kapittel her er *Folkemusikken*. Ingen steder problematiseres spørsmålet om kjønn. Det framstilles bare slik som at budeia var ei kvinne og spellmannen en mann. Samtidig virker framstillinga kjønnsnøytral i den forstand at det ikke var noen stor forskjell mellom kjønnene når det gjaldt utøving av de fleste sjangre.

Ådel Gjøstein Blom behandler sanger både fra mannsarbeid og kvinnearbeid i boka *Folkeviser i arbeidslivet* fra 1977. Hun framstår som en pionér ved at hun er bevisst på at kjønn kan spille inn som en faktor for å forstå historia og utviklinga av melodier og sjangre. Samtidig er konklusjonen at selv om det var klare skillelinjer mellom mannsarbeid og kvinnearbeid, faller visetekstene ikke uten videre inn i denne ramma, «utveksling av viser mellom kjønnene må ha vært svært vanlig» (Blom 1977:283).

Forøvrig synes ikke kjønnsdimensjonen å ha vært mye fremme i tradisjonsmusikkforskninga. Det kan bety at kjønn ikke har vært relevant for de emnene man har tatt opp, men det kan også ha å gjøre med at mange ikke har tenkt på kjønn som ei vinkling, annet enn der man fant klar arbeidsdeling i samfunnet man utforsket. Igjen er tidsskriftet *Musikk og Tradisjon* illustrerende. Ingen av de 39 faglige artiklene som ble trykt i perioden 2010–2016 fokuserer på kjønn som en betydningsfull dimensjon for analysen.¹ Dette er artikler som er fagfellevurdert, slik at verken forfatterne eller fagfellene har sett kjønn som viktig for forståelsen av disse ulike emnene.

Det samme tidsskriftet har gjennom en årrekke trykt sammendrag av

1. I artikkelen «Stadsmusikanter» av Anne Svånaug Blengsdalen (*Musikk og Tradisjon* 2016) nevnes ei foregangskvinne, som et av de sjeldne stedene stedene hvor kjønnsmessig ubalanse trekkes fram.

folkemusikkrelaterte master- og doktorgradsavhandlinger. I tiårsperioden 2007–2016 er det presentert 42 slike avhandlinger. Av disse er det bare to som har et kjønnsperspektiv. Den ene tar for seg «slåtesoger i hardingfeletradisjonen i Telemark med utgangspunkt i et kvinneperspektiv», og hvordan kvinner er framstilt (Fjågesund 2009). Den andre omtaler kvinner i stadsmusikantembetet, «et forhold som ofte er utelatt i musikkhistorien» (Blengsdalen 2015:189).

På en del områder av tradisjonsmusikken synes kjønn ikke å være relevant. Lene Halskov Hansen har skrevet en artikkel om hvordan utøvere skaper seg forestillinger på bakgrunn av visetekster og hvordan tekstene konkretiseres i fantasien (Hansen 2009). I en slik sammenheng ville kjønn kunne tenkes å være en relevant faktor, at menn og kvinner skapte ulike forestillingsbilder. Men det synes ikke å være tilfelle, for det antydes ikke i artikkelen. Det er bare snakk om allmennmenneskelige prosesser. Dette reiser ei interessant problemstilling. Det kan være at kjønn ikke er relevant i mange sammenhenger. Men det kan også være at kjønn på grunn av etablerte forskningstradisjoner ikke er blitt reflektert over i sammenhenger hvor det kan ha betydning.

En av de få studiene om kjønn i norsk folkemusikk er Mats Johanssons *The Gendered Fiddle: On the Relationship between Expressive Coding and Artistic identity in Norwegian Folk Music* (Johansson 2013). Han ser på spellmannstradisjonene, hvordan kjønnsidentitet og uttrykket i slåttespillet henger sammen, ikke minst i våre dager.

Sigrid Bø og Jarnfrid Kjøl ga ut et stort tobindsverk, *Lekamslyst*, om erotisk folkediktning i Norge (Bø & Kjøl 2008 & 2014). Her presenterer og drøfter de erotiske motiv og billedbruk i både eventyr, sagn og viser, særlig tradisjonsstoffet etter de store nasjonale folkeminnesamlerne på 1800-tallet.

Norsk Kulturråd ga ut ei artikkelsamling *Musikk og kjønn – i utakt?* (Kvalbein & Lorentzen 2008) etter et seminar i 2007 hvor man ønsket å tematisere kjønn i nåtidas kunstliv. Ingen av artiklene tar for seg tradisjonsmusikk. Det diskuteres om kjønn på en rekke ulike områder i musikklivet, om hvordan «synlige og usynlige mekanismer kjønner virksomheten» (Rogstad 2008:207). Heidi Stavrum tar opp et viktig problem når hun skriver at «så lenge kjønn får lov til å være ensbetydende med «kvinner», og menns

kjønn får lov til å framstå som kjønnsnøytral norm, er sjansene store for at kjønnsforståelsene og kjønnsprivilegiene vil fortsette å bli reproduisert i menns favør» (Stavrum 2008:71f). Hun påpeker også at «kunstfeltets og musikkfeltets kjønnsaspekter (er) overraskende lite belyst i norsk samfunnsfaglig og humanistisk forskning» (ibid). Artikkelsamlinga tar for det meste opp spørsmålet om menn og kvinners kjønnsroller og ulik representasjon på ulike områder, hvordan dette kan forklares, hvilke konsekvenser det har og hvordan det kan endres.

Internasjonalt finnes det noen viktige arbeider. Her kan nevnes Susan McClarys *Feminine Endings – Music, Gender and Sexuality* (Minnesota 2002) som arbeider med feministisk kritisk teori, og antologien *Music and Gender* (red. Moisala, Pirkko og Diamond, Beverly, Urbana and Chicago 2000).

Kjønnsbalansen i arkiv

Nordnorsk folkemusikksamling ble som nevnt opprettet av Arnt Bakke. I den perioden han var virksom, 1949–1975, hadde han rundt 100 norske informanter og 64 samiske informanter. Av de norske informantene var 73 % menn og 27 % kvinner. Av de samiske informantene var 63 % menn og 37 % kvinner. Dette viser en skeivhet som kan skyldes flere forhold. Noe skyldes selve emnet. Sida det fantes få kvinnelige slåttespillere, ville flertallet av utøvere selsagt bli menn. Det kan også være at han som mann fant det lettere å kontakte andre menn.

Ei større eller mindre skeivhet i kjønnsbalansen hos informantene finner man mange steder. Den første som samlet joiker i større grad, var finlenderen Armas Launis som reiste i Norge og Finland. På den første turen sin i 1904 besøkte han 12 menn og bare 1 kvinne. På den neste turen i 1905 besøkte han 4 menn og 6 kvinner (Launis 1908). Totalt hadde han dobbelt så mange mannlige informanter som kvinnelige. Den svenske joikesamleren Karl Tirén har et mere jamt utvalg med ca 55 % mannlige joikere og 45 % kvinnelige (Tirén 1942). Joikesamlinga med best kjønnsbalanse er min egen undersøkelse av joik fra Finnmarkskysten hvor 9 menn og 10 kvinner var informanter (Graff 2004).

Likevel er det ikke grunn til å tro at materialtilfanget verken i dette arkivet eller i andre norske folkemusikksamlinger hadde vært veldig mye annerledes hvis kjønnsbalansen hadde vært mere lik, blant annet på grunn av det som Blom kunne konstatere, at utveksling av sanger mellom kjønnene må ha vært svært vanlig.

Kjønn som innhold og uttrykk – norsk vokaltradisjon

Mange sanger har et innhold som er kjønnsrelatert. Det finnes for det første en rekke viser som skildrer kvinne- eller mannsaktiviteter slik disse var utkrystallisert i samfunnet. *Blind-Fredriks vise* beskriver ei ulykke i ei gruve i Birtavarre i Lyngen. Fredrik Johansen Øvrevold fra Lofoten tok seg jobb der som gruvearbeider i 1899, men blei blind etter ei sprengningsulykke. Resten av livet reiste han rundt og tjente til livets opphold ved å synge for folk og selge skillingstrykk. Han er kalt «landets siste skillingvise-sanger» (Skogheim & Sandvik 1977). Den mest kjente sangen hadde han skrevet sjøl om sin egen ulykke like etter hendelsen. Han skal ha diktet både tekst og melodi. Den finnes i flere opptak nordfra, men er ikke registrert i Norsk folkemusikksamling i Oslo (fra Skogheim & Sandvik:34ff):

The image shows two staves of musical notation in G-clef and 2/4 time. The first staff has a melody starting with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, then a quarter note C, and so on. The second staff continues the melody. Below the first staff is the Norwegian text: "I - fra Trom-sø opp til Lyn - gen reis - te jeg i nit - ti - ni." Below the second staff is the text: "Lett om hjer - te glad i sin - net, men u - lyk - ken ram - te mig."

*Og arbeidet jeg betrådte
Ned i gruva var min plass
Men o ve, jeg atter måtte
Derfra i den største hast.
Ti et skudd fra fjellets side
Skulle tendes og jeg fikk*

*Skuddet tent, men akk til like
Lyset av min lampe gikk.*

*Da jeg vendte meg fra stedet
Gikk jeg i en motsatt kant
Og tenk – skuddet eksploderte
Og jeg falt bevistløs om.*

*Begge øynene er blinde
Høyre hånd til intet er
Veien kan jeg ikke finde
Uten en ved hånden er.*

*Tenk uti en sådann alder
En og tyve år jeg var
Nu i mørket må jeg vandre
Til jeg legges i min grav.*

*Så til slutning vil jeg bede
Venner som er frisk og rask:
Rekk en hjelpsom hånd fra dere
Og I har den største takk.*

Sangen skildrer ulykka hans og oppfordrer til medfølelse. Den beskrivende sida av teksten er relatert til en mann, men den emosjonelle sida er kjønnsuavhengig. Uhell kan ramme alle, og empatien omfatter alle.

Teksten er bygd opp med rim plassert mellom andre og fjerde linje, og de fleste stedene også mellom første og tredje linje. Det brukes både strenge rim og assonantiske rim, og noen steder mangler rimet helt. Det viser at forfatteren tilhører en folkelig tradisjon hvor slikt aksepteres. Men det forteller ingenting om kjønn.

Melodien er en frisk og kraftig durmelodi. Det forklares lett ved det tidstypiske ved melodien, en typisk skillingsvisemelodi. Men man kan også spekulere på om kjønn finnes som et element ved melodikken. Melodien har et durpreg med gjentakende lange og betonte toner i begynnelsen av

frasene, og to lange, betonte toner på slutten av de samme frasene. Dette kan gi en assosiasjon til maskulinitet. Gruvearbeid var et yrke som utelukkende var forbeholdt menn.

Lignende «dur-maskulinitet» finner man antakelig også i steinbryterviser. Den følgende er en arbeidssang fra Ofoten. Man sang steinbryterviser når man måtte flytte på store steinblokker med spett. Det kunne være arbeidslag på 5–6 mann. For å forene kreftene i felles tak, var det én oppsanger. Sangen skapte rytme i arbeidet, og steinblokkene kom på plass. Sangen ble brukt under bygging av Ofotbanen fra Kiruna til Narvik som sto ferdig i 1902 (opptegnet av Arnt Bakke i 1947):

Hei vi tar sam-se tak å hå, å hå. Hei vi tar go-de tak å hå, å hå.

Hei vi må løft'-n fram å hå, å hå. Så skal vi gjer'-n tam å hå, å hå.

De to lange tonene med teksten «å hå» er de stedene hvor man skulle sette inn kreftene. Rytmen skulle understøtte arbeidet. Sangen er her en maskulin aktivitet. Det var menn som sang fordi det var en nødvendig del av det harde, fysiske mannsarbeidet. Men samtidig synes hele tonevalget å peke på maskulin, rå kraft. Det er en durmelodi der tonene hvor man satte inn kreftene, er lange og relativt høgtliggende. Det samme gjelder begynnelsestonene i hver frase som starter med en høgtliggende, lang tone på ordet «hei», og det samme på ordet «så». Melodien synes å understreke krafta og maskuliniteten ved arbeidet.

Teksten skildrer det arbeidet man skulle gjøre ved hjelp av den samme sangen. Her speiles både innholdet og uttrykket i bruken, samtidig som bruken speiles i innhold og uttrykk. Sangen blir derved en tegnfunksjon med gjensidig henvisning, en slags dobbel refleksivitet.

I begge disse to sangene ser vi kjønn på flere ulike nivå. Det ene er at sangene tar utgangspunkt i ei arbeidsdeling som er kjønnsbestemt. Begge sangene er fra et mannsdominert arbeidsmiljø. Begge skildrer også dette

miljøet og arbeidet. Kjønn framstår som en *innholdskategori* som peker på en type kjønnsdelt aktivitet som igjen peker på et samfunn i en historisk kontekst. I begge tilfellene viser sangene til et industrielt samfunn som krevde stor menneskelig arbeidsinnsats, og hvor arbeidets karakter gjorde at det ble ei skarp kjønnsdeling mellom samfunnets private og offentlige sfære, der kvinner i hovedsak tok seg av omsorg og nære relasjoner, mens menn tok seg av produksjon av varer for markedet (jf. Solbrække & Aarseth 2006:64).

I begge sangene ser det ut som at denne kjønnsdelinga virker styrende for melodivalget. Begge melodiene representerer styrke og kraft og gir med det assosiasjoner til maskulinitet. Kjønn fungerer derved som en *uttrykkskategori*, som en *estetisk kategori*.

Steinbrytervisa var en del av selve de arbeidsredskapene mannfolkene brukte under arbeidet, på linje med hammer og meisel. Visa formidler kjønn som en *brukskategori*, en *praksiskategori*.

Spinnearbeid har på si side vært en rein kvinneaktivitet. I visa *Spinn, spinn* oppfordres jenta til å spinne mens hun venter på frieren (versjon fra Kvaløya nedskrevet av Arnt Bakke i 1950):



Spinn, spinn dot-ter min, i mor-ra så kjem fri-a-ren din. Jen-ta ho spann og

tå - ran dem rann, men al - dri så kom no den fri - a - ren fram.

Også i denne visa finner vi kjønn på flere nivå. Det ene er at innholdet tar utgangspunkt i den kjønnsrelaterte arbeidsdelinga som fantes i samfunnet. Spinning var et kvinnearbeid som går langt tilbake i historia. Fra først av bruktes handtein, seinere kom rokken fra 1600-tallet. Teksten skildrer spinning som et kvinnearbeid. Jeg-personen defineres ikke. Men det er nærliggende å tenke at det er mora heller enn faren. Mora vil kanskje i større grad være empatisk inneforstått med situasjonen til dattera.

Det andre er at visa peker på hvor viktig det var for ei kvinne å finne seg en mann. I det før-industrielle samfunnet var det viktig om, når og med hvem jenta ble gift. Visa skildrer den kjønnsbestemte rollefordelinga, hvor jenta måtte sitte og vente på frieren som skulle komme. Visa inviterer tilhørerne til medfølelse med jenta.

Det tredje er at arbeidet ofte var ledsaget av sang. Sangen gir en jamn rytme som hjalp til å få en jamn rytme i arbeidet som var viktig for å få et godt produkt. Visa har visstnok si rot i kontinentale spinnestue-miljøer hvor kvinner kom sammen i fellesskap og arbeidet (Blom 1977:103f). Denne visa har hatt ei vid spredning i Europa, for eksempel på tysk «Spinn, spinn, meine liebe Tochter». Hvis det er riktig at dette har vært en arbeids-sang, har den derved samme status som steinbrytervisa over, som et arbeidsredskap.

Hvis man skal spekulere i noen form for estetisk uttrykksmening, kunne det være at den fallende treklangsmelodikken kunne gi assosiasjoner til et spinnende rokkehjul. I så fall er konnotasjonene ikke direkte knyttet til kjønn, men til arbeidet, og derved indirekte til kjønn.² Selve ordet «spinn» er trolig et onomatopoetikon som hermer lyden av spinneredskapet (Blom 1977:96). Åpningsordet gjentas og kan derved ha ei assosiativ hentydning til rokkehjulet som går rundt og rundt. Både melodisk og poetisk gir sangen i så fall assosiasjoner til arbeidet som alle visste var kvinnearbeid.

Slik visa har vært kjent i vår tid, har det helst vært som en vuggesang. Som en sang for barna får visa ei tosidighet, den skildrer et kjønnsmessig rollemønster, men i et samfunn hvor dette rollemønsteret eksisterer, vil den også kunne fungere som opplæring i det samme rollemønsteret.

Viktigheta av å bli gift og ulikheta ved kjønnsrollene finner vi også i visa *Attgløyma* som skildrer de dystre utsiktene for jenta hvis hun ikke ble gift før hun var 30 år (versjon fra Vefjord nedskrevet av Harald Strøm. Den er ikke registrert i Norsk folkemusikksamling i Oslo):

2. En slik assosiasjon er ganske åpen. Hvis melodikken gir mulige assosiasjoner til et spinnende hjul, kunne det like gjerne være for eksempel et møllehjul. I ei (tenkt) mølleviser med slik melodikk ville assosiasjonene i så fall ha vært til møllehjulet som gikk rundt og rundt, og derved til et mannlige arbeid.



Å tros-te den som en - lig går — når hun er ni - og - ty - ve
 år. Ø ve meg ar - me pi - ge, ø ve, hva skal jeg si - ge som
 e - ne mon for - bli - ve i ver - den all min tid.

Her er perspektivet kvinnelig, det er jenta som synger om sin skjebne. Etter ei generell innledning om hvor vanskelig livet kan være, forteller jekspersonen at dette gjelder henne sjøl. Ett vers i visa forteller at hun har gjort aktive grep på ekteskapsmarkedet, så hun har ikke bare ventet passivt. Selv trange kjønnsroller har et visst handlingsrom:

*Ved juletider gav jeg trå
 endskjøndt jeg lidet lånte då.
 Jeg ved også tillige
 jeg var den første pigo
 som først lod mig udsnige
 og udpå lemmeu lå.*

Det var en form for flørt å tigge tråd hos jentene, noe som kan ha sammenheng med viktigheta av kvinneues tekstilarbeid i ekteskapet. Men fylte jenta 30 år uten å ha blitt gift, ville hun gå ugift resten av livet, i stor kontrast til dagens samfunn. Melodien har neppe noen kjønnslige konnotasjoner.

Begge de to siste visene uttrykker det sørgelige i jentas skjebne. Lytteren inviteres til å ha medfølelse med henne. Men begge visene er bare konstanterende. Ingen av dem stiller spørsmål ved selve kjønnsrollemønsteret. Skjebne-begrepet blir anvendelig for å beskrive samfunnsmessige stivna normer som skapte en rolle som forlangte passivitet, hvor det som er

kulturelle normer får et skinn av noe naturgitt. Begge sangene speiler samfunnet og normsettet slik det var tidligere. Samtidig var kjønnsrollene klasseavhengige. Historikeren Hanne Marie Johansen uttrykte det slik: «Jo høyere opp sosialt, jo mindre frihet» (NRK TV 2017).

Noen viser er helt kjønnsnøytrale. I den mye brukte barnesangen *Ro ro til fiskeskjær* som er kjent fra hele landet,³ slutter sangen med at man setter inn navnet på ungen. Navnet kan være til både en gutt og ei jente. Dette er en sang som bare har vært sunget til barn. Visa skildrer fiske som normalt har vært mannsdominert. Interessant nok bryter visa med denne tradisjonelle kjønnsrolledeling, for «den som fisken dro», kan være både gutten og jenta:

*Ro, ro tel fiskeskjær,
mange fiska fikk vi der.
En til far, og en til mor.
en til søster og en til bror,
og to til den som fisken dro,*



eller



Når det gjaldt hjemmefisket, altså det å daglig skaffe seg koking til middag, vet vi at kvinner kunne stå for det. I mange miljø var mannfolkene borte på fiske i lange perioder. Da måtte fisket for privat bruk besørges av kvinnfolkene eller de større barna, og disse kunne være både gutter og jenter. Det er også kjent fra sjøsamisk miljø i Finnmark at kvinnfolk gjerne kunne ro hjemmefiske. Det er altså mulig å tenke at sangen henviser til en sosial realitet med ganske stor likestilling.

3. Jf. for eksempel Støylen (1899/1975) nr. 188 med flere.

Ved å synge en slik sang, lærer ungene at de tilhører et fellesskap, at de har en sosial tilhørighet. I tillegg lærer ungene kjønnsmessig likeverd: både mor og far skal få hver sin fisk, det samme gjelder både søster og bror. Og om ungen sjøl er gutt eller jente spiller ingen rolle.

Mange viser skildrer forholdet mellom mann og kvinne. Det finnes viser som skildrer forholdet uten noen kjønnskeivhet. Det følgende er ei humoristisk, men litt pessimistisk skildring av et ekteskap. Fokus er ekteskapet som sådan, uten spesifikt manns- eller kvinneperspektiv (etter Edvard Ruud, opptak ved NRK):

*Første året kyss og klapp,
Andre året nepp og napp,
Trie året banegråt,
Fjerde året fa'ens låt,
Femte året skjells de åt.*

I katolsk tid var skilsmisse ulovlig. Skilsmisse ble tillatt etter reformasjonen, men bare på tre strenge vilkår, nemlig utroskap, bortrømming og impotens. Tyranni og vold var for eksempel ikke gyldige grunner. Før 1900-tallet var skilsmisser i Norge svært sjelden. Visa er derved ikke et uttrykk for noen samfunnsmessige realiteter. Den må forstås bare som ei humoristisk vise hvor noe av poenget er gjenkjenneligheta for de fleste.

Visa *Mannen og kona satte seg ned* er ei vise hvor kona vet å ta igjen. Her krever hun å bli anerkjent som en likeverdig part med mannen, selv om hun ikke hadde rikdom å skilte med da de ble gift. I visa går hun til og med seirende ut av kampen mellom ektefellene (versjon oppskrevet fra Kvaløya ved Arnt Bakke i 1950):

*2. Mannen han vendte flathanda tel, slo kona si under øyra,
Slik bør kvar ærlig bondemann gjør når kona ei vil høyra.
Kor æg deg beder, der skal du løpe, derfor æg også husbond skal hete, ...*

*3. Kona tok hovedet av sin rokk slo manden sin den for pannen,
Slik bør hver ærlig bondekone gjør når mannen går frå forstanden.
Kor æg deg beder, der skal du løpe, derfor æg også matmor skal hete, ...*

5. Slik holdt dem på i dagane tre, det gikk ifra ondt te verre,
Tredje dagen falt så mannen på kne og kalla kona si for herre.
Kor du mæg ber, der skal æg løpe, derfor du også matmor skal hete, ...

7. Ja ha du no lidt med kjerringa di så begge dine aua rinde,
så haver ho banka tjuvryggen din og det som ei ærlig kvinde.
No skal æg sjølv gå heimatt på stand, banke tjuvryggen på min eigen mann.
Hei ho førr mæg og det seier æg at den tid forglømmes aldri.

Man - nen og ko - na sat - te stæg ne' tal - te om nytt og gam - malt.
All - tid så tenk - te æg du va rik den tid vi kom te - sam - men.
Va æg ik - kje rik så va æg som æg kan, li - ke god ei ko - na som du e mann.
Hei ho førr mæg og det sei - er æg og den tid for - glømmes al - dri.

I denne visa ses de etablerte kjønnsrollene i et humoristisk lys hvor det tradisjonelle maktforholdet snus på hodet. Mannen uttrykker det han føler er en selvfølgelig dominans over kona og rett til å slå henne. Men hun gjør opprør og tar igjen. I det siste verset er det nabokona som fører ordet. Hun sympatiserer med opprøret og vil gå hjem og gjøre likedan med sin mann. Bak humoren kan man skimte det som er kalt *standpunktteori* (Bondevik & Rustad 2006:88f). Den går ut på at de undertrykte har en mulighet til kunnskap som undertrykkerne mangler. De dominante befinner seg bare innenfor sin egen arena og mangler tilgang til de undertryktes erfaringer. I visa argumenterer kona for at hun har et likeverd og en egenkvalitet som mannen hennes ikke ser og ikke forstår. Melodien er en durmelodi som passer bra for å understøtte et humoristisk innhold.

Visa har vært utbredt over hele landet, den ble bl.a. utgitt som skillingstrykk.⁴ Så visa synes å ha truffet en folkelig sympati med kona. I et strengt hierarkisk mannssamfunn kunne man tenke seg at de dominante – altså menn – ikke ville ha likt ei slik vise og ikke sang den. I Tromsø Museums samlinger finnes det tre ulike versjoner av visa, to av disse var sunget av menn. I Norsk folkemusikksamling finnes ytterligere to versjoner, den ene sunget av en mann, den andre av ei kvinne. Selv om dette er en svært mager statistikk å dra noen slutninger fra, antyder det at menn ikke har hatt noe imot å synge denne sangen. Noe som igjen kanskje antyder at kvinner har vært respektert som likeverdige i de folkelige miljøene. Fortsatt føles visa interessant, for den er spilt inn av *Hekla Stålstrenga* på plata *Makramé* i 2011.

Mange *kjærlighetsviser* har et klart mannsperspektiv, det er menn som synger om eller til kvinner. Dette synes å være en sjanger som i større grad var forbeholdt menn. *Jeg var en gang forlovet* er ei vise fra slutten av 1800-tallet eller begynnelsen av 1900-tallet som har vært sunget mange steder i landet. Den har et slikt perspektiv hvor jeg-personen er en mann (versjon fra Ullsfjord, opptak ved Arnt Bakke 1953):

Jeg var en-gang for-lo - vet med en pi - ke, hun
var så un - der-full og un - der - skjønn. Men hun var ik - ke skik - ket til min
li - ke, for hun el - ske - de en an - nen ut - i lønn.

*Farvel, farvel du troløse pike,
farvel, farvel du troløse venn.
Vi sees ikke mere her på jorden,
men det kan hende seg hos Gud i himmelen.*

4. *Den forstyrrede Husfred, eller Manden med Nathuen*. Trykk uten angitt årstall eller trykkeri.

Teksten har formuleringer som «underfull og underskjønn». Slike formuleringer har klare feminine konnotasjoner og ville ikke ha vært brukt om en mann. Når det gjelder denne visa, vet vi også helt konkret at den er dikta av en mann, for han oppgir navnet sitt i siste vers (ikke tatt med her). Derved kan man også tro at visa baserer seg på ei virkelig historie.

Tonen i moll kan sies å egne seg til det sørgmodige innholdet. Kan den også ha kjønnsmessige konnotasjoner? Det er mulig at en slik vakker og mjuk melodi kan følelsesmessig utdype opplevelsen av ei vidunderlig kvinne. Det vil i tilfelle være en type meningsformidling som gir en slags dâm mere enn et klart innhold.

Går vi 7–800 år tilbake i tid, finner vi det samme mannsperspektivet i middelalderballaden *Herr Ole*. Visa handler om ridderen Herr Ole som hadde en kjæreste som døde. Hovedpersonen Herr Ole framstilles tekstlig i det første verset i 3. person («han»), i det andre verset i 2. person («du») og i det tredje verset i 1. person («jeg»). Kjæresten er derimot hele tida i bare 3. person og hun er i tillegg navnløs. Når kjæresten dør, blir han av kongen tilbudt hvem han vil av høyeste sosiale status, men han ønsker bare å følge sin elskede inn i døden. Visa passer godt inn i den type middelalderdiktning som skildrer ridderlige idealer og høvisk atferd. Derved passer den også inn i den motsetningsfylte dualiteten som har vært tilskrevet kvinner, enten hore eller madonna. Det er ei vakker, men sørgmodig kjærlighetsviser om evigvarende, trofast kjærlighet (versjon fra Salten med tre vers, nedskrevet av Harald Bakke i 1929):

Herr O - le han tjen - te i sto - re kon - gens gård, der
 tjen - te han for kle - der og for fø - de. Så kom der et bud i - fra
 Ro - sen - de - lund at hans kjæ - re - ste hun mon - ne væ - re dø - de.

*Herr Ole, Herr Ole jeg siger deg forsant,
 hun var dog ikke mere enn en kvinne,*

*men vel kan jeg make det så uti mitt land
at du kan få den ypperste grevinne.*

*Alt det som Kongen har uti sitt land
det vil jeg slettes ikke have.
Men jeg vil reise hen til Rosendelund
og følge min kjæreste til graven.*

Melodien som brukes er kjent over hele Norge og har vært karakterisert som en av våre vakreste folketoner. En vakker melodi vil alltid være med å gi følelsesmessig dybde til en tekst. Ei fortelling om kjærlighet blir mer inderlig når den er formulert i et poetisk språk og sunget til en vakker melodi. Så man kan kanskje si at den vakre melodien utdyper kjærligheta som noe vakkert, uten å ha noe kjønnsmessig innhold utover det.

Visa er ei vandrevisa. Den er kjent både i Sverige, Danmark og Finland, dessuten også i Tyskland og Sør-Europa. Som vandrevisa har den gjennomgått formuleringer og omformuleringer gjennom tida, dette kan ha vært gjort av både kvinner og menn. Vi vet ingenting om hvem som opprinnelig har dikta denne visa. Men vi vet at for eksempel blant middelalderens trubadur-diktere, fantes det noen kvinner. Vi vet også at visa har vært sunget av både kvinner og menn, og altså hatt appell til begge kjønn. Versjonen over var skrevet ned etter en mannlig fisker ved Saltstraumen, mens den eldste kjente versjonen stammer fra poesiboka til ei ung, dansk adelsdame fra 1573. Den siste nedskrevne versjonen stammer fra gruvesluskmiljøet i Kirkenes på 1920-tallet (Graff 2005:121ff). Dette viser at sangen også har hatt appell på tvers av klassemessige skillelinjer.

Går vi enda lenger tilbake, til før-kristen/tidligkristen tid, har vi bevart visa *Juljeitsonen*. Visa handler om sønnen til jutul-enka, altså et troll, som skulle av gårde og få seg et kristenmenneske som kone (fra Beiarn, oppskrevet av Fridthjov Anderssen):

Jul - jeit - sán a' fjel - lja dro, mørkt va' om nat - ta, di fo - la, me

kobb-sjinn-støv-la og jarn - sko. Å da va' dag å ljøs da di fram-kom.

Juljeitsånen bor i fjellene og går med jernsko. Dette er kraftfulle bilder. Innholdet understrekes av det kraftfulle oktavspranget i begynnelsen. «Jarnsko» synes også å få ei musikalsk understreking gjennom tonegjentakinga av ledetonen. Disse kraftfulle bildene peker kanskje ikke så mye på at han var en mann, som at han var et troll.

Jenta ville ikke slippe han inn, så han måtte vende med uforretta sak. På hjemvegen møter han mora som kritiserer han for at han ikke bare tok henne opp gjennom ljorehullet i taket, slik faren hadde gjort med henne:

*Ki jor' du itkj så hån far dinnj klok?
 mørk va ...
 Hån me' oppijønno ljøren tok
 Å da va' ...*

Det interessante med moderne øyne er at mora framstiller bruderov som både akseptabelt og ønskelig. Hun var sjøl i si tid blitt røvet av «far dinnj klok». Dette er holdninger som må stamme fra langt tilbake i tid. Her ser man også hvordan holdninger til kjønn og omgang mellom kjønnene har endret seg dramatisk mye gjennom tida.

Erotiske viser er en spesiell kategori kjærlighetsviser hvor kjønnsrelasjonene handler om det seksuelle. Slike finnes det mange av, og de erotiske skildringene gjøres på mange ulike måter. Ei søt og ganske uskyldig lita vise er den følgende. Teksten retter ei oppfordring til jenta å kle seg naken og danse fordi gutten hennes skal komme. Dette oppleves som rein livsglede (fra Kvaløya, oppskrevet av Arnt Bakke i 1950):

Hei løs - ti, vær no va - ken, kle a' ser - ken og dans spil - le na - ken førr
 ho ha glun - ten sin i ven - te. og det var glun - ten i - fra
 na - bo - går - den, han e så fæl - et - te jen - te.

Sangen klassifiseres av Bø og Kjøl under motivgruppa «Den erotiske kroppen og møtet» (Bø og Kjøl 2015:241). Den er ikke registrert fra noen andre steder i landet. Både jenta og gutten omtales i 3. person av en forteller som framstiller dem likeverdige.

Melodien er en durmelodi som godt kan gi assosiasjoner til dans og glede. Kilde for visa var Julie Sørensen fra Ersfjorden på Kvaløya. Vi har ingen antydninger om at verken Julie eller andre syntes at det var passende å synge denne visa.

Den følgende bårsullen fungerer på overflata som ei vanlig vuggevise med en litt absurd og artig tekst (versjon fra Lofoten, oppskrevet av Kåre Elstad):⁵

Sul - le lu - le ba - net, ho mor ho gjør ein ha - ne.
 Gjør han så han kunn ik - kje gå, men dar ho sett han, dar
 mått han stå. Og sul - le lul - le ba - net.

5. Visa er kjent bl.a. også fra Ytre Senja. Den omtales ikke hos Bø og Kjøl.

Det underforståtte budskapet kan ha vært erotisk. Å synge visa vil ha hatt en funksjon overfor ungen at ungen skal sove. Melodien er en helt vanlig vuggetone og teksten er basert på sulle-lulle-formelen. Visa formidler derved et sovebudskap. Men overfor andre voksne har teksten hatt et erotisk skjemtebudskap som bare ble forstått av de voksne. Visa har derved et dobbelt budskap satt inn i et dobbelt kommunikasjonsforhold. Inger Lövkrona påviser i svensk erotisk folkediktning et hierarkisk kjønns- og maktforhold der kvinne er klart underordnet. Hun skriver at «den kvinnliga sexualiteten är alltid underställd manlig kontroll» (Lövkrona 1996:6). Det passer ikke her. I denne viseteksten framstilles kvinna som en selvstendig og aktiv part på en humoristisk, positiv måte. Bø og Kjæk skriver om eventyrene at «Det er ei grunnleggjande likeverd og likevekt mellom partane som kjem til uttrykk» (Bø & Kjæk 2008:11). Lövkrona og Bø & Kjæk konkluderer altså ulikt.

Visa *Hoffmannen og presten* er kjent mange steder i landet. Her skildres en dialog mellom presten og kona hans hvor han blir anvist alt det dårligste mens hoffmannen får alt det beste. Det ender med at hoffmannen inviteres opp i senga hennes (versjon fra Lofoten, oppskrevet av Hagbart Elstad):

"Dar kjem ein hoff-mann ri - a - nes", sag - de pres - ten. "Dar kjem ein hoff-mann ri - a - nes", sag - de pres - ten. "Spring om-kring og be han inn!" sag - de pres - tens hus - tru. "Spring om-kring og be han inn!" sag - de pres - tens hus - tru.

10. «Kar skal hoffmann ligg inatt?» sagde presten,
«I mi seng uti min arm», sagde prestens hustru.
11. «Kar skal eg då ligg inatt?» sagde presten,
«I mitt skjetne svinehus», sagde prestens hustru.

I visa er det hustrua som er den dominante, mens presten sjølv er fullstendig underordna. Dette har vært tolket som en erotisk-satirisk harselas over makt og offentlig kontroll med folks seksuelliv. I det norske materialet har presten en påfallende sentral plass (Bø og Kjøl 2015:17). Det var en kontroll som ofte ble utøvd gjennom mannlige prester, og gjennom ei slik vise ble maktforholdene humoristisk snudd på hodet.

Det å koble seksualitet med humor har vært utbredt. «I norsk folkediktning er erotikk for det meste utforma til skjemt og moro ... Allment kan ein tale om ei todeling; ein høvisk sjanger, der det erotiske er omskrive eller underforstått, og eit skjemtande motsvar om det erotiske» (Bø og Kjøl 2015:14ff). «Den burleske skjemten kan ein også sjå som motsvaret til blygselen og tabuet om kjønnslivet» (ibid.).

Sangen *Sødeste pige* er kjent fra flere steder i landet. Fra Hamarøy har vi den med den kjente melodien *Vårvindar friska* (opptak 1977 ved Ola Graff):

Sø - des - te pi - ge når du vil mi - ge, sett ik - ke strå - len li - ke bort på meg,
 Gå bort i skyg - gen, legg deg på ryg - gen, si - den så kom - mer jeg.
 Best så det var så kom der en vind, ser - ken før opp og ku - ken før inn.
 Seng - ben - ken kna - ka, fett - lep - p'n ga - pa opp o - ver ku - ken min.

Denne sangen klassifiseres også av Bø og Kjøl under motivgruppa «Den erotiske kroppen og møtet» (Bø og Kjøl 2015:254, 2008:171). Det humoristiske overstyrer her logikken i innholdet. I andre og tredje linje er paret utendørs, mens de i siste linje plutselig befinner seg i ei seng. Dette skiftet styres også av et poetisk ønske om et assonantisk innrim («knaka/gapa»). Grovere erotiske viser har gjerne blitt benevnt «svinviser» eller slarvviser. Det forteller om ei moralsk holdning om at slike viser var ansett upassende.

Det har vært vanlig å dikte erotiske viser til kjente melodier. Om ei samling svenske erotiske viser fra 1766, påpekes det at «till stor del utgör de travestier på populära slagdängor eller äldre visor» (Anderberg et. al. 1978:18). Teksten over har ei perspektivveksling mellom første og tredje person som skal være karakteristisk for flere erotiske skjemteviser (Bø og Kjøk 2008:96).

Folkelige erotiske viser har vært mye utbredt, og har vært sunget både av menn og kvinner. Men «den grovaste forteljninga og visa høyrer til i *karlaget*, dvs. ei gruppe menn i samkomelag der det er godt med drikkevarer» (ibid.). Av samlere og utgivere har slike viser vært ansett som upassende og har derfor ikke blitt publisert, men blitt liggende i arkivene. Både samlere og utgivere har representert borgerskapet. I slike tilfeller har ulikt syn på kjønn sammenfalt med klassemessige forskjeller. Erotiske sanger passet ikke i det bedre selskap.

Fula Visboken er ei samling med erotiske viser fra Sverige. Utgiveren snakker om den «obändiga livsglädjen som talar ur visorna» (Anderberg et. al. 1978:omslaget). Boka inneholder 50 ulike viser. De eldste visene ble opptegnet i Stockholms kroer på 1700-tallet. Mange av dem er skildring i 3. person, men noen er formulert i 1. person. Av disse siste er det like mange sanger hvor jeg-personen er ei kvinne som en mann. På dette innholdsplanet er det en jamn kjønnsbalanse. Når det gjelder de erotiske visene som finnes i samlinga ved Tromsø Museum, er det gjennomgående at tekstene helst er formulert fra en manns side.

Dette gjelder også *skillingsvisene* fra 1800-tallet. Jeg har gått gjennom hele samlinga av kjærlighetsvise-trykk fra Tromsø Museums arkiv. Det meste er viser som er utgitt på Urdals forlag i Tromsø, men også en del fra andre steder. Av visene forfattet i 1. person finnes det noen relativt få hvor jeg-personen er kvinne. Langt de fleste har en mann som jeg-person, som for eksempel *Den Tredje* (*En Pige har jeg elsket*) fra heftet *Tre nye kjærlighetsviser* (Trykt og tilkjøbs hos H.J. Selmer paa Lillehammer, uten årstall, uten forfatter):

*En Pige jeg elsket har saa saare,
Til hende jeg svoret har min Tro;
Men nu maa jeg bort i fra min kjære;
Alene fordi hun er mig utro.*

Tematikken og perspektivet ligner visa *Jeg var en gang forlovet*. De er også trolig fra omtrent samme tidsperiode. Skillingsviser har sjelden eller aldri et klart erotisk innhold.

Smedeviser har det vært mange av. Den følgende visa med herming etter joiking har vært godt kjent nordpå (opptak fra Snefjord 1975 ved Ola Graff):

Vi gut - tan i - fra Ma - si, lu la ka lu la ka lu la ka lå,
vi e så trøtt og tra - sig lu la ka lu la ka lu la ka lå.

*Vi har ikke mange penga, lo la ka ...
men vi e god i senga, lo la ka ...*

Jeg husker sjølv denne visa fra oppveksten min i Tromsø. Byrampen sang den gjerne etter samer i kofte som var innom byen. Det andre verset er interessant. Her tillegges samiske gutter en seksuell kompetanse og kraft som normalt ville være misunnelseverdige, dette til tross for mobbekarakteren ved visa. For øvrig synes ikke kjønnsdimensjonen å ha noen særlig plass i stereotypiseringen av samene som etnisk gruppe.⁶

I *salmesangen* finner vi ofte bilder som «bryllup» som metafor for frelsen og «brudgom» som metafor for Kristus. *Åndelig Sangbok* var ei samling åndelige sanger som ble utgitt av den læstadianske menigheta i Hammerfest. Denne sangboka ble i begynnelsen brukt av alle de læstadianske retningene. I dag brukes den bl.a. av De førstefødte. En rekke sanger her bruker nettopp slike metaforer som har et underliggende erotisk budskap⁷ hvor vi mennesker er brura som skal forenes med Kristus i ekteskap (tekstene hentet fra utgaven 1950, Hammerfest):

6. Popgruppa Banana Airlines gjorde det derimot nesten til et varemerke å synge sterkt seksualiserte tekster om samene.
7. En moderne salmediker som Børre Knudsen bruker åpent seksuelle undertoner i tekstene sine. I sangen *Maria skjønn* synger han for eksempel «og i ditt skjød er ordets kime lagt» (www.deezer.com/track/114380866).

*Min elskede du for mig bar
En purpurdragt til spot den var ...*
(«Lammets bryllupssang», vers 3).

*Min yndige Brudgom og Frelsermand kjær
Jeg længes og venter saa saare ...*
(«Langt op over sorgens og taarenes land», vers 8).

Sangleker er en egen barnetradisjon. Mange av disse sangene inneholder erotisk spenning om kjæresteforhold, giftemål og lignende. En slik sanglek er *Stjernene små* (nedtegnet 1975 v/ Ola Graff):

*% Stjernene små utpå himmelen lyser %
% Klara vatten uti klare kjellarne fryser %
% Jeg rekker hånden til den jeg behager og takker %
% Kommer russepresten med sin lange, sorte kappe %
% Han skal oss til sammen vie %
% Du skal hete far og du skal hete mor den skjønnne %*

Her er det fullstendig kjønnsmessig likevekt mellom gutten og jenta, mellom han som ble far og hun som ble mor. Det finnes ei stor samling sangleker fra Tromsø by (Westrheim & Ovanger 1994). Her er det overveiende kjønnsmessig balanse og likeverd.

Kjønn som innhold og uttrykk – norsk instrumentaltradisjon

De fleste slåttene er instrumentalmusikk uten noe kjønnsrelatert innhold. Unntaket er noen slåtter som knyttes til kjønn gjennom tittelen. En slik kjent norsk slått er for eksempel *Jølsterbrura*. I den store slåttesamlinga fra Lødingen etter Daniel Hægstad finnes nesten ingen slike slåtteneavn. Et unntak er *Jentevals* (Graff 2010, Vals nr. 21), uten at det synes å være noen spesiell musikalsk grunn for et slikt navn.

I slåttespill har det vært pekt på stiltrekk i uttrykk og spillemåte som kan assosieres med det maskuline og det feminine. Mats Johansson setter

opp motsetninga mellom på den ene sida virtuositet og virilitet som maskuline trekk, og på den andre sida «dåm», spill som er uttrykksfullt, ekspressivt, emosjonelt eller lyrisk som feminine trekk (Johansson 2013: 369f).

Det er usikkert hvor utbredt denne assosiative koblinga er. Arnt Bakke omtaler forskjeller i stilttrekk mellom Vefsn-spellmennene Kjøl-Ola (f. 1824) og Jakob Ivarsson Angermoen (f. 1831): «Men det vil alltid være vanskelig å sammenlikne to så vidt forskjellige typer som Ola og Jakob. Ola er den «skolerte» og avbalanserte typen ... Jakob er naturbegavelsen som først og fremst gir uttrykk for sitt følelsesliv gjennom musikken» (Bakke 1973:411ff). Ingen steder finnes antydning om at dette kobles til noen kjønnsmessig differensiering, verken av Bakke eller av de eldre spellmennene sjøl. Noen spiller mer «lyrisk», andre mer «aggressivt». Slike forskjeller kunne godt tenkes å ha utkrystallisert seg som en forskjell mellom feminin og maskulin spillestil. Men i arkivet for Nord-Norge finner vi ingen antydning om at det har skjedd. Det synes bare å ha vært oppfattet som individuelle forskjeller.

Johansson mener videre å påvise at kvinner tenderer til å spille på en mer rett fram måte, at «these expressive modes are seldom utilized by female fiddlers», mens på den andre sida «men have managed to monopolize this particular repertoire of expressive means» (Johansson 2013:377). Denne «artistically motivated departure from conventional masculinity» kaller han «queering» (ibid.).⁸

Arkivmaterialet om kvinnelige musikere på Tromsø Museum er altfor spinkelt til å kunne si noe om dette for eldre tider. Men hva med dagens utøvere? Johansson klassifiserer både Susanne Lundeng og Ragnhild Furebotten som kvinnelige utøvere som lett kan beskrives som maskuline i spillestil: «Female fiddlers that easily could qualify as «masculine» in their musical approach include Susanne Lundeng, ... Ragnhild Furebotten ...» (Johansson 2013:370).

8. I tradisjonell samisk joiking finner vi ikke «queering». Den kjønnsmessige todelinga har framstått som en uproblematisk selvfølgelighet. Per Hætta som på et opptak beskriver forskjellen mellom maskuline og feminine joikemelodier, dvs. ulike stiltrekk, tilordner disse til kjønn med største selvfølgelighet: «først skal jeg ta en del feminine melodier, melodier som er tilsiktet kvinner» (T&M B 119), og «maskuline melodier er jo tilskrevet menn, *selvsagt*» (T&M B 117, mi utheving).

Jeg har intervjuet begge disse utøverne om hvordan de ser på seg sjøl. Både Susanne og Ragnhild sier at de aldri har tenkt på spillestilen sin i et slikt perspektiv. De har heller aldri hørt noen andre, verken muntlig eller i skriftlige anmeldelser, uttrykke en slik tanke. Susanne vet at hun kan spille kraftfullt og virtuost, men hun synes ikke sjøl det nødvendigvis blir maskulint. Hun opplever også at hun kan spille ekstremt vårt.

Susanne har heller aldri hørt noen omtale Ragnhild i et slikt perspektiv. Ragnhild på sin side sier at hun for det første opplever at hennes egen spillestil og Susanne sin er ganske ulike. Det blir derfor litt underlig å sette samme merkelapp på dem. Hvis hun måtte sette på en kjønnslig merkelapp, ville hun antakelig heller kalle Susanne sin stil for feminin (intervju TsM Ms 2017/35).

Jeg har også intervjuet Terje Foshaug om det samme spørsmålet. Terje er en av de mest framtreddende nåtidige slåttespillere i Målselvmiljøet. Han påpeker også at Susanne kan spille både rått og vårt, og at det samme egentlig også gjelder Ragnhild. Han vil heller ikke uten videre tenke at kraftfull stil er maskulint, mens det våre er feminint. Og en kvinnelig musiker som Julie Alapnes synes han generelt er mjuk i uttrykket hele tida, mens en mannlig musiker som Ståle Paulsen er det motsatte. Han opplever ikke at stilmessige assosiasjoner til kjønn generelt har noen plass i slåttemiljøet (TsM Ms 2017/35).

Dette medfører en del teoretiske problemer. Å spille kraftfullt og virtuost er ikke maskulint i seg sjøl. Det er stiltrekk som kan ha et assosiativt potensiale til maskulinitet under visse historiske og kulturelle betingelser. På samme måte er det å spille følelsesfullt og mjukt ikke feminint i seg sjøl. Det er stiltrekk som kan ha et assosiativt potensiale til femininitet. At det foreligger et mulighetsfelt, betyr ikke nødvendigvis at mulighetene er realiserte. Det reiser problemer hvis forskere tilskriver egenskaper som utøverne ikke kjenner seg igjen i. Et annet problem er hvis man som forsker velger ut bare visse sider ved ei virkelighet, og overser at spillestilen hos både Susanne Lundeng og Ragnhild Furebotten kan være flertydig, og underkommuniserer at det finnes kvinnelige slåttemusikere som spiller overveiende mjukt og mannlige som spiller overveiende hardt.

Kjønn som innhold og uttrykk – samisk tradisjon

I samisk joiketradisjon finner vi innholdsmessige kjønnsforskjeller både i tekst og tone. Tekstlige bilder kan være kjønnsbestemte. «Joiken til ei kvinne spelar ikkje sjeldan på venleiken hennar eller sjarmen; sumetid møter ein det staselege ved ein mann» (Einejord 1975:19). Et eksempel finner vi i joiken til *Ellen* (uten kildeangivelse, Einejord 1975:78):

*dan El'laža
læ fina degå sil'ki
ja fáv'ro degå muor'ji*

dvs: *Den lille Ellen
er fin som silke
og vakker som et (molte)bær*

En tekst med slike metaforer må handle om ei kvinne. Metaforene vil neppe kunne snus motsatt vei til å gjelde en mann. Samtidig betyr ikke det at utøvinga er kjønnsmessig begrenset. Teksten er trolig lagd av kjæresten til Ellen i en forelskelsesperiode og uttrykker derved hans følelser overfor henne. En slik tekst kan være en engangsimprovisasjon som så ble glempt. Men hvis teksten festnet seg som joiketekst til Ellen, slik det kan se ut som denne teksten har gjort, vil den i ettertid kunne joikes både av kvinner og menn.

Noen tekstlige metaforer vil kunne ha ulike tolkninger om de brukes om kvinner eller menn. I joiken til *Er'kis Niilas* karakteriseres han som «morgenstjernen fra Polmak, Buol'bmága guovsonásti» (Aikio et.al 1972 nr. 94). Einejord bemerker at hvis dette hadde vært sagt om ei kvinne, «ville det helst gjelde som ei understreking av tiltalende drag ved kvinna, så som venleik og sjarm», mens brukt om en mann ville det ha «vore nytta for å oppná ei anna karakterisering» (Einejord 1975:80), uten at Einejord går inn på hva slags karakterisering det ville være, for som han sier, «diverre manglar mest alle materialsamlingar bakgrunnsopplysningar i det heile, slik at det ikkje er råd å dra sikre slutningar» (Einejord 1975:90).

At tekstlige metaforer er kulturbundet, ser man tydelig i joiketeksten til Musta Jovnas datter fra Varanger som gjengis av Isak Saba. Hun ble karakterisert som «yndig som gåsen». Saba som skjønner at dette kan virke rart eller komisk i norske ører, kommenterer at «gaasens litt vuggende gang ansees vakker» (Saba 1920:78f).

Noen joikemelodier kan lages tonemalende slik at selve melodien gir assosiasjoner til det som det joikes om. Per Hætta er den tradisjonelle joiker som sterkest har uttrykt at melodiene kunne være maskuline eller feminine i karakter. En typisk feminin melodi ifølge han er melodien til kona hans Kirsten, *Lemma Kirste* (opptak ved NRK & Tromsø Museum 1960):



Melodien har et begrenset omfang, den går opp til en klangfull stor ters som en dominerende tone. Den joikes i et rolig tempo. Den har en rolig rytme med ett rytmisk motiv i alle fire avsnittene og ett melodisk grunnmotiv som modelleres gjennom joiken. Melodien formidler derved en slags mjukhet som lett kan assosieres med femininitet som karakteregenskap. Per forteller at melodien beskriver henne godt. Han opplever altså at melodien formidler en femininitet som passer til kona hans.

Helt annerledes er joikemelodien til *Pieras Mihkkal* fra Kautokeino. Per Hætta beskriver melodien som en kraftig, maskulin melodi, nesten rå. Noen ganger gjentas deler av et avsnitt som en innskutt del, trolig for å få joiken enda mer markert og maskulin. Disse tonene er satt i parentes (opptak ved NRK & Tromsø Museum 1960):



Denne melodien har store oktavsprang, tonegjentakelser og en nesten huggende rytme. Melodien formidler noe kraftfullt og hardt, noe som igjen kan assosieres med maskulinitet.

I begge disse to eksemplene brukes kjønn som en klar estetisk kategori. Men langt fra alle joikemelodier har slike kjønnsmessige konnotasjoner. Jeg har noen ganger avspilt joikemelodier som en blindtest og bedt folk gjette om det var en mannsjoik eller kvinnejoik. Flere ganger har folk tatt feil. En gang spurte jeg en gammel mann i Kautokeino om det var noen forskjell. Svaret han ga, tror jeg er ganske treffende. Med en gang svarte han «Nei». Så tenkte han seg litt om og sa «kanskje kvinnfolkjoikene noen ganger er litt finere» (personlig samtale). Så selv om noen joikemelodier kan ha kjønnsmessige konnotasjoner, synes dette langt fra å være tilfelle for alle melodiene.

Fra Arjeplog finnes følgende melodi nedskrevet. Det er joiken til *Kong Oscar II* (notenedskrift 1909 ved Karl Tirén, Tirén 1942 nr. 282):



Denne melodien er påtakelig lik joikemelodien over til Lemma Kirste fra Karasjok. Det kan neppe være tvil om at Per Hætta ikke visste om joiken til Oscar II, så disse to joikene må være lagd uavhengig av hverandre. Men den ene er til ei kvinne, den andre til en mann. Det viser at musikalske uttrykksmidler som kan skape assosiasjoner til kjønn, ikke kan ha vært allment utbredt i alle de samiske områdene. Det er et ubesvart spørsmål hvor omfattende kjønn som estetisk kategori er eller har vært i den samiske joike-tradisjonen. I dette tilfellet kan det også ha vært en forskjell i estetikken i nordsamisk og pitesamisk område.

Også joiketradisjonen har erotiske sider. Til forskjell fra norsk tradisjon, lagde man ikke egne erotiske joiker, men kunne sette en erotisk tekst til en personjoik. Et eksempel er joiken til *Serine Johnsen* fra Lillefjord (f. 1887). Hun var gammel peppermø og kjent for å være prippet (Graff 2004:102ff). Joiken hadde en tekst hvor hun ble sitert på å klage over ungdommen. Men i tillegg, som et humoristisk virkemiddel, diktet folk en overdreven erotisk tekst og la ordene i munnen på henne (opptak fra Snefjord 1987 ved Ola Graff):



dvs.: *Til en liters kjele trenger jeg ikke varme,
den koker jeg mellom beina.*

Poenget med denne teksten var å drive gjøn med Serine ved å la henne si om seg sjøl noe alle visste var det motsatte av hva hun ville ha sagt. Var slik gjøn noe man bare gjorde med kvinner? Anders som levde samtidig med Serine og i det samme området, hadde kjærlighets sorg etter at kjæresten hadde gjort det slutt. Folkevittigheta dikta at han hadde slik kjærlighets sorg at han verken spiste eller drakk på fem dager, og han ville ikke engang ha kvinnfolk (Graff 2004:76ff). Så den folkelige humoren gjorde ingen forskjell på menn og kvinner.

Vi vet ikke om Serine sjøl noengang hørte denne joiken. Men det virker som alle andre i lokalsamfunnet kunne den og flirte av den.

Kjønn som praksis – norsk vokal tradisjon

Det var i hovedsak ingen forskjell på kjønnene i spørsmål om hva man kunne synge. Det gjelder også viser med kjønnsrelatert innhold. Visa *Spinn spinn* finnes i arkivet etter både kvinnelige og mannlig utøvere. Tilsvarende kunne kvinner fritt synge *Blind Fredriks vise*. En sang med et kjønnsrelatert innhold har ikke satt noen kjønnsmessige føringer på hvem som kunne synge disse sangene.

Det ser heller ikke ut til å være noen markert forskjell mellom kjønnene i spørsmålet om hvordan man kunne synge. I Nordnorsk folkemusikk-samling finnes det ingen dokumentasjon på noen tradisjon om en eventuell maskulin vs. feminin syngemåte. Derimot har Kirsten Bråten Berg uttrykt at det er en forskjell i måten menn og kvinner synger stev på. I filmen *Urstemmen* (Otterbeck m.fl. 2017) hvor hun er stevlærer for Anneli Drecker, sier hun til Anneli at hun ikke må synge så kraftig og markert, for det er slik mannfolk synger stevene.

Man hører selvsagt forskjell i stemmeklang hos menn og kvinner. De synger med en oktavs avstand til hverandre. Menn kan også ha en kraftigere stemme enn kvinner. Men det er reint biologisk. Ulik stemmeklang står her i et årsak-virkningsforhold. Det får derfor en annen status enn i en kulturhistorisk undersøkelse hvor spørsmålet er kjønn som kulturell væremåte.

Når det gjaldt å synge salmer, kunne og skulle alle synge salmene. I den utøvende praksisen finner vi likevel kjønnsmessige forskjeller. I de læstadianske forsamlingene er kvinner underordnet menn, tolket ut fra bibelens ord. Selv om alle var med og sang, var det helst menn som fungerte som forsangere i forsamlingene og som satte i gang allsangen under møtene.

Når det gjelder reine arbeidsviser, var det derimot kjønnsdifferensiering. Arbeid med å bryte stein har vært hundre prosent mannsarbeid. Sangene her ble derfor sunget av menn. Å sette ut store båter, var også først og fremst et mannsarbeid, selv om kvinner nok kunne delta hvis det var nødvendig. Sangeren som sang båtropene, har primært vært menn. Å være budeie og lokke på dyr var på si side først og fremst et kvinnearbeid. Så lokking ble gjerne gjort av kvinner. Samtidig vet vi at gutter måtte arbeide som gjetere. De måtte passe dyr, den tida det fantes rovdyr i fjellet. Trolig må derfor også guttene ha behersket lokkinga, i hvert fall til en viss grad.

Når arbeidssangene ble såpass klart kjønnsdelt, har det selvsagt sammenheng med at disse sangene ikke var selvstendiggjort som sanger som sådan. Utenom arbeidet tenkte man ikke på å synge disse sangene som sanger. De var kontekstavhengige arbeidsredskaper som ble brukt i arbeidssituasjoner. Når arbeidet var kjønnsdelt, ble det også kjønnsdelt hvem som sang sangene.

Sangleker har i hovedsak vært en jenteaktivitet. Det å reise rundt som skillingsvisesanger har trolig vært en arena som i større grad har vært forbeholdt menn.

Fra Telemark kjennes stevtradisjon og såkalt stevkamp, «å stevjast». Landstad ga en beskrivelse av dette fra på midten av 1800-tallet. Selv om kvinnene og mennene måtte sitte ved hver sin ende av bordet, deltok også kvinnene i stevkampen. «Enhver giver sit Bidrag til den almindelige Lystighed, og Kvinderne ved den nedre Bordsende drages ofte ind med i Stevkampen idet de besvare de af Mændene dem tilkastede Stev» (Landstad 1853:366, også i Grinde 1981:81).

Barnestell har vært ansett som kvinnearbeid. Det uttrykkes direkte i teksten i den følgende vuggevisa som er kjent fra flere steder i landet (opp-tak fra Dunderlandsdalen ved NRK 1955):

Set - ta deg på sul - lar - krakk, sul - la bå - ni di - ne,
 eg ska sul - la bå - net mitt, så det ska ik - kje gri - ne.
 Skun - da deg no jen - ta, la ik - kje bå - ni ven - ta. Ta på sok - kar,
 ha på sko, gakk i fjo - se og mjøl - ka ku, gje så bå - net å drek - ka.

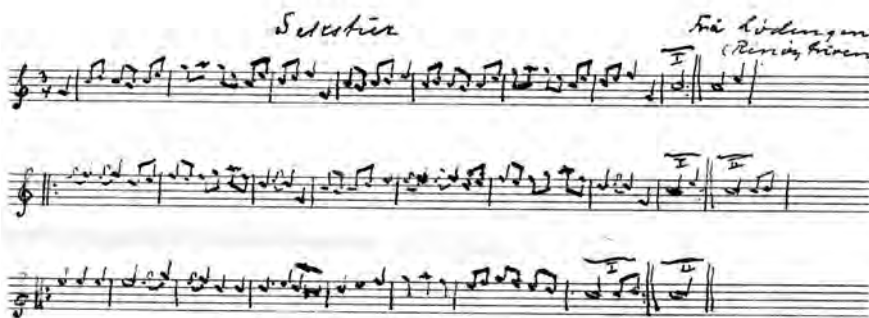
I folkemusikkarkivene kunne man forvente å finne en klar dominans av kvinnelige utøvere når det gjelder vuggesanger. Det er ikke tilfelle for Nordnorsk folkemusikksamling. Hvis man ser på lydopptakene som Arnt Bakke gjorde, er det faktisk flere menn enn kvinner som synger vuggeviser, 10 menn mot 8 kvinner. Det gir en indikasjon på at mange menn har sunget vuggesanger. Kanskje var det å synge for ungene ikke så kjønnsbestemt som man kunne tro?

Selv om daglig stell av barn var et kvinnearbeid, antyder dette at det å føle omsorg for ungene like mye gjaldt menn. McClary hevder at «individuals learn how to be gendered beings through their interactions with cultural discourses such as music» (McClary 2002:7f). Det er kanskje det vi ser her, at sang for ungene var en arena hvor begge kjønn ikke bare viste omsorg, men også lærte omsorg.

Kjønn som praksis – norsk instrumental tradisjon

Slåttespilling har opp gjennom tida vært mannsdominert. Men det har vært

en tendens til å underkommunisere at det fantes kvinnelige musikere.⁹ Det er kjent noen kvinnelige felespillere i eldre tid. I Lødingen fantes det for eksempel en søskentrio på 1840–50-tallet med to jenter og en gutt som ble kalt for «Rinøytrioen», og som spilte trestemt uten å ha greie på noter. De skal ha hatt stort ry (Graff 2010:61). Det finnes ingen antydninger i noen kilder at ikke dette var fullt akseptert i samtida. Så alt tyder på at utøverne ble vurdert ut fra kvaliteten som musikere, ikke som kjønn. Noen av slåttene de spilte, ble lært og videreført av andre mannlige musikere, som bl.a. den følgende (nedskrevet av D. Hægstad i 1930 for Arne Bjørndal-samlinga):



Likevel kan man i dette tilfellet kanskje se spor av hvordan sosiale normer slår ut kjønnsmessig ulikt. Vi hører ingenting om trioen etter 1850-tallet. Det kan ha sammenheng med at de giftet seg. Vi vet at den siste av dem giftet seg på midten av 1850-tallet. Etter at de var gift, var det neppe sosialt akseptert at kvinner fortsatte som musikere, i motsetning til mannlige musikere hvor det synes å ha vært større aksept for at de kunne fortsette som spillmenn. Om spellmannen Kjøl-Ola fra Vefsn ble det for eksempel fortalt at han helt til sine siste dager var ivrig opptatt med musikken (Bakke 1973:411).

I våre dager er kjønnsfordelinga helt annerledes. Nord-Norge har fremragende kvinnelige felespillere som også hevder seg på nasjonalt nivå,

9. En slik form for underkommunisering finnes på mange områder. I historiefaget var forskere på 1970-tallet opptatt av å finne spor etter kvinner i historia. «Forskerne fant da også at kildene inneholdt mye informasjon om kvinner, også i andre posisjoner og med andre handlingsmuligheter enn vi hadde forventet» (Hagemann 2006:227).

som Susanne Lundeng, Julie Alapnes og Ragnhild Furebotten. Også nasjonalt finnes det mange dyktige kvinnelige felespillere.

Johansson påpeker at det i historia til norsk folkemusikk finnes en rekke framtrepende spillmenn som representerer «the outcast archetype who was in discord with society» (Johansson 2013:371). Denne mannlige personlighetene finnes også nordpå. Det finnes for eksempel ei fortelling om noen som kom forbi gården Angermoen og hørte den legendariske spellmannen Jakob Ivarsson (1831–1900) som satt inne og spilte så aldeles vidunderlig, samtidig som de passerende kunne se at gården var litt forfallen (TsM B 35).

Kjønn som praksis – dans

Dansen er en arena hvor kjønnene kan møtes i regulerte samværsformer. Det å danse har mange aspekter, blant annet samvær, lek og fysisk utfoldelse. Fysisk berøring er emosjonelt og kan derfor være et tabubelagt område. I dansen er den fysiske berøringa ritualisert. Innenfor disse rammene blir det tillatt å berøre noen av det andre kjønn. Dansen kan derved gi et viktig handlingsrom for kontakt. «Den europeiske pardansen der mann og kvinne dansar tett ... er i seg sjølv fylt av erotisk spenning slik at det er mindre rom for sterkt utagerande kroppsbruk» (Bø og Kjøk 2007:251).

Fra middelalderen kjennes rekkedansen hvor man dannet en lang kjede. Her synes den kjønnsmessige plasseringa av deltakerne å ha vært underordnet. Seinere kom danser hvor nettopp det kjønnsmessige møtet mellom mann og kvinne er sentralt. Turdansene var gruppedanser med skiftende formasjoner som grunnmønster. I de seinere pardansene er det bare det enkelte paret som møtes. Disse dansene ble utbredt overalt i landet. I alle disse dansene møter vi kjønnsmessig samhandling innenfor musikalske rammer. Mann og kvinne utfyller hverandre i pardansen. Likevel har mange danser en innebygget ulikhet ved at det er mannen som fører og kvinna som følger.

Bruremarsjer er en gammel slåttetype som ikke er dans. Disse har likevel også en klar seksuell undertone, men på en annen måte. De ble brukt under bryllup, spesielt under ferden til og fra kirka hvor vielsen fant sted. Etter spillemennene skulle brureparet sjøl komme. Det er brureparet og den seksuelle og sosiale relasjonen som inngås mellom dem, som er i sentrum. Etter

brureparet kom så alle gjestene som var til stede for å være med å ritualisere den relasjonen som inngås.

Når paret var gift og festen skulle begynne, var det vanlig å begynne med en brurevals, en tradisjon som fortsatt holdes i hevd. Her skal brureparet igjen være i sentrum mens alle gjestene står rundt og ser på, før de også parvis blir med i dansen. Igjen er det kombinasjonen av den seksuelle og den sosiale relasjonen som settes i sentrum. Som melodi kunne man i prinsippet ha brukt enhver valsemelodi. Men det var gjerne noen spesielle melodier som fikk statusen å være brurevals.

En dansetype skiller seg ut fra de andre, nemlig hallingen. Halling er en gammel solodans som bare ble danset av menn. Her var poenget å vise fram maskulin styrke og spenst. Så selv om det er en solodans, har den ikke mindre seksuelle undertoner av den grunn. Vi vet at det har vært danset halling i militærforlegninger. Det forteller at man ikke bare viste fram manndoms kraft til kvinner, men at det kunne være like viktig å vise den fram til andre menn, noe som igjen kunne bekrefte en mannsidentitet gjennom det maskuline fellesskapet.

Kjønn som praksis – samisk tradisjon

Når en person ble regnet som voksen, fikk han eller hun ofte en joik. Ikke sjelden var det en kjæreste som lagde joiken. Universitetslektor i samisk, Thor Frette, uttrykte det ganske tørt slik: «Den som en gang har vært en aktuell ekteskapskandidat i et samisk miljø, får en joik» (Jernsletten 1978:112f). Det å få en joik har altså ofte tilknytning til kjønn, selv om joiken i seg sjøl først og fremst uttrykker personen som individ. En annen arena hvor det å få en joik er knyttet til kjønn, er bryllup. Det er ikke helt uvanlig at man kan gi en joik som bryllupsgave.

Det å joike hverandre, kan ha seksuelle undertoner. Forfatteren Johan Turi skriver om dette: «Nilas var smuk efter alle pigers sind, og alle piger ønskede at faa ham for sig selv til ægtemand, og derfor joigede de meget om ham» (Turi 1910:216).

I det tradisjonelle samiske samfunnet var det tenkt at alle kunne og skulle få joik. Likevel finner vi ulikhet i kjønnsfordelinga i det bevarte

materialet. De eldste opptakene av joik i Tromsø Museums samlinger er fra 1950-tallet. Her kommer vi nærmest den eldre, tradisjonelle joikekulturen. I seks ulike opptak fra denne tida framfører fem mannlige utøvere 302 joiker. Av disse er det rundt 21 % kvinnejoiker. I to opptak fra den samme perioden med to kvinnelige utøvere joikes det 108 joiker. Her er andelen kvinnejoiker nærmere 40 %. Det viser at menn joiket mest menn, mens kvinner hadde en jammere kjønnsfordeling.

Et annet spørsmål blir om menn faktisk får joik oftere enn kvinner, altså at det eksisterer flere mannsjoiker enn kvinnejoiker. I et intervju antydes dette av en joikeutøver fra Karasjok (f. 1953). Vedkommende tror at kvinner som ikke er delaktig i reindriften, ikke så ofte får en joik. Ser vi på materialet etter Karl Tirén fra begynnelsen av 1900-tallet, er det 34 % kvinnejoiker. Selv om ei slik fordeling selvsagt er delvis styrt av Tirén sjøl, antyder det muligheten for at det også på begynnelsen av 1900-tallet eksisterte færre kvinnejoiker enn mannsjoiker. Det sannsynliggjøres ved at det i Tiréns materiale er så mange som 45 % kvinnelige utøvere.

I reindriftsmiljøet arbeider både menn og kvinner som gjætere. Som gjeter måtte du joike. Når rovdyrene hører at det er folk til stede, tør de ikke angripe dyrene. Og reinflokken roer seg når de hører joiking. Joik som redskap for gjeting var påkrevd, men ikke kjønnsdelt. Det finnes ei skildring om Anna og Brita som en mørk novemberdag i Arjeplog gjette en reinflokk som var oppskremt av løshunder. Anna gikk opp på en høyde. «Där stämde hon nu upp med lugn och halvhög röst en vuolle (dvs. en joik) och Brita ... föll genast in i melodien. Det var säreget och vackert att höra dem sjunga denne gamla vemodiga vuolle med dess lugna, vaggande rytm ... Men ännu märkvärdigare var att iakttaga sångens inflytande på renarna. Dessa hade hela tiden varit mycket oroliga ... men genast de hörde jojkningen lugnade de sig» (Lindgren 1929). I dette tilfellet var begge gjeterne kvinner. De gjette aleine uten mannlig hjelp, og de brukte joiken som et redskap i gjetinga.

I de samiske før-kristne tradisjonene var det på noen områder ei klar rituell kjønnsdeling. I de gamle bjørnejaktritualene var det bare menn som fikk gå på jakt. Når de kom hjem med byttet, måtte kvinnene advares om at de nærmet seg, og når kjøttet ble kokt og spist, måtte menn og kvinner være atskilt. Jegerne var besmittet med sterke, magiske krefter fra bjørnen, og først gjennom et renselsesrituale etter tre dager fikk mennene komme

til kvinnene sine igjen. Disse reglene har vært forstått som at mennene hadde en overordnet rang, og at «bjørnjakten var tabu för kvinnan» (Elgström & Manker 1971). Misjonæren Jens Kildal skriver i 1750 rett ut at kvinner ikke var verdige til å delta i de ulike sidene ved bjørneritualet (Kildal 1910:89). Jeg tror at grunnen til at et slikt tabu fantes, kan ha vært helt motsatt, nemlig at det var viktig å beskytte kvinnene som samfunnets mest betydningsfulle ressurs. Kvinnene var ikke underordnet, men tvert om de mest verdifulle, fordi det var de som kunne bære fram nytt liv.

Når det gjelder dyktighet som joiker, var det ingen forskjell på kjønnene. Både menn og kvinner kunne bli anerkjent som dyktige joikere. Per Hætta sier for eksempel i et intervju at «av oss søsken så var vel den beste joikeren av oss, det var ho Anne Marie, den eldste søsteren min» (TsM B 118). Per hadde altså ingen problemer med å anerkjenne søstera som den dyktigste av dem, til tross for at Per var den kjente og anerkjente joikeren.

Oppsummering

Gjennomgangen over har vist noen hovedkategorier når det gjelder innholdsmessig tilknytning til kjønn:

– Skildring av kjønnsdelt arbeid eller kjønnsdelte betingelser.

Dette er ikke skildring av kjønn direkte, men av arbeid som forutsetter et kjønnsdelt arbeidsliv.

– Skildring av forholdet mellom kvinner og menn.

Her finnes en rekke sjangre, kjærlighetsviser, sjømannsviser, humoristiske viser etc. Det er beretning om forelskelse og avvisning, frieri og bryllup, svik og trofasthet, forventninger og skuffelser, og også om rollefordeling og maktkamp. En del viser er kjønnsnøytrale og uttrykker likeverd, mens i noen tekster skinner det gjennom kjønnsmessig ubalanse. Tekstene kan da uttrykke dimensjoner som overordnet/underordnet, aktiv/passiv og lignende.

– Erotiske sanger.

Her finnes en stor variasjon med bl.a. smedeviser og viser med sosial kritikk, grove viser og mindre grove viser.

– Kjønn brukt allegorisk.

Dette finnes for det meste i religiøs diktning.

– Titler som henspiller på kjønn.

For noen slåtter er selve tittelen det eneste ved musikken som refererer til kjønn.

– Joiker har en annen logikk. En joik skal nesten alltid representere en mann eller en kvinne. Tekstene kan uttrykke kjærlighetsforhold, frieri, erotiske forhold med mer.

Måten temaene framstilles varierer mye. Det kan være direkte omtale eller bare indirekte antydninger. Temaet kan være nøkternt beskrevet eller emosjonelt framstilt. Framstillinga kan være formulert i 1. person, 2. person eller 3. person. Teksten kan være alvorlig eller humoristisk, etc. Framstillinga av kjønn synes ikke å ha noen spesielle framstillingsmåter som ikke også finnes på andre områder. Emosjonell framstilling synes ikke å være forbeholdt beskrivelse av kvinner, men gjelder like mye beskrivelse av menn.

Mange visetekster reflekterer samfunnet, både når det gjelder skildring av kjønnsmessig arbeids- og rollefordeling og formidling av verdinormer knyttet til rollefordelinga. Det å synge slike viser har en dobbelthet. Rollene skildres, men det kan også være opplæring i den samme rollefordelinga, og opplæring i verdiene som uttrykkes, enten det gjelder likeverd eller ulikeverd. «Music does not just passively reflect society» (McClary 2002:8).

Kjønn synes også å finnes i det musikalske uttrykket. Melodiene kan noen ganger ha mulige konnotasjoner til kjønn. Ofte vil det mjuke kunne assosieres til noe feminint, og det harde til noe maskulint. Sannsynligvis kan man peke på en biologisk basis for slike assosiasjoner, assosiasjoner til mennesket som seksuelt vesen med kjønnsorganer. I tillegg kommer også

ulikhet i fysisk styrke mellom menn og kvinner. Samtidig må kjønn som uttrykksmessig koding i musikken forstås som en kulturell konstruksjon, selv om det baserer seg på et naturgitt utgangspunkt.

Det vi konkret har sett, er at slikt som oktavsprang og insisterende tonegjentaking kan være uttrykksmidler som formidler assosiasjoner til det maskuline. Rolig melodiføring med små sprang og klangfulle intervaller kan formidle assosiasjoner til det feminine. Dette er framstillingsmåter som baserer seg på det man kan kalle «strukturell analogi» (se Graff 2004:156). Framstillingsmåtene vil være tolkningsmessig åpne i den forstand at de kan ha analogi til en rekke ulike strukturer. Rolig melodiføring vil for eksempel kunne brukes som uttrykksmiddel både for å avbilde en rolig bevegelse, en avbalansert person eller ei rolig stemning.

Framføringsmåten har trolig mest å si for om man kan tilskrive et kjønnsmessig innhold til det musikalske. Det er snakk om måten man spiller eller synger på. Hvis en utøver ønsker å uttrykke femininitet, vil framføringa kunne gjøres ekstra tydelig i en slik retning, for eksempel ved å spille mjukt. Motsatt hvis man ønsker å uttrykke maskulinitet. Det er mer problematisk å tilskrive femininitet til et mjukt musikalsk uttrykk, hvis verken utøveren sjøl eller utøvermiljøet har etablert en slik assosiativ forbindelse. På et bakenforliggende nivå kan det eventuelt være mulig å påpeke at samfunnet i stort har slike konnotative koblinger. Derved vil slike forbindelser også kunne ligge som en mulighet i musikken.

Den kjønnsmessige dikotomien som underliggende prinsipp synes å gjelde både for norsk og samisk tradisjon, selv om uttrykksmidlene kan være kulturspesifikke.

I det tekstlige poetiske uttrykket kan man noen ganger finne formuleringer som peker mot det feminine eller mot det maskuline.

Kontekst er alltid med å skape mening. Det finnes lite informasjon om brukssituasjoner for den enkelte sang. Sangene er derfor for det meste bare vurdert ut fra seg sjøl. Generelt vil en sang få forskjellig betydning i ulike kontekster. Ei vise om ridderkjærlighet vil oppleves med en litt annen dâm om den synges av ei hoffdame i middelalderen, eller om den synges av gruvearbeidere i ei tid hvor riddere for lengst er forsvunnet. Ei vise om å gå ugift resten av livet hvis man fylte 30 år, uttrykte en gang en alvorlig realitet. I dag er det bare et minne om ei forgangen tid.

Så langt man vet, ser det ut til at det å synge sanger eller å joike, har vært ganske kjønnsnøytralt i den forstand at det har vært få begrensninger som skyldes kjønn. I all hovedsak har kvinner og menn vært likestilte. Når det gjelder slåttemusikken derimot, har spilling vært dominert av menn. Der har mye endret seg de seinere årene.

Materialet gjør det ganske lett å se hvordan holdning til kjønn og normer for handling avhenger av kultur og samfunn og derved endrer seg over tid. Mange viser er tydelig sprunget ut av si samtid og farget av det. Sang og musikk er på tross av dette estetiske produkter med en egenverdi som gjør at de evner å tiltale og berøre, uavhengig av denne tilknytninga til tid og sted.

Som i livet for øvrig finner vi områder innen tradisjonsmusikken hvor kjønn og kjønnsrelasjoner er helt fraværende, områder hvor kjønn spiller med, til områder hvor kjønn og kjønnsrelasjoner er den kanskje viktigste betydningsgivende enkeltfaktor.

Litteratur

- Anderberg; af Klintberg; Mattson 1978. *Fula Visboken*. Tiden Förlag.
- Benestad, Finn 1977. *Musikk og tanke*. Aschehoug forlag.
- Blengsdalen, Anne S. 2015. «Med Spil at betiene Alle og Eenhver. Stads- musikantordningen i Norge 1660–1800 med særlig vekt på Kongsberg og Skien». Sammendrag av doktorgradsavhandling, NTNU 2015. *Musikk og tradisjon*. Nr. 29 (2015): 188–190.
- Blom, Ådel Gjøstein 1977. *Folkeviser i arbeidslivet*. Universitetsforlaget.
- Bondevik, H. & Rustad, L. 2006. «Feministisk vitenskapskritikk og feministisk vitenskapsteori» i Lorentzen og Mühleisen: *Kjønnsforskning*. Universitetsforlaget.
- Broch, Tom 1970. *Strukturalisme og humanisme*. Nordisk sommer-universitet.
- Broch, Tom 1971. *Strukturalisme for sosiologer*. Institutt for sosiologi, Universitetet i Oslo.
- Bø, Sigrid & Kjøl, Jarnfrid 2008. *Lekamslyst. Om erotikk i norsk folkediktning*. Oslo: Novus forlag.
- Bø, Sigrid & Kjøl, Jarnfrid 2015. *Lekamslyst II. Om erotikk i norsk*

- folkediktning*. Oslo: Novus forlag.
- Den saakalste Læstadianske menighet i Hammerfest 1950. *Aandelig Sangbok*. Hammerfest.. G. Hagens forlag.
- Einejord, Jon Eldar 1975. *Luotti – Juoigos – Dajahus. Innhald i joiken*. Hovudoppgåve til samisk hovudfag, Universitetet i Oslo.
- Elgström, Ossian & Manker, Ernst 1971. «Björnfesten». *Norrbottens museums årbok* 1970. Særtrykk i Boden 1984.
- Elstad, Hagbart 1987. «Ei folkevisse frå Borge». *Håløygminne*, nr. 4. Harstad.
- Fjågesund, Sara T. 2009. «Hun blev i elfven – kvinner i slåttespel og – soge». Sammendrag av masteroppgave, Rauland 2009. *Norsk Folkemusikklags skrift*, nr. 23. Novus forlag.
- Gaukstad, Øystein (red.) 1982. *Ole Tobias Olsen. Folketonar frå Nordland*. Noregs Boklag.
- Graff, Ola 2004. *Om kjæresten min vil jeg joike. Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon. Davvi girji*.
- Graff, Ola 2005. *Av det raudaste gull. Tradisjonsmusikk i nord*. Orkana.
- Graff, Ola 2010. *Daniel Høgstad. Slåtter og slåttetradisjon fra Lødingen*. Novus forlag.
- Grinde, Nils 1971 & 1981. *Norsk Musikkhistorie*. Universitetsforlaget.
- Hagemann, Gro 2006. «Kjønn og historie» i Lorentzen og Mühleisen: *Kjønnsforskning*. Universitetsforlaget.
- Hansen, Lene Halskov 2009. *Tradisjonell sang som levende prosess*. «At se viserne for sig.», *Skrifter (Svenskt visarkiv)* 26; *Norsk visearkiv publikasjon* 2. Novus forlag.
- Hekla Stålstrenga 2011. *Makramé*. Ta:lik TA84CD.
- Jernsletten, Nils 1978. «Om joik og kommunikasjon». *By og Bygd. Norsk folkemuseums årbok 1977*. Oslo.
- Johansson, Mats 2013. «The Gendered Fiddle: On the Relationship between Expressive Coding and Artistic identity in norwegian Folk Music». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 44, No. 2.
- Jonassen, Alf 2002. *Jeg hadde meg en gang. Tradisjonsmusikk brukt i Lofoten*. Norsk fiskeværsmuseum. Å i Lofoten.
- Kildal, Jens 1910. «Ur Jens Kildals Appendix till hans verk «Avguderiets

- Dempelse». Reuterskiöld, Edgar: *Källskrifter till Lapparnas Mytologi*. Stockholm.
- Knudsen, Børre. *Maria skjønn du er din faders brud*. URL: www.deezer.com/track/114380866 (Hentet 10.9.2017).
- Kvalbein, A. & Lorentzen, A. (red.) 2008. *Musikk og kjønn – i utakt?* Norsk kulturråd. Fagbokforlaget. Bergen.
- Landstad, M.B. 1968. *Norske Folkeviser*. Norsk folkeminnelag/ Universitetsforlaget. Uendra opptrykk av utgåva frå 1853.
- Launis, Armas 1908. *Lappische Juoigos-Melodien*. Helsingfors.
- Lindeman, L.M. 1963. *Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier*. Universitetsforlaget. Faksimileutgave.
- Lindgren, Otto 1929. «Om Lapparnas Jojking». *Norrländ i ord och bild* no.70.
- Lövkrona, Inger 1996. «Erotiska historier och konstruktion av kön och identitet». *Tradisjon. Tidsskrift for folkeminnevitenskap* Årgang 26, Nr.2
- MacClary, Susan 2002. *Feminine endings: Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota.
- Norsk folkemusikklag 2007–2016. *Musikk og tradisjon*. Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans. Novus forlag.
- NRK TV 2017. *I gode og onde dager*. Program NRK 1, 04.10.
- Otterbeck, M. & Aase, V. 2017. *Urstemmen. The voice of the North*. Norge.
- Saba, Isak 1920. «Finske folkesange fra Indre-Varanger» i Otterbeck: *Kulturverdier hos Norges Finner*. Kristiania.
- Skogheim, D. Sandvik, K. 1977. *Blind-Fredrik. Gruveluskens egen dikter og landets siste skillingsvise-sanger*. Tiden Norsk Forlag.
- Solbrække, K. & Aarseth, H. 2006. «Samfunnsvitenskapenes forståelse av kjønn» i Lorentzen og Mühleisen: *Kjønnsforskning*. Universitetsforlaget.
- Støylen, Bernt 1975. *Norske barnerim og leikar*. Kristiania 1899. Faksimileutgave.
- Tirén, Karl 1942. *Die Lappische Volksmusik*. Stockholm.
- Turi, Johan 1910. Muittalus Samid Birra. *En Bog om Lappernes Liv*. København.

TsM er signatur for materiale i Nordnorsk folkemusikksamling, TsM er manuskriptsamlinga, TsM B er lydsamlinga.