

Harald Gaski

Juoigan – sámi musihkka máilmmis
dahje máilmmemusihkka

Joiken – samisk musikk i verden
eller verdensmusikk

Yoik – Sami music in
global world music



Dat kultuvrralaš oassi masa globaliseren lea eanemusat čuohtan álgoálbmotkultuvrraid dáfus, lea eahpitkeahhtá guoim-muhanmusihkka (populáramusihkka)¹. Seammas leamaš maiddái váttis muhtun árvvoštalliide mearridit gosa gullet ođđa komposišuvnnat mat vuolggahuvvojit árbevirolaš musihkas; leat go dat ođđa hámi hutkan, vai mannet go dušše njuolga guoimmuhanmusihka hingalii. Dát váttis-vuohta lea maid guoskan oassái máilmme-musihkas, muhto das leamaš dattege nana čatnasat álbmotmusihka, jazza ja rocka hutkás atnui. Sámi juoigama dáfus gávdná ovdamearkkaid sámi diktačálli ja mángga-suorggidáiddára Nils-Aslak Valkeapää² buktagiin, ahte dat leat eanet ođđa komposišuvnnat go árbevirolaš musihka veršuvnnat. Dát guoská earenoamažit guovtti CD:ii, *Beaivi, áhčážan*, 1988 ja *Eanan, eallima eadni*, 1990, ja vel eanet báikkasuvvon (Prix Italia 1993) loddesinfonia *Goase dušše*, CD: s almmuhuvvon 1994, gos juoigan lea dušše oassi luonddu iežas sinfonias, mat CD:s vuosttažettiin leat loddejenat.

Lea lunddolaš ahte álgoálbmogat leat inspireren guhtet guimmiideaset, go leat dollojuvvon eatnat festiválat ja konferánsat 1970-logu loahpa rájes ovddosguvlui. Doppe olbmot leat deaivvadan ja lonohallan ja luoikkahallan vásáhusaid, ja ráhkadan

1 Go jo dát esseija almmuhuvvo golmma gillii seamma girjji, de lean válljen ráddjet referánsaid daidda teavsttaide mat leat eangalasgillii, amaset dan golmma giela referánsat šaddat nu iešgudetláganat. Muhto lea álkkes ášši gávdnat čállosid juoigama birra go interneahtras ohcá. Sámegeiat čállosat juoigama birra eai leat nu ollu, muhto ieš juoigan lea measta rájaid haga. Girjelistui lean bidjan muhtun čállosiid mat eai njulgestaga namahuvvo teavsttas, muhto dat čájehit oasi dan dutkangirjijálašvuodas mii lea dán fáttás. Ieš dát čálus lea oalle ollu rievdaduvvon veršuvdna Gaski 2000b ja Gaski 1994 artihkkaliin. Dál lea ollu eanet deaddu dasa mo árbevirolaš njálmálaš materiála adnojuvvo ođđa ja hutkás vuogi mielde.

2 Loga eambo Valkeapää birra dán web-siiddus: <http://www.utexas.edu/courses/sami/diehtu/siida/reindeer/poem.htm>

Det kulturelle området som globaliser- inga har hatt størst innflytelse på innen urfolkskulturene er uten tvil populærmusik- ken¹. Samtidig har det vært vanskelig for enkelte musikk anmeldere å finne ut hvor en skal plassere nye komposisjoner som springer ut fra tradisjonell musikk; i hvilken grad de representerer nye genre eller om de bare går inn i underholdningsmusikken. Disse problemstillingene har også vært relevante for deler av verdensmusikken, men der har likevel ankerfestene vært tyde- ligere forbundet med innovativ bruk av folkemusikk, jazz og rock. Når det gjelder den samiske joiken, kan en imidlertid finne eksempler hos den samiske poeten og multi- kunstneren, Nils-Aslak Valkeapää,² på at det for noen av hans produksjoner mer var snakk om nye komposisjoner framfor versjoner av tradisjonell folkemusikk. Dette gjelder spesielt de to CD-ene, *Beaivi, áhčážan*, 1988 og *Eanan, eallima eadni*, 1990, og i enda høyere grad for den prisvinnende (Prix Italia 1993) fuglesymfonien *Goase dušše*, utgitt på CD i 1994, der joiken kun inngår som en del i naturens egen symfoni, som på CDen først og fremst består av fuglelåter.

Det er naturlig at urfolkene har latt seg inspirere av hverandre, det har tross alt vært en mengde festivaler og konferanser

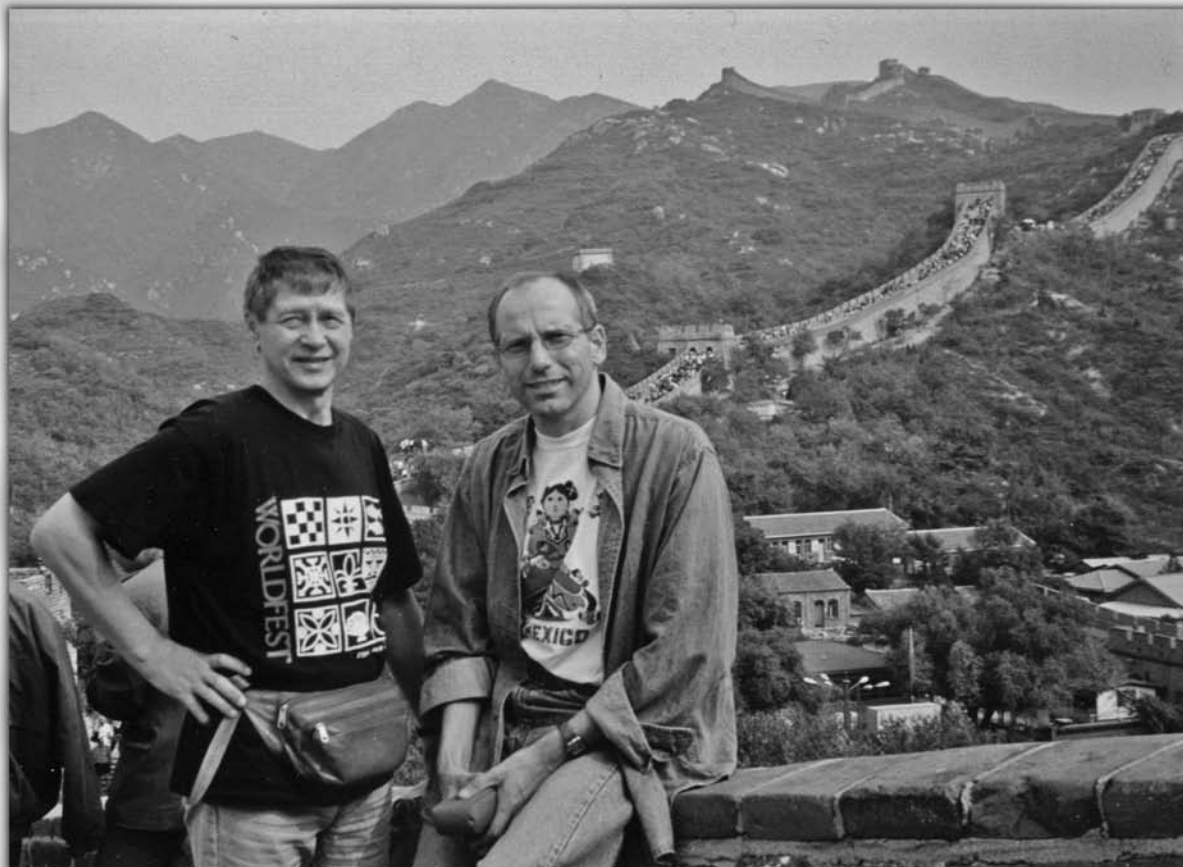
1 Siden dette essayet publiseres på tre språk i samme bok, har jeg stort sett valgt å begrense mine referanser til tekster som finnes på engelsk for ikke å skape et misforhold i referansene mellom de tre språkene. Det er imidlertid en enkel sak å finne artikler om joik på norsk ved søk på internet. Samiskspråklige bidrag om joik er det færre av, mens tilfanget av joik er nærmest ubegrenset. I bibliografien har jeg med en del titler som det ikke er direkte referanse til i teksten. Dette er gjort for å peke på en del av den forskningslittera- turen som finnes om emnet. Denne artikkelen er en betydelig omarbeidet versjon av Gaski 2000b og Gaski 1994. Fokuset nå er mere på ny og innovativ bruk av tradisjonelt muntlig materiale.

2 Les mere om Valkeapää på denne web-siden: <http://www.utexas.edu/courses/sami/diehtu/siida/reindeer/poem.htm>

The cultural area that globalization has had the greatest impact on within indigenous cultures is without doubt popular music.¹ At the same time, it has been difficult for some music critics to figure out where to place new compositions that emanate from traditional music: the degree to which they represent new genres or whether they are just part of popular music. This approach to the problem has also been relevant for some world music, but there, however, the connections have been more clearly to the innovative use of folk music, jazz and rock. However, in the case of Sami yoik, one can find examples among the Sami poet and multi-artist Nils-Aslak Valkeapää's² productions where it was rather a question of new compositions than versions of traditional folk music. This is the case especially with the two CDs, *Beaivi áhčážan* (1988) and *Eanan, eallima eadni* (1990). It is true to an even greater degree of the prizewinning bird symphony *Goase dušše* (Prix Italia 1993), released on CD in 1994. Here yoik enters in only as part of nature's own symphony, which on the CD primarily consists of bird sounds. It is natural that indigenous peoples have taken

1 In this essay I will make reference mainly to books and articles about the Sami yoik that are available in English, because I see little benefit for the English- speaking reader in mentioning unintelligible text references in other languages. However, I will point to the original text in Sami or Norwegian in a few places where an English translation is available, although in most cases only as limited translations of quotations. In the bibliography at the end I include titles of ar- ticles and books even though I do not refer to them in this essay due to its narrowly focused topic. They still offer important approaches and presentations of Sami yoik and yoik-related issues. Finally, I want to inform the reader that this essay draws on previous articles of mine in Norwegian, especially Gaski 2000b and Gaski 1994, but in both cases this new essay represents an update of the situation and a further exploration of the problems connected with innovative use of tradi- tional material.

2 Read more about Valkeapää on the following web page: <http://www.utexas.edu/courses/Sami/diehtu/siida/reindeer/poem.htm>



© Siri K. Gaski

Sámi diktačálli, musihkkár, komponista, dáiddár ja neavttár Nils-Aslak Valkeapää beakkán Kiinná muvrra alde ovttas dán artihkkala čálliin 1998s. Valkeapää lei vuosttas olmmoš gii ovttastahtii árbevirolaš sámi juoigama musihkka-instrumenttaiguin ođasmahtti vuogi mielde. Son maiddái dagai juoigan-komposišuvnnaid mat leat hábmejuvvon seammá vuogi mielde go klassihkalaš symfonijjat, doaladettiin juoigama erenoamašvuoda. Su lodde-symfonijja, Goase dušše, oaččui Prix Italia bálkkasumi 1993.

Den samiske poeten, joikeren, komponisten, maleren og skuespilleren Nils-Aslak Valkeapää på den kinesiske mur sammen med artikkelforfatteren i 1998. Valkeapää var den første som kombinerte tradisjonell samisk joik med musikkinstrumenter. På toppen av sin karriere laget han også noen joik-komposisjoner som er bygd opp på en måte som minner om klassisk musikk uten å forringe joikens egenart. Han ble tildelt Prix Italia-prisen for hans Fuglesymfoni i 1993.

The Sámi poet, musician, composer, painter and performer Nils-Aslak Valkeapää on the Chinese Wall in 1998 together with the writer of this essay. Valkeapää was the first to combine traditional Sámi yoik with musical instruments in a new and creative way. In the prime of his artistry he also made some yoik compositions which are built up in a manner similar to that of classical music while still keeping the specific quality of yoik intact. He was awarded the Prix Italia prize for his Bird Symphony in 1993.

ođđa sihke politihkalaš ja kultuvrralaš vuodu álgoálbmotlihkadussii. Danin go kultuvrralaš oassi álo lea leamaš guovddážis álgoálbmotpolitihkas, de leat eanaš poitihkalaš konferánsat ge doaibman kultuvrralaš deaivvadanbáikin main leamaš mielde sihke čuojaheaddjit, dánsejeaddjit ja poehtat. Dan láhkai sáhtta dadjat ahte politihkka ja kultuvrra buorre muddui leat johtán giehtalagaid álgoálbmogiid dáfus manjimuš moaddelot jagi, seammá láhkai go geavai go smávva nášuvnnat dego Norga ja Suopma

fra slutten av 1970-tallet og framover, der en har møttes og utvekslet erfaringer og skapt en ny både politisk og kulturell plattform for urfolksbevegelsen. Fordi den kulturelle dimensjonen alltid har hatt en framtreddende posisjon i urfolkspolitikken, har de fleste politiske konferansene også fungert som kulturelle møtesteder med opptredener av både musikere, dansere og poeter. På den måten kan en si at kulturen og politikken langt på vei har gått hånd i hånd for urfolkene de siste decenniene på en

inspiration from each other. There have after all been a number of festivals and conferences since the end of the 1970s where groups have met and exchanged experiences and created a new political and cultural platform for the indigenous movement. Because the cultural dimension has always had a prominent position in indigenous politics, most political conferences have also functioned as cultural meeting places, with performances by musicians, dancers and poets. To a large extent, one can say that

šadde iešráđđejeaddjit badjel čuohta jagi áigi, sin nášuvnnahukseamis.

Dán artihkkalis áiggun vuosttažettiin giehtadallat sámi árbevirolaš musihka,–juoigama – ja geahčadit buvttadandili, árvvoštallanvugiid ja vuoigatvuođagažaldagaid go geavaha árbevirolaš musihka ođđa birrašin. Mun válljen ovttá kultuvrras ovttá dáiddasuorggi fokuseret dan sadjái go máŋgga álbmoga diliid veardidit, vuosttažettiin vai beasan vuđolebbut ovttá ášši guorahallat. Dán dagadettiin doavvun dattetge guoskkahit áššiid mat sáhttet váikkuhit eanet álbmogiidda, ja maiddái problematiseret oppa lohkaí árbevirolaš kulturosiid ođđa geavahanvugiid. Loahpas bijan gažaldahkan makkár musihkka dađistaga sáhtta riegádit dan ovttastahttimis mii dáhpáhuvvá sierra álgoálbmotjoavkkuid gaskkas; šaddá go áiggi mielde oktasaš *indigenous sound* vai nanosmahtta go iežas kulturárbbi dihtomielašvuohta sávaldaga doalahit *the traditional sound*?

Juoigan lea sápmelaččaid árbevirolaš musihkka (Turi [1910:91]/1997:45). Das leat čielga ráját sihke ráhkadeamis, doaimmas ja ovdanbuktimis. Dat gullá oktasašvuhtii ja dahká juigojuvvo olbmo oassin oktasašvuođas. Muhto danin go juoigan luonddustis lea nu kollektiivvalaš, de das lea maiddái earenoamaš oamastanstruktuvra. Ii juoigi oamas luođi, dan oamasta baicce son guhte oážžu dan, son guhte juigojuvvo. Muhto go lea sáhka ruđalaš buhtadeamis go luohti šaddá LP:ii, CD:ii dahje eará mediaatnui, ja čuojahuvvo dain, de ii leat eahpádus das ahte buhtadus galgá sutnje gii álggus juoiggai luođi, dahje sidjiide geaidda vuoigatvuođat lága mielde gullet. Jos muhtun juoigi almmuha árbevirolaš luođi man muhtun eará olmmoš lea ráhkadan/juoigan, de lea lunddolaš juogadit čuojahanbuhtadusa sudno gaskkas.

Dát ii dagat stuorra váttisvuođaid olbmuid luđiid dáfus, dat guhte juigojuvvo

lignende måte som tilfellet var for nasjonsbyggingsprosjektet til f.eks. småe nasjoner med nyvunnen frihet som Norge og Finland på begynnelsen av 1900-tallet.

I denne artikkelen vil jeg primært fokusere på den samiske tradisjonelle musikken, joiken, og se litt på produksjonsforhold, vurderingsmåter og rettighetsspørsmål i forbindelse med at en bruker tradisjonell musikk i nye settinger. Jeg velger å fokusere på én kunstart i én kultur framfor å jevnføre med situasjonen blant en mengde folkegrupper, først og fremst for å kunne gå mere i dybden på ett tema innen en kultur. Gjennom å gjøre dette, håper jeg likevel å touche inn på generelle problemstillinger for flere urfolksgrupper, og også problematisere omkring innovativ bruk av tradisjonelle kulturelementer i det hele tatt. Avslutningsvis stiller jeg spørsmål ved hvilken type musikk som etter hvert vil vokse ut av samhandlingen og påvirkningen mellom ulike urfolk; går utviklingen i retning av en felles indigenous sound eller styrker bevisstheten om egen kulturarv også ønsket om å bevare the traditional sound?

Joiken er samenes opprinnelige musikk (Turi [1910: 91]/ 1997: 45). Den har klare rammer både for produksjon, funksjon og utøvelse. Den hører til i et fellesskap og gjør den joikede til en del av fellesskapet. Men fordi joiken er så kollektiv i sitt vesen, har den også en særegen eierstruktur. Det er ikke den som lager joiken som eier den, det gjør tvert imot den som blir joiket (Gaski 2000: 193). Produsenten mister på en måte retten til sitt eget produkt, mottakeren får eiendomsretten til den. Når det derimot gjelder økonomisk kompensasjon for bruk og avspilling av joiker fra LP, CD og andre typer eksemplarframstilling i ulike medier, er det ingen tvil om at vederlaget skal tilbakeføres skaperen av joiken eller til dem som sitter på de juridiske rettighetene til den. I de tilfellene der en joiker utgir en

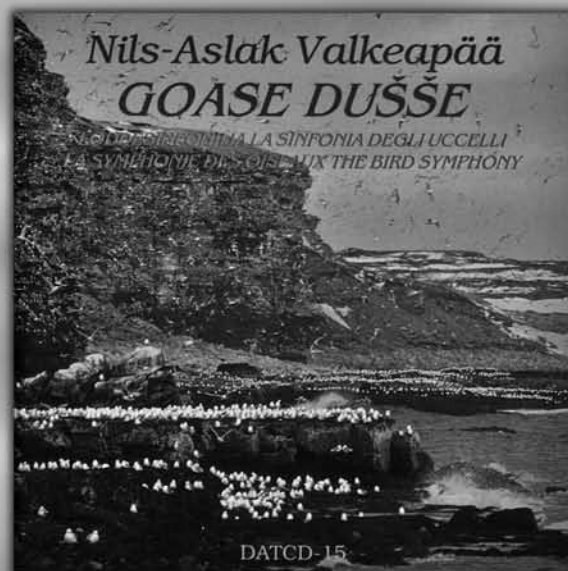
culture and politics have gone hand in hand for indigenous groups in recent decades. A similar thing happened when small nations with newly gained freedom like Norway and Finland were engaged in nation-building in the first part of the twentieth century.

In this article I mainly want to focus on the traditional Sami musical genre, the yoik, and take a look at production conditions, evaluation methods and legal questions in connection with using traditional music in new settings. I choose to focus on one art form in one culture rather than comparing the situation among a number of people groups, mainly in order to be able to delve more deeply beneath the surface on one theme within one culture. However, by doing this I hope to touch on general approaches to the problems of other indigenous groups, and also, generally, to discuss the problems surrounding the innovative use of traditional cultural elements. Finally, I pose the question about what type of music will eventually evolve from the mutual influence and interaction between different indigenous peoples: will the development go in the direction of a common indigenous sound or will consciousness about their own cultural heritage strengthen the desire to preserve the traditional sound?

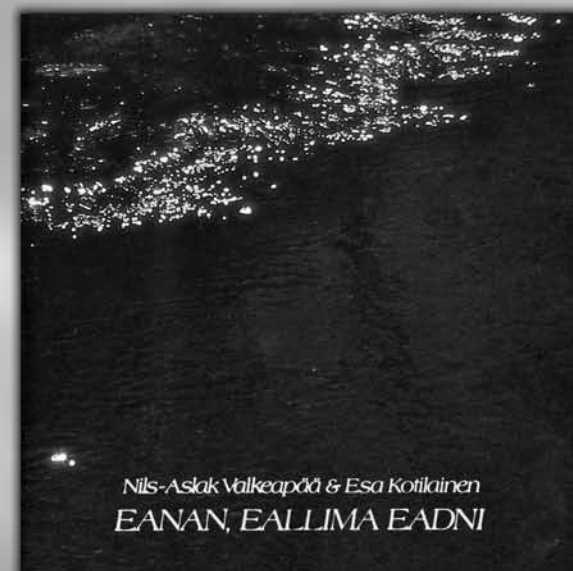
Yoik is the Sami's original music (Turi [1910: 91]/ 1997: 45). It has clear limits as to creation, function and performance. It belongs to a community and makes the person yoiked a part of that community. But, because the yoik is so collective in its essence, it also has a special ownership structure. It is not the one who creates the yoik who owns it but rather the person who is yoiked (Gaski 2000: 193). The creator, in a way, loses the right to his own creation and the recipient acquires the ownership right to it. On the other hand, as far as economic reward for the use and performance of yoiks from LPs, CDs and other types of



Juoigan-ovdamearkkat mat leat dahkkon symfonalaš musihka hámasažžan. Áiggisteaset dát ledje áibbas ođđa fuomášumit, maidda dasa lassin ledje dahkkon sihke govat, teavsttat ja lohkat.



Eksempler på samisk joik i nye settinger, til og med bygd opp som klassisk musikk. CDene var ment som et av uttrykksmidlene sammen med diktbøkene, maleriene og oplesningene.



Examples of Sámi yoik in a setting of symphonic music, which represented new creations at the time they were introduced. The CDs were accompanied by poetry books, paintings and readings.

sáhtta ieš mearridit iežas luođi anu, muhto luođi dahkkis leat goit mu oaivila mielde copyright-vuoigatvuođat. Go lea sáhka viiddis geavaheamis, de lea sus gii juigojuvvo vejolašvuohta stivret mo su luđiin dahket. Miellagiddevaš bealli dás lea ahte ealliid, váriid ja eatnamiid luođit šaddet daid opmodahkan, ja dalle luđiid hálddašit dakkárat mat olmmošlaččat eai sáhte ovddidit iežas set dáhtu. Árbevirolaš oskku mielde gal lei luonddus siellu, de dan ektui ii leat moktege amas ahte bohccos dahje váris sáhtta leat luohti.

Go lea jearaldat ovdamearkka dihtii das maid mun lean gohčodan Sámi nubbi álbmotlávllan, namalassii Nils-Aslak Valkeapää juoiggus «Sámiid eatnan duoddariid»³, de lea ášši áibbas čielggas. Sámi eatnan duoddarat leat sihke luođi subjekta ja objekta (luohti govvida daid, ja seammás dat maid *leat* luohti – danin go juoiggus ii čilge duoddariid, muhto áddejuvvo duoddariid iežas set čilgehussan das mo dat leat, luođi bokte). Namahuvvon luohti lea juigojuvvon duoddariidda, mat dasto šaddet luođi oamasteaddjin, aiddo nu mo

allerede eksisterende tradisjonell joik på CD eller gjennom et annet moderne medium, må vederlag for avspilling deles mellom den opprinnelige skaperen av joiken og framføreren.

Dette er for så vidt uproblematisk i forhold til personjoiker; det er den joikede som har disposisjonsrett over sin egen joik, men som opphavsmann regnes fremdeles skaperen av joiken, som også – etter min mening – har alle copyright-rettighetene til sitt eget produkt. Det er når det gjelder framførelse og representasjon i vid forstand at den (om)joikede har innflytelse over bruken av sin egen joik. En interessant konsekvens av dette er at joiker til dyr, fjell og landskap følgelig blir deres eiendom, og som sådan disponeres av subjekter som ikke i menneskelig forstand kan gi uttrykk for egen vilje. I tradisjonell samisk tro var imidlertid naturen besjelet, så på den bakgrunn er det ikke noe underlig i forestillingen om at en rein eller et fjell kan eie en joik.

Når det eksempelvis gjelder det jeg har kalt Samelands alternative nasjonalsang, nemlig Nils-Aslak Valkeapääs joik «Sámiid

reproduction in different media, there is no doubt that the reward should revert to the creator of the yoik or to those who hold the legal rights to it. In those cases where a yoiker releases an already extant traditional yoik on CD or on some other modern medium, the reward for recording it should be divided between the original creator of the yoik and the performer.

This is not a problem with personal yoiks. It is the person yoiked who has the right of disposal of his own yoik, but the creator of the yoik is still considered to be the author, who, in my opinion, should have all the copyright privileges for his own product. When it comes to performance and delegation in a wide sense the person yoiked should have influence over the use of his or her own yoik. An interesting consequence of this is that yoiks to animals, mountains and landscape consequently become their property, and as such are controlled by subjects that cannot give expression in a human sense to their own wishes. According to traditional Sami belief, however, nature has a soul, so with this background it is not a strange notion that a reindeer or a mountain can own a yoik.

³ Lea CD:s *Sápmi lottázan*, Reproduction 1992, AAD DATCD-13/1.

Valkeapää ieš háliidii. Luohti oainnat máidnu dan lahkavuoda mii lea álbmoga ja eatnama gaskkas, ja danin lea riehta árbevirolaš jurddašeamis ahte eanan oažžu juoga ruovttoluotta sis geat atnet das ávkki, namalassii sápmelaččain, ja čábbámus maid ráhkásasas sáhtá addit lea čába luohti!

Luohti lea čadnojuvvon lundui, ja dat govvida olbmo luonddu. Das lea alldes lundolaš vuohki mo mitalit siskkimuš jurdagiid ja dovdduid guovtte ovttadássásaš subjektta gaskkas – juoigi ja dat gean son juoigá. Sámegillii han ii juoigga man nu birra,⁴ de čilgehus šaddá binnáš earálágan sámegillii go dáro- ja eangalasgillii. Luođi objekta ii goit leat dušše vuostáiváldi, muhto dat váikkuha ja inspirere juoigi juoigat aiddo nu mo son dahká. Juoigis ja sus gii juigojuvvo lea nappo sierra oktavuoha. Dat mii lea váldoášši lea ahte luohti máhtá čatnat oktii, jogo muittuid bokte dahje olmmoščilgejumi bokte mii čujuha ja govve dan olbmo sierranasvuodaidda gii juigojuvvo. Muhto jos dan galgá dahkat, de ferte áddet dan olbmo luonddu. Dan dihtii juoigan dáiddasuorgin čatnasa sihke olgguldas lundui – nugo Valkeapää luohti Sámi eatnamii – ja olbmo lundui, psykologalaš beallái, nugo olbmuid luđiid govvidemiide.

Juoigan gullá njálmálaš girjjálašvuhtii, ja dat sulastahtá sakka muitaleami ja sátnevádjasiid ja hoahkamiid geavaheami. Dattege lea erohus das man dárkilit luohti

4 Dáro- ja eangalas teavsttas geahččalan čilget lagašvuoda luođi, juoigi ja luođi objeavtta (juigojuvvoma) gaskkas dainna lágiin ahte in dárbbáš sámi sintávssa luoikkahit amasgiela cealkkahámiid čilget. Dainna oaivildan ahte vaikko sámegielas daddjo ge ahte nubbi juoigá gean nu, ii ge gean nu birra, de dattege dárogillii šaddá amas omd. dadjat «á joike en god venn av meg.» Pre- ja postposišuvnna geavaheapmi earrána gielaid gaskkas, ja mu mielas ii čilge ovttá kultuvrra earenoamašvuoda buoremusat dainna lágiin ahte bágge dan kultuvrra giellastruktuva mearridit amasgiel dajaldaga badjel ge. Dan dihtii mu mielas sáhtá dárogillii bures dadjat «á joike om noen» almmá dan geažil rievdatkeahhtá lagašvuoda juoigi ja dan objeavtta gaskkas maktige.

eatnan duoddariid»³, er forholdet helt klart. Det er de joikede Samelandets vidder som både er joikens subjekt og objekt (joiken er både om dem, og de er samtidig joiken – fordi joiken ikke er en beskrivelse av viddene, men oppfattes som viddenes presentasjon av seg selv gjennom joiken). Den konkrete joiken er til viddene, som dermed også blir joikens eier, nettopp slik Valkeapää selv ønsket det. Joiken er nemlig en lovprisning av nærhetsrelasjonen og -dimensjonen mellom folket og landet, og derfor blir det korrekt ut fra tradisjonell tenkning at landet får noe tilbake fra dem som bruker det, nemlig samene, og det fineste en kan gi til sin kjære er en vakker joik!

Joiken er knyttet til naturen, og den beskriver menneskets natur. Den har en umiddelbarhet ved seg som gjør at den formidler de innerste tankene og følelsene mellom to nærmest likeverdige subjekt – den joikende og den joikede. Selv om en joiker om noe⁴, er objektet for joiken ikke bare mottaker, men den som påvirker og inspirerer joikeren til å joike nettopp slik vedkommende gjør. Med andre ord er det et gjensidighetsforhold mellom utøver og mottaker i en joik. Poeng er imidlertid at joikens egenskap nettopp er å skape kontakt, enten gjennom minner eller ved karaktertegning som griper fatt i og beskriver det særegne ved den joikede. Men for å kunne gjøre dette må en være i stand til å forstå vedkommendes natur. Derfor er joiken som kunstart både knyt-

3 Finnes på CDen *Sápmi lottázan*, Reproduction 1992, AAD. DATCD-13/1.

4 Min måte å uttrykke forholdet mellom joiken, joikeren og den joikede på står i delvis motstrid til holdningen om at en best uttrykker nærhetsrelasjonen ved å låne samisk syntaks for å beskrive forholdet; altså ved ikke å bruke preposisjonen *om*. Dette er et sjarmerende, men mangelfullt, forsøk på å forklare joikens umiddelbarhet. I formidlingen mellom språk og kulturer må en ta hensyn til språkenes ulike måter å uttrykke samme innhold på, noe som i dette tilfellet innebærer at en på norsk både synger og joiker om noen, mens en på samisk ikke bruker preposisjon for å uttrykke det samme.

As an example, in the case of what I have called Sámi land's alternative national anthem, namely Nils-Aslak Valkeapää's «Sámiid eatnan duoddariid,»³ the relationship is entirely clear. It is the yoiked mountain plateaus of Sámi land that are both subject and object: the yoik is both about them, and they are at the same time the yoik. This is so because the yoik is not a description of the mountain plateaus, but is understood as the plateaus' presentation of themselves through yoik. The concrete yoik is dedicated to the plateaus, which thereby also become the yoik's owners, just as Valkeapää himself wished. The yoik is an extolling of the relationship and dimension of closeness between the people and the land. It is therefore appropriate according to the traditional way of thinking that the land should get something back from those who use it, namely the Sami, and the nicest gift one can give to one's beloved is a beautiful yoik!

The yoik is tied to nature, and it describes man's nature. It has an immediacy about it that enables it to communicate the innermost thoughts and feelings between two nearly equal subjects, the yoiker and the one yoiked. Even though one yoiks about something,⁴ the object of the yoik is still not only the recipient. It affects and inspires the yoiker to make the yoik in a specific way according to the characteristics described

3 Available on the CD *Sápmi lottázan*, Reproduction 1992, AAD. DATCD-13/1.

4 My point stands in opposition to the concept that the immediate relationship between the subject and the object of a yoik is best described by borrowing Sami syntax which does not use prepositions, but rather mark the difference by case endings, thus claiming that you do not actually yoik about persons and animals but rather yoik them. This is a charming attempt at explaining the situation, but nevertheless it is a bit naive. This is because we are actually dealing with two different sets of linguistic expressions whereby English demands a preposition to express the same content and meaning as one does in Sami without the use of a preposition.



© Gunnar Mellem

Vajas ovttastahtttá sámi juoigama, fidjola jienádemiid ja synthesáiserá jienadagaid ođđa ja hástuheaddji vuogi mielde. Dan sadjái go viggat suddadit jietnagovaid oktii, luoitá joavku baicce iešgudetge šuoŋa ovdánit vuogis mielde, mii addá ollislaš jietnagova mas juohke suopman bálle iežas iešvuoda buktit ovdan, seammás go dat čuodjá vuohkkasit ovttas duoid eará jienaiguin. Joavkkus leat mielde Ánde Somby, Kristin Mellem ja Nils Johansen, buohkat Tromssas eret.

Vajas (Ekko) kombinerer tradisjonell samisk joik, fiolin og synthesizer på en ny og spennende måte. I steden for å blande de ulike instrumentene sammen til bare en sound, lar de heller hver enkelt musikkart ta vare på sitt særpreg og framstå sammen med de andre i en totalitet som kombinerer de ulike uttrykkene uten å viske ut det individuelle særpreget. Bandet består av Ánde Somby, Kristin Mellem og Nils Johansen. All bor i Tromsø, Norge.

Vajas (Echo) combines traditional Sámi yoiking, violin stylings and synthesizer sound creations in a new and captivating way. Instead of melting the different sounds down to one expression, the band allows the uniqueness of each part of the music to evolve in new, untried and evocative directions that combines the respective sounds without wiping out the individuality of each specific style. The band consists of Ánde Somby, Kristin Mellem and Nils Johansen, who all live in Tromsø, Norway.

tet til den omkringliggende natur – som i tilfellet med Valkeapääs joik til Sameland – og til menneskenaturen, den psykologiske dimensjonen, som i peronjoikens karaktertegnning.

Joiken tilhører den muntlig-litterære genren, med klare paralleller til både storytelling og bruk av ordtak, rim og regler. Samtidig er det forskjell på graden av nøyaktighet i gjengivelsen av en joik sammenlignet med det å gjenfortelle en historie som en har hørt. En joik forventes alltid å bli presentert nøyaktig på samme måten når det gjelder de karakteriserende musikalske elementene som beskriver objektet, mens en står friere for hvor en vil begynne og avslutte en joik. Ulike joikere kan vektlegge forskjellige sider ved samme person, noe som da vil høres på hvordan en framhever noen passasjer av joiken framfor andre. Likevel må en huske på at joiken er et portrett, og at portrettet må ha en viss gjenkjennelsesgrad for ikke å ende opp som karikatur eller nidvise.

Når det derimot gjelder historier (stories), står fortelleren friere mht. å gi sin egen koloritt til fortellingen for derigjennom å vise egen dyktighet som storyteller, men også som en gest og anerkjennelse til selve fortellingsakten, performansen, som er den kontekstuelle tilrettelegging og adaptering av historien. En flink storyteller kan utbrodere og gi historien nye digresjoner som bidrar til å gjøre den enda mer spennende eller morsom å lytte til. Historien er mere kollektiv i sitt vesen enn joiken, selv om begge er ment å være inkluderende og identitetsskapende for de som inngår i det fellesskapet som joiken og historien etablerer.

Kunstens rolle i urfolkssamfunnet

Kunstens tradisjonelle rolle i en kultur der det kollektive aspektet har vært det sentrale,

in the melody. In other words, there is a reciprocal relationship between performer and receiver in a yoik. The point, however, is that a goal of the yoik is to create contact, either through memories or by a character sketch that takes hold of and describes what is distinctive about the person yoiked. But to be able to do this one has to be in a position to understand the nature of the person concerned. Therefore yoik as an art form is tied both to the surrounding nature – as in the case of Valkeapää's yoik to Sámiland – and to human nature, the psychological dimension, as in yoik songs that are personal portraits.

Yoik belongs to the genre of oral literature, with clear parallels to storytelling and the use of adages, rhymes and jingles. At the same time there is a difference in degree of precision in the rendering of a yoik compared to the telling of a story that one has heard. A yoik is always expected to be presented precisely in the same manner as far as the characterizing musical elements that describe the object are concerned, though there is more freedom as to where one begins and ends a yoik. Different yoikers can emphasize different aspects of the same person, something that will be heard in how one stresses certain passages of the yoik in front of other people. Nevertheless, it must be remembered that a yoik is a portrait, and that the portrait must be recognizable so as not to end up as a caricature or a libelous song.

On the other hand, as far as tales (stories) are concerned, the narrator has more liberty with regard to coloring the narrative and thereby demonstrating her or his own ability as a storyteller, but also as a gesture to and acknowledgment of the act of storytelling itself, the performance that is the contextual arrangement and adaptation of the story. A competent storyteller can embroider the story and give new digressions that help

galgá bissut mearriduvvon minstara siskko-bealde go sulastahtá dainna man láhkai muitalus geardduhuvvo. Olmmoš vuordá ahte luohiti lea álo seammá lágan daid osiid dáfus mat govvidit su gii juigojuvvo, muhto lea stuorit friijavuohita gokko luohi álggaha ja loahpaha. Iešguđet juoigat sáhttet fuomášahttit iešguđetge áššiid seammá olbmos, dan sáhtá gullat go vassis oasis luohi deattuhuvvojit eambo go earát. Ferte gal muittus atnit ahte luohiti lea govva, ja das ferte vassis muddui oaidnit gii lea govviduvvon, amas šaddat karikatuvran dahje bilkulávllan.

Muitalusaid (stories) dáfus lea baicce muitaleaddjis stuorit friijavuohita ivdnet muitalusa iežas vuogi mielde, ja dakko bokte čájehit iežas muitalandáiddu, muhto maiddái gudnejahttit iešmuitalandilálašvuoda, performánsa, mas muitalus čatnasa dan oktavuhtii mas dat ovdanbuktojuvvo. Čeahpes muitaleaddji sáhtá čijahit muitalusa ja lasihit dasa ođđa oalgemuitalusaid mat dahket dan velá gelddolabbon dahje somábun guldalit. Muitalus lea luonddustis eanet kollektiivvalaš go juoigan, vaikko goappašagat galgagašedje leat oktiičatni ja identitehtahuksejeddji daidda geat gullet dan oktasašvuhtii man luohiti ja muitalus dahket.

Dáidaga oassi álgoálbmotservodagas

Dáidaga árbevirolaš oassi dakkár kultuvrras mas kollektiivvalaš bealli leamaš guovddáži, čájehuvvo dakko bokte ahte oktasašvuohita doalaha kultuvrra eallin. Dakkár servodagas dáiddár ii bargga dušše iežas ovddas, son ovddasta olles álbmoga, son lea oassin bargojuogus mii servodagas lea, ja seammás son lea maiddái okta čeardda ámadajuin olggosguvlui, danin go son duddjo dáidaga. Dán sáhtá dulkot measta seammádássasažžan go luohi oažžut. Go olbmos lea iežas luohiti, de son šaddá oassin okotasašvuodas, seammás go son doalaha,

kjennetegnes nemlig ved at fellesskapet holder kulturen i live. I et slikt samfunn er ikke kunstneren til bare for seg selv, hun eller han er representanter for hele folket, de er en del av arbeidsfordelingen innenfor stammen og på samme tid også et av stammens ansikter utad, nettopp gjennom sin skapende aktivitet. Dette kan nesten tolkes som en parallell til det å bli tilegnet en egen joik. Ved å få en egen joik, blir personen en distinkt del av et kollektiv, på samme tid som vedkommende beholder, og nærmest får bestyrket, sin identitet og individualitet som en person som trer fram fra massen. Joiketilegnelsen framhever personens egenverd, men gjør dette fordi vedkommende får sin posisjon i fellesskapet nettopp gjennom å få sin egen joik (Gaski 2000: 204). Kunstneren får likeledes framhevet sin status som kunstner gjennom å tilhøre et fellesskap som hun eller han er sprunget ut fra, og som vedkommende har en eller annen slags tilknytning til fremdeles. Som kunstnere regnes i denne sammenheng både flinke kunsthåndverkere, oppfinnere, dyktige joikere og fortellere. Kunstnerrollen i urfolkssamfunnene har imidlertid endret seg i takt med påvirkningen utenfra.

Joiken har alltid hatt en særegen plass i den samiske bevisstheten både pga. dens tradisjonelle rolle som identitetsmarkør og som sjamanens musikk i den gamle troen. Joiken har også tjent som en måte å minnes kjente og kjære på, og har i de senere årene opplevd en renessanse som inspirasjonskilde for moderne musikere både innen world music og eksperimentell jazz eller tekno-joik. Begrepet «juoigat» (å joike) finnes over hele det samiske området, men selve joiken har ulike benevnelser i de ulike samiske dialektene eller språkene.

Selv om joiken først og fremst er en musikkform, der melodien er det primære, så har det funnes, og finnes fremdeles, områder der teksten har stor betydning. Teksten var

make it even more exciting or humorous to listen to. The story is more collective in its essence than the yoik, even if both are meant to be inclusive and identity-creating for those who enter into the community that both the yoik and the story establish.

Traditional role of art

The customary role of art in a culture where the collective aspect has been central is marked by the community keeping the culture alive. In such a society artists do not exist just for themselves, they are representatives of all the people; they are part of the division of labor within the tribe and, at the same time also, precisely through their creative activity, one of the tribe's faces to the outside world. Their traditional role can almost be interpreted as a parallel to having someone else dedicate a yoik to you. By receiving one's own yoik one becomes a distinct part of a collective, at the same time as one maintains, and even strengthens, one's identity and individuality as a person who stands out from the masses. The yoik dedication accentuates the person's distinctive value, but does this because the person has his or her position in the community precisely through getting his or her own yoik (Gaski 2000:204). The artists also have their status thrown into relief by belonging to a community that they have their origin in and are still connected to. Included as artists in this connection are competent handicraft workers, inventors, good yoikers and storytellers. The role of artist in the indigenous societies, however, has changed in step with influences from the outside.

The yoik has always had a special place in Sami consciousness because of its traditional role as identity marker and as the shaman's music in the old religion. Yoik has also served as a way to remember acquaintances and loved ones, and, in more recent years, it has experienced a renaissance as a



Mari Boine lea dat sámi artista gean musihkka lea ollen guhkkimusat máilmmes. Dat lea dávjá boastut gohčoduvvon juoigamin, vaikko dat viežžá iežas duogáža mealgat olu eará musihkkašlájain ge. Boine lea ásahan iežas musihkkašuoŋa mas geardduha erenoamáš osiid teavsttas ja musihkas nu ahte dat doalvvuhit guldaleaddjiid. Mánngas leat dadjan ahte Mari musihkka bidjá olbmuid erenoamáš mielladillái. Boine lea ge addán smávva davvi álbmogii hui čuoddjilis jiena mii gullo miehtá máilmmi.

Mari Boine er den samiske artisten som har nådd lengst ut i verden med sin musikk. Den blir ofte feilaktig referert til som joik, mens hennes musikk i virkeligheten bygger på flere tradisjoner. Boine har skapt en egen musikkstil, der repetisjoner av utvalgte musikalske og tekstlige utsnitt aksentueres på en slik måte at de, ifølge mange konsertpublikummere, tar tak i lytteren og (for)fører henne over i en suggestiv dimensjon. Mari Boines bidrag til verdensmusikken har gitt et lite folk i det arktiske Nord en stor internasjonal stemme.

Mari Boine is the Sámi artist whose music has reached out farthest into the world. It is often wrongly labeled as yoik, even though her music does reach back into several traditions. Boine has created a sound of her own, where repetitive elaborations on essential segments of the song develop into a mesmerizing chant that is often characterized by her audience as being "taken away" or "moved to another dimension". Mari Boine's contribution to world music has given a small people group in the Arctic North a great voice that reaches all over the world.

© Radiant Warmth.

source of inspiration for modern musicians both in world music and experimental jazz or techno-yoik. The concept «juoigat» (to yoik) is found over the entire Sami area, but the yoik itself has different names in the different Sami dialects or languages.

Even if the yoik is mainly a music form where melody is primary, there have been and still are areas where the text has great significance. The text was important in the epic yoik tradition, but also in the South Sami *vuelie* and the East Sami *levd* tradition, the text is an essential part of the total expression. In the eastern variety of Northern Sami yoik as well, the text has an independent, content-bearing role. With regard to poetry in yoik it is a fact that its subtlety is on the decline today. Yoik poetry has inspired today's generation of Sami poets, and in earlier periods it was our foremost poets' form. Perhaps it is not entirely fair to express it this way, because here, as in so many other connections in our modern Sami way of living, we are experiencing a change of traditions. It would surely be more correct to say that there has arisen a «division of labor» between the poets and the yoikers. On the one hand the new Sami poetry has taken over the creative text portion of the yoik tradition, and has allowed itself to be inspired by yoik poetry's subtle word use and intended double communicative content. In this way one expresses oneself in a specific and secretive way to the already informed «insider»; in content this differs from the way the «outsider» interprets the message, even though linguistically it is identical. On the other hand the music side has kept its original character with certain «traditionalists,» but changed with other «innovators.» The innovators have wanted to be creative in both form and content not only because of influences from the outside, but also as a new creation from their own point of departure.

ja sus measta velá nannejuvvo, iešdovdu ja individualitehta dakkár olmmošin gii lea oassin oktasašvuodas. Go son juigojuvvo, de su iežas árvu nannejuvvo, muhto dan dahká danin go oažžu oasi oktasašvuodas aiddo danin go sus lea iežas luohiti (Gaski 2000: 204). Seamná láhkai dáiddára árvu dáiddárin nannejuvvo go son gullá dan oktasašvuhtii mas vuolgá, ja masa sus ain lea muhtun lágan čanus. Dáiddárin lohkkujuvvojit dán oktavuodas sihke čeahpes duojárat, fuomášeaddjit (hutkit), čeahpes juoigat ja muitaleaddjit. Álgobmotservodagaid dáiddárrolla lea gal rievdan dađe mielde go olggobeale servodagat leat daidda váikkuhan.

Luođis leamaš álo sierra oassi sámi jurddašeamis sihke danin go árbevirolaččat lea čájehan identitehta, ja danin go noaidi anii dan dološ oskkus. Luohiti leamaš maid dái vuohki mo muittašit oahppásiid ja ráhkkásiid, ja maŋimuš jagiid dat lea doaimban inspirašuvdnan ođđa áiggi musikkadahkkiide sihke world music ja eksperimenterejeadji jazz ja tekno-juoigama oktavuodas. Sáni «juoigat» gávdno miehtá Sámi guovllu, muhto iešguđetlágan juoiganmáliin leat sierra namahusat iešguđetge sámi suopmaniin ja gielain.

Vaikko juoigan ovddimustá lea musihkka, mas nuohtta lea váldoássi, de leamaš ja leat ain, guovllut gos dajahusain lea stuorra merkkašupmi. Epihkalaš juoiganárbevierus ledje dajahusat deatalaččat, muhto maid dái máttasámi *vuelie*- ja nuortasámi *levd*-árbevierus leat dajahusat stuorra oassi oppalašvuodas. Maiddá davvisámi juoigama nuortalamos mállis dajahusain lea sierranas mearkkašupmi. Juoigama poesii ja dáfus lea čielggas ahte dan maŋggagovalašvuohita ii leat šat seamná gievra go ovdal. Juoiganpoesii ja lea dálá diktačálliid inspireren, ja dolin dat lei min čeahpimus poehtaid hápmi. Ii várra leat nu vuoiggalaš dán láhkai dadjat dan, danin go diktemis,

viktig i den episke joiketradisjonen, men også i den sørsamiske *vuelie*- og den østsamiske *levd*-tradisjonen utgjør teksten en vesentlig del av det totale uttrykket. Også i den østlige varianten av nordsamisk joik har teksten en selvstendig betydningsbærende posisjon. Når det gjelder poesien i joiken, er det en kjensgjerning at dens subtilitet er på retur i dag. Joikepoesien har inspirert dagens generasjon av samiske lyrikere, og i tidligere tider var den våre fremste poeters form. Egentlig er det kanskje ikke helt rettferdig å uttrykke det på denne måten, fordi vi her som i så mange andre sammenhenger i vår moderne samiske livsførsel, opplever en endring av tradisjonene. Det vil nok være riktigere å si at det mer har oppstått en «arbeidsfordeling» mellom poetene og joikerne, der den nye samiske lyrikken har overtatt den tekstlige delen av joikens tradisjon, og latt seg inspirere av joikepoesiens ordkunst og intenderte dobbeltkommunikative uttrykkspotensiale, der en henvender seg på en spesifikk og hemmelig måte til den som er innenfor kulturen og som derfor har forutsetning til å forstå budskapet annerledes og «rikere» enn den som står utenfor, selv om utsagnet rent språklig er identisk. Musikksiden, derimot, har holdt på sitt opprinnelige særpreg hos enkelte «tradisjonister», og forandret seg hos andre «innovatører.» Innovatørene har ønsket å være nyskapende, både i form og innhold på grunn av påvirkning utenfra, men også som nyskaping ut fra eget musikalsk ståsted.

En annen viktig dimensjon ved de samiske joikene er deres eksklusive og til dels ekskluderende kommunikasjonsform. Nils-Aslak Valkeapää uttrykte det slik en gang: «I en joiketekst kan meningen stundom være å fortelle bare til den som vet. For andre blir dens innhold dunkelt.»⁵

5 Personlig kommunikasjon med N-A Valkeapää i forbindelse med samarbeid om et manuskript som aldri

Another important dimension of the Sami yoiks is their exclusive and, to some extent, excluding form of communication. Nils-Aslak Valkeapää once expressed it this way: «In a yoik text the intention can sometimes be to tell a story only to the one who knows. For others its content is obscure.»⁵ The double communication builds on a long tradition in Sami cultural history, going all the way back to the colonization of Sámiland when the yoik was developed into an oppositional medium (Gaski 1993: 120–122). Its object and purpose is that Sami should understand more than non-Sami. This does not represent a devaluation of others, but plays on a form of communication where Sami speakers can derive more meaning from what is said or written than those who do not understand the code fully. The idea with this means of communicating is that those in the know are presumed to understand the most, while those on the outside are brought far enough into comprehension that they are no longer completely ignorant, yet not entirely in the know.

This is interesting methodically and theoretically, and too little researched, least of all in the case of indigenous peoples' forms of communication, but also with regard to the presentation and interpretation of hidden messages. Often this type of language usage develops in situations where persons or people groups are forced to communicate through coded messages because of repression and fear of reprisals. However in the Sami case, it seems to have had a connection with a latent linguistic creativity that blossomed and developed for historical reasons as well. The artistic usage of language developed as a means to oppose colonization, acculturation and assimilation.

5 Personal communication while collaborating with him on a manuscript that actually never was published, an antecedent to the later collection of art work and poetry, *Trekways of the Wind*, DAT 1994 (Sami original *Ruoktu Váimmus*, DAT 1985).

dego ollu eará oktavuodain dálá sámi eallimis, dáhpáhuvvet ollu árbevieruid nuppástusat. Riektasabbo dáidá leat dadjat ahte lea šaddan «bargojuohku» poehtaid ja juoigiid gaskkas, gos sámi lyriikka lea badjelassas váldán juoiganárbevieru teakstabeali. Dat lea váldán ovdagovvan juoiganpoesiija sátnedáidaga, ja maddái vejolašvuoda govvet áššiid mángga láhkai, gos sierranas ja čiegus vugiin ságastallá daiguin geat leat kultuvrra siskkobealde, ja geat danin sáhttet áddet sisdoalu earáláhkai ja «riggásabbon» go dat gii lea olggobealdde, vaikko dajaldat gielalaččat lea okta ja seammá. Musihkka-beali dáfus «árbevieruguoddit» gal leat baice bisuhan álgohámi gokko «ođasmahttit» gis leat rievvdadan dan. Ođasmahttit háliidit geahččalit ođđa vugiid sihke hámis ja sisdoalus, olggobeale váikkuhusaid geažil, muhto maddái danin go dáhtošedje iežas set musihkalaš vuogi čuodjat ođđa- ja earáláganin.

Eará deatlaš bealli sámi luđiin lea daid eksklusivva ja ekskluderejeaddji, measta «olggusteaddji», gulahallanhápmi. Nils-Aslak Válkeapää oktii dajai ná: «Muhtumin dajahusaid ulbmil lea mitalit dušše sidjiide geat jo dihtet, earáide sisdoallu báhcá imašin.»⁵ Mánggadásiádehaddan gullá guhkes sámi kulturhistorjjálaš árbevrrui, mii álggahuvvui jo Sámiatnama koloniserenáiggi, go juoigan dahkkojuvvui vuostálastingaskaoapmin (Gaski 1993: 120–122). Dan ulbmil lea ahte sápmelaččat galget áddet eambo go dážat. Dát ii leat mange láhkai fuonuheamen earáid, muhto gullá áddehallanvuohká mas sámegeihállit sáhttet eanet ávkástallat das mii daddjojuvvo ja čállojuvvo, go sii geat eai ollásit áddet koda. Dán kommuniserenvuogi jurdda lea ahte sii geat leat siskkobealde galggašedje eanaš oasi áddet, muhto sii geat leat olggobealde

5 Iežan hálešteapmi N-A Valkeapää:in go leimme ovttas dárkkisteamen čálloša mii ii goassige almmuhuvvon. Dan sadjái bodii poehtalaš dáiddagirjji *Ruoktu Váimus*, 1985.

Dobbeltkommunikasjonen bygger på en lang tradisjon i samisk kulturhistorie, helt tilbake til koloniseringen av Sameland, da joiken ble utviklet til et opposisjonsmedium (Gaski 1993: 120–122). Den har til formål og hensikt at samer skal forstå mer enn ikke-samer gjør. Dette representerer slett ikke en nedvurdering av de andre, men spiller på en kommunikasjonsform der samisktalende kan gjøre mere nytte av det som sies eller skrives enn de som ikke forstår koden fullt ut. Idéen med denne måten å kommunisere på, er at de innvidde forutsettes å skjønne det meste, mens de utenforstående føres så langt inn i forståelsen at de ikke lenger er uvitende, men heller ikke helt innvidde.

Metodisk og teoretisk er dette meget interessant, og altfor lite forsket på, ikke minst når det gjelder urfolks kommunikasjonsformer, men også med hensyn til tolkning og fortolkning av intenderte skjulte budskaper. Ofte utvikler denne typen språkbruk seg i situasjoner der personer eller folkegrupper er nødt til å kommunisere gjennom kodede meldinger på grunn av undertrykkelse og frykt for represalier, men i det samiske tilfellet ser det faktisk ut til å ha (hatt) en viss forbindelse med en latent språklig kreativitet som har blomstret opp og utviklet seg på grunn av historiske årsaker. Det ble utviklet en kunstnerisk bruk av språket som motsatte seg kolonisering, akkulturasjon og assimilering. For å finne ut mere om dette må en kjenne språket godt, samt se uttrykkene i både samfunnsmessig og kulturell kontekst. Dette utgjør som sagt en faglig metodisk utfordring, som en får håpe at såvel post-kolonialismen som urfolksmetodologisk baserte tolkningsvitenskaper griper tak i og utvikler. Dette må imidlertid skje i samhandling med urfolkene selv, der deres egne kunnskaper, tolknings- og forståelsesmønstre blir respektert og sett på

ble publisert, en forløper for den poetiske kunstboka *Ruoktu Váimus*, 1985.

In order to find out more about this, one must know the language well, and look at the expressions in both their social and cultural contexts. As stated, this constitutes a technical, methodological challenge that one hopes post-colonialism and indigenous, methodologically-based interpretative scholarship will take hold of and develop. However, this must happen in co-operation with the indigenous peoples themselves, with their own knowledge and models of interpretation and understanding being respected and appreciated as a resource in the methodological work.⁶ As far as the Sami are concerned, traditional poetry's subtle use of the connotative potential of the language is quite clearly such a challenge, best able to be analyzed by indigenous principles of interpretation.

6 See more about this topic and the different challenges for an «insider»-interpretation in my essay «The Secretive Text,» Gaski 2000a, especially pages 195–204, where I briefly discuss Arnold Krupat's term ethnocriticism (Krupat 1992). Ethnocriticism is a variant of post-colonial theory and criticism, interested in the meeting place of different texts and cultures, that is open to allowing indigenous peoples' own voices to be heard. In a more recent book, *Red Matters: Native American Studies* (2002), Krupat elaborates on the terminology. He carries it further from ethnocriticism to cosmopolitan comparativism as opposed to a nationalist or indigenist approach to the criticism of Native American literature today. Still this cosmopolitan comparativism is eclectic and cross-cultural in the sense that it takes into account the nationalist and the indigenist views as well, but does not allow only one way of understanding to be the ultimate and decisive interpretation. It is interesting, however, to register how few references there are in the international post-colonial literary study field to people like Arnold Krupat and others dealing primarily with indigenous peoples' literatures. It should be obvious that the experiences of indigenous peoples are very relevant for post-colonial critique, but again it seems that the stateless indigenous minorities are usually left out, and the focus is mainly on the previous colonial states. I cannot but see this as a parallel to the lack of interest on the international stage in general in addressing seriously the issues of indigenous peoples.

besset dan muddui áddejupmái ahte eai leat šat diehtemeahttumat, muhto eai áibbas siskkoabealde ge.

Metodalaččat ja teorehtalaččat dát lea miellagiddevaš, ja menddo uhcán dutkojuv- von, earenoamažit álgoálbmogiid gulahallan- vugiid dáfus, muhto maddái mo dulkot ja čilget dieđuid mat leat oaivvilduvvon čiegus diehtun. Dávjá dán lágan giellageavaheapmi šaddá dakkár dilis gos olbmot dahje álbmogat fertejit kodejuvvon dieđuiguin gula- hallat, danin go sii vealahuvvojit dahje sáhttet ránggáštuvvot, muhto sápmelaččaid dáfus orru dego mis dasa lassin leamaš miella gielain stoahkat. Dát lea dáhpá- huvvan historjjálaš sivaid geažil. Dáidda- laš giellageavaheami bokte dološ sámit vuostálaste koloniserema, kulturjávka- ja assimilerema. Jos dán áigu eambo- dutkat, de ferte dovdat giela bures, ja velá árvvoštallat dajaldagaid sihke servodatlaš ja kultuvrralaš oktavuodas. Nugo jo lea daddjon, de lea dát fágalaš metodalaš hásta- lus, mainna oččoši doavut ahte sihke post- kolonialisma ja álgoálbmot-mehtodologa- laččat vuodđuduvvon dulkondieđasuorggit bargagohtet ja ovddidit. Dát ferte gal dáhpáhuvvat searvágagaid álgoálbmogiiguin iežaineasetguin, gos sin iežaset máhtut, dulkon- ja áddenmáallet adnojit árvvus ja maddái resursan metodalaš barggus.⁶

6 Loga eambo dán fáttá ja sierra hástalusaid birra «siskkoabeale»-dulkoma hárrái mu esseijas «Den hemmelighetsfulle teksten: Joikelyrikken som litteratur og tradisjon» áigečállagis *Vinduet*, nr 3, 1998, earenoamažit s. 34–35, gos mun árvvoštalan Arnold Krupata doahpaga etnokritihka (Krupat 1992). Etnokritihka lea postkoloniála teorija ja kritihka variánta, mii berosta eanemusat iešgudet lágan teavsttaid ja kultuvrraid deaivvadeamis, seammás go dat diktá álgoálbmogiid iežaset jiena gullot. Oddaset girjjis, *Red Matters: Native American Studies* (2002), Krupat ovddida terminologija viidáset etnokritihkas kosmopolihkalaš komparatiivvalašvuohan, viiddidead- dji lohka amerihka-ndiána girjjálašvuodas nášunalisttalaš dahje indigenisttalaš áddejumi ektui. Kosmopolihkalaš komparatiivvalašvuoha lea eklehtalaš ja kultur-ruossalas dainna lá- giin ahte dat váldá vuhtii sihke nášunalisttalaš ja

som en ressurs i det metodiske arbeidet.⁶ For samenes del utgjør den tradisjonelle poesiens subtile bruk av språkets konnotative potensiale helt klart en slik utfordring, som kan forstås best ved å bli analysert i tråd med interne interpretasjonsprinsipper.

Copyright og fremmedgjøring?

Tradisjonelt var publikum innenfor samme referanseramme som joikerne. Tilhørerne representerte derfor nærhet og innforståthet. Det interessante i dag er hva som skjer med denne rammen – innenfor og utenfor – når joikerne og joiken frigjør seg fra den funksjonen der språk og situasjon, framførelse og resepsjon var uløselig knyttet sammen. Vil mulighetene til f.eks. å forstå joikepoesiens innhold forringes eller faktisk gå helt tapt når joiken ikke lenger brukes bare i nære kulturinterne sammenhenger, men også blir mer offentlig på CD-plater, spilles i radio og TV, framstilles elektronisk,

6 Les mer om dette temaet og ulike utfordringer for en «innenfor»-tolkning i mitt essay «Den hemmelighetsfulle teksten: Joikelyrikken som litteratur og tradisjon» i *Vinduet*, nr. 3, 1998, spesielt s. 34–35, hvor jeg diskuterer Arnold Krupats begrep etnokritikk (Krupat 1992). Etnokritikken er en variant av postkolonial teori og kritikk, og er aller mest interessert i møtestedet for ulike tekster og kulturer, samtidig som den vil la urfolkens egen stemme høres. I en nyere bok, *Red Matters: Native American Studies* (2002), utvikler Krupat terminologien videre fra etnokritikk til kosmopolitisk komparativisme som en utvidende lesning av amerikansk-indiansk litteratur i forhold til nasjonalistisk eller indigenistisk innfallsvinkel. Kosmopolitisk komparativisme er ekletisk og kryss-kulturell på den måten at den tar hensyn til både den nasjonalistiske og indigenistiske lesemåten, men opponerer mot synspunktet om at bare én lesemåte er den ultimate og korrekte tolkning av teksten. Det er interessant å registrere hvor få henvisninger det er i internasjonal postkolonialistisk litteraturteori til Krupat og andre som skriver om urfolkslitteratur. Urfolkserfaringen burde være en relevant og naturlig del av postkolonial kritikk, men det synes som om statsløse urfolk (igjen) er utelatt og at hovedfokuset er på tidligere kolonier. Jeg kan ikke la være å betrakte dette som en parallell til unntakene når det gjelder å ta opp urfolksan- liggende generelt på den internasjonale arenaen.

Copyright and Alienation?

Traditionally the audience was located within the same frame of reference as the yoiker. The listeners therefore represented closeness and familiarity. What is interesting today is what happens to this delineation – inside and outside – when the yoiker and the yoik free themselves from that function in which language and situation, presentation and reception, were indissolubly tied together. For example will the possibilities of understanding yoik poetry's content be reduced or actually lost when the yoik is no longer used only in culturally (closed) internal contexts, but also becomes more public, for instance on CDs, on radio and TV, in electronic media, in concerts, and even as dance music? Will this lead to an alienation from the tradition within which yoik has previously functioned? That would mean a shift in perspective, but would it also imply a change in perspective? Can the original characteristics of the yoik exist or be maintained when the new usage transcends the traditional frame of communication.

In the traditional Sami understanding of yoik ownership it is the person yoiked, the object of the yoik, who owns the yoik. The one who created the yoik and who performs it, in other words, owns nothing other than occasional permission to perform it. But what can be said about a person at a venue with several hundred listeners in the hall? How revealing can one be, for example, about a person's private life? What is the limit to the portrait, the character sketch, or the libelous song? Several older yoikers guard themselves against yoiking close acquaintances in contexts other than among friends. One thus has examples of a number of yoiks being slightly revised and perhaps moderated for use in public settings. Therefore it is important to remember this point when one is going to discuss and evaluate yoik from the selection found on LP and

Sápmelaččaid dáfus dahká árbevirolaš poesija čiegadeaddji atnu čielgasit diekkár hástalusa, mii áddejuvvo buoremusat go analyserejuvvo siskkáldas dulkonprinsihpaid mielde.

Copyright ja amasmuvvan?

Árbevirolaččat guldaleaddjit gulle seamá birra go juoigi. Dan dihtii ovddastet sii oahpes- ja lahkavuoda. Dál lea miellagiddevaš oaidnit mii dáhpáhuvá dáinna rámain – siskkobealde ja olggo-bealde – go juoigi ja juoiggus gáidaba eret dan dilis gos giella ja dilálašvuohta, ovdanbuktin ja vuostáiváldin ledje čavga gidde-lagaid. Vátnáit dahje jávkot go áibbas juoiganpoesija áddejumi vejolašvuođat go juoigan ii šat dušše adnojuvvo lagaš kultursiskkáldas oktavuodain, muhto maid dái šaddá eambo almmolažžan CD-skearruin, čuojahuvvo radios ja TV:s, dahkojuvvo elektronalažžan, juigojuvvo konserntain ja velá dánsamusihkkan ge geavahuvvo? Amasmahhtá go dát juoigama dan árbevieru ektui man siskkobealde dat lea doaibman? Dat mearkkaša ahte perspektiiva rievdá, muhto mearkkaša go maid ahte perspektiiva áibbas nuppástuvvá? Gažaldagas lea juoigama kognitiivvalaš vejolašvuohta, makkár áddejumi dat buktá. Sáhttet go juoigama iešvuođat bissut dahje doalahuvvot go ođđa geavahusas leat eará kommunikašuvdnarámat go árbevirolaččat ledje?

Árbevirolaš sámi oamastanáddejumis lea

indigenisttalaš lohka, muhto dat vuostálastá dan oainnu ahte dušše okta lohkanvuohki lea áidna ja rivttes tekstadulkon. Lea miellagiddevaš oaidnit man uhcán riikkaidgaskasaš postkolonialisttalaš girjjálašvuođateoriija čujuha Krupatii ja earáide geat čället álgoálbmotgirjjálašvuođa birra. Álgoálbmotvásuhus galggašii leat deatalaš ja lunddolaš oassi postkoloniála kritihkas, muhto orru dego stáhtahis álgoálbmotgat (fas) leat guđdojuvvon eret ja ahte váldofokus lea ovdalaš koloniain. Mun in máša atnimis dán sullasašvuohtan dasa mo álgoálbmotáššit oppalohkái giedahallojit riikkaidgaskasaš dásis.

framføres på konserter og faktisk også brukes som dansemusikk? Vil dette føre til en fremmedgjøring i forhold til den tradisjonen som joiken har fungert innenfor? Det betyr en perspektivforskyving, men innebærer det også en perspektivendring? Spørsmålet dreier seg da om joikens kognitive potensiale, hvilken forståelse kan den formidle. Kan joikens opprinnelige egenskaper eksistere eller holdes i hevd når den nye bruken overskrider den tradisjonelle kommunikasjonsrammen?

I tradisjonell samisk forståelse av eienomsforholdet til en joik er det altså den joikede, objektet for joiken, som eier joiken. Den som har skapt joiken og framfører den eier mao. ikke annet enn øyeblikkets tillatelse til framføringen. Men hva er det tillatt å si om en person fra en scene med flere hundre tilhørere i salen, hvor utleverende kan en f.eks. være om en persons privatliv? Hvor går grensen for portrettet, for karaktertegninga og for nidvisen? Flere eldre joikere reserverer seg mot å joike nære bekjente i andre sammenhenger enn blant venner. En har også eksempler på at en del joiker er blitt lettere revidert og kanskje moderert for bruk i offentlige sammenhenger. Derfor er det viktig å huske på dette poenget når en skal snakke om og vurdere joik ut fra utvalget en finner av ulike typer innspillinger, samt hører på hva som f.eks. presenteres i forbindelse med Samisk Grand Prix under den tradisjonelle påskefestivalen i Guovdageaidnu.

Den samiske joiken er i ferd med å profesjonaliseres i form av artisteri og scenekunst. Vi kan begynne å ane en sektorisering og en spesialisering innenfor joikekunsten på samme måte som i samfunnet for øvrig med eksperter på alle områder, der også kulturutøvelse blir et arbeid en kan ha fast inntekt av.⁷ Joiken blir et offentlig anliggende. Da

7 Dette er også et poeng for Nils-Aslak Valkeapää i et essay fra 1984, «Ett sätt att lugna renar» *Café Existens* 24: 43-47, her referert til i Gaski 2000: 194.

CD recordings, as well as to listen to what is presented in connection with the Sámi Grand Prix during the traditional Easter festival in Guovdageaidnu.

The Sami yoik is in the process of being professionalized in the form of artistry and acting. We can begin to sense a segmentation and specialization within yoik art in the same way as in the society in general, with experts in all the areas where cultural practices can be turned into work that brings in a steady income.⁷ Yoik is becoming a public concern. Then, of course, the copyright question raises its ugly head and even becomes a controversial issue where previously society was the main focus of yoiking.

When Mattis Hætta and Sverre Kjellsberg won the Norwegian Grand Prix final in 1980 with the song/yoik «Sámiid eadnan» and were heading for Europe to represent Norway in the final of the Eurovision Song Contest, the well known Norwegian orchestra leader Kjell Karlsen came out and accused the yoik portion of the song of having been plagiarized from a melody that he had arranged early in the 1970s.⁸ It is quite clear that the same yoik is the basis for both versions, but what, in any case, is plagiarized from what? Is the version that was first recorded more original than the one that has been yoiked among people for a long time? And, on the other hand, is it right to use an already extant yoik in a musical competition where the demand for originality is central? Is it at all possible to bring originality and copyright into questions having to do with traditional folk art, since it almost by definition is collective, mimical and repetitional?

7 This is also a point made by Nils-Aslak Valkeapää in an essay of 1984 («Ett sätt att lugna renar» *Café Existens* 24: 43-47), referred to in Gaski 2000: 194.

8 The recording in question was Karlsen's «Lapplandsminnen», the B side of the single «Ante», a yoik used in a TV series with the same name.



© Harald Gaski.

Davvi Šuvva lágiduvvui dušše guktii, muhto lei dattege báhcán dehálemos álgo-álbmot kulturdeavivadeapmin Davviriikkain 1970-jagiin. Vuosttas festivála 1979s lei boadus álgo-álbmogiid politihkalaš lihkadusas 1970-jagiin. WCIP ásahuvvui 1975, ja 1977s lágiduvvui Álgo-álbmogiid máilmmirádi nubbi konferánsa Gironis, Ruotas. Sámi poeta ja juoigi, Nils-Aslak Valkeapää, välljejuvvui WCIPa kulturdoaluid koordináhtorin, ja lei ge váldo ánggirušši oaččuhit áigái Davvi Šuva. Gáresavvon sámi searvi ja Eanodaga johttisámiid searvi lágidedje doaluid. Lávdii lei hábmejuvvon dego gaskat čuohpastuvvon lávvu. Várddus Gárevári alde oinnii olmmoš viidát sihke Gáresavvon gilaža ja birastahtti duottareatnamiid.

Davvi Šuvva-festivalen ble bare arrangert to ganger, i 1979 og igjen i 1993. Festivalen i 1979 var den første store internasjonale kulturmønstring i Skandinavia av urfolksartister fra hele verden, og var et direkte resultat av den politiske aktivismen blant urfolk i 1970-årene. Den nå nedlagte organisasjonen, Verdensrådet for urfolk (WCIP), ble etablert i Port Albernie i Canada i 1975, og hadde sin andre verdenskongress i Kiruna i Sverige i 1977. Den samiske poeten og joikeren, Nils-Aslak Valkeapää, ble valgt til WCIPs kultur-koordinator og var en av drivkreftene bak Davvi Šuvva. Arrangementet ble organisert av to lokale samiske foreninger. Festivalplassen var oppe på fjellet Gárevári, hvorifra en har utsikt over bygda Karesuando, som ligger på begge sider av elva som utgjør grensen mellom Sverige og Finland. Scenen var bygd opp som en åpen lávvu, det samiske teltet, delt i to.

The Davvi Šuvva event took place only twice, in 1979 and again in 1993. It was the first gathering ever in Scandinavia of indigenous artists from all over the world, and was, to a large extent, a direct product of the political activism among indigenous peoples in the 1970s. The now defunct World Council of Indigenous Peoples was established in 1975 in Port Albernie, Canada, and had its second world conference in Kiruna, Sweden in 1977. The Sámi poet and musician, Nils-Aslak Valkeapää was elected as cultural coordinator of WCIP, and was one of the driving forces behind Davvi Šuvva. The event was organized by two local Sámi associations, and the venue for the festival was high up on a mountain, Gárevári, with a wonderful view of the village and tundra on both sides of the river that forms the border between Sweden and Finland in the high north. The stage was built up as an open half of a Sámi lávvu tent.

luođi eaiggát dat gii juigojuvvo, son guhte lea luođi objeakta. Dat gii lea ráhkadan luođi ja juoigá dan, ii nappo oamas eará go bottoža lobi juoigat luođi. Muhto maid lea lohpi dadjat olbmo birra lávddi alde go sáles leat mángačuohhte guldaleaddji, man ollu sáhtta dadjat omd. olbmo priváhta áššiid birra? Gokko manná rádjá govvádusa, olbmo luonddu govvideami ja bilkulávлага gaskkas? Muhtun vuorraset juoigat biehttalit juoigamis lagaš olbmuid eará go ustibiid gaskkas. Leat maid ovdamearkkat dasa ahte muhtun luođit leat veahá rievdaduvvon ja heivehuvvon almmolaš atnui. Dan dihtii lea deatalaš muitit dán ášši go galgá árvvoštallat daid almmuhuvvon luđiid mat gávdnojit, ja go guldala omd. daid mat juigojuvvojit Sámi Grand Prix'as Guovdageainnu beassáš-festiválas.

Sámi juoigan lea šaddagoahtán profesunella ja ođđaáigásaš lávdedáidaga ja artistaid láhtemiid dáfus. Mii oaidnigoahtit mo juoigandáidda juhkkjuvvoahtá ja spesialiserejuvvoahtá, nugo muđui ge servodagas, mas buot áššiin leat eksperttat, gos maiddái kulturovdanbuktin šaddá bargun mas sáhtta leat fásta tienas.⁷ Juoigan šaddá almmolaš áššin. Dalle dieđusge copyright-gažaldat ge čuožžila olles fámuin ja sáhtta šaddat velá riidoáššin ge musihkkavuogis mas oktasašvuohtha oktii lei válđoášši.

Go Mattis Hætta ja Sverre Kjellsberg vuittiiga norgalaš Grand Prix-finála 1980: s lávlagiin/luđiin «Sámiid eadnan», ja galgaiga mannat Eurohpái ovddastit Norgga eurohpalaš finálas, de dovddus orkesterjođiheaddji Kjell Karlsen bajidii jiena ja sivahii lávлага juoiggusoasi plagiáhtan muhtun šuoŋas man son lei heivehallan 1970-logus.⁸ Lea čielggas ahte seammá

7 Nils-Aslak Vålkeapää ge deattuha dán muhtun esseijas 1984:s, «Ett sätt att lugna renar» Café Existens 24: 43-47, dás refererejuvvon Gaski 2000: 194.

8 Almmuhus mas dás lea sáhka, lea Karlensa «Lapplandsminner», «Ante»-singela B-bealli, luohiti mii adnui seammánammasaš TV-ráiddus.

melder selvsagt copyright-spørsmålet seg med full tyngde og aktualiseres til og med som et stridsspørsmål i en musikkform der fellesskapet en gang var hovedsaken.

Da Mattis Hætta og Sverre Kjellsberg vant den norske Grand Prix finalen i 1980 med sangen/joiken «Sámiid eadnan» og skulle ut i Europa for å representere Norge i den europeiske finalen, rykket den meget kjente norske orkesterlederen Kjell Karlsen ut og anklaget joikedelen i sangen for å være et plagiat av en melodi som han hadde arrangert tidlig på 1970-tallet.⁸ Det er helt tydelig at samme joik ligger til grunn i begge versjonene, men hva er i tilfelle plagiat av hva? Er den versjonen som først er spilt inn på plate mere original enn den som har vært joiket blant folk i lange tider? Og på den annen side; er det riktig å bruke en allerede eksisterende joik i en musikkkonkurranse der originalitetskravet er sentralt? Er det i det hele tatt mulig å trekke originalitet og copyright inn i spørsmål som har med tradisjonell folkekunst å gjøre, siden den nærmest per definisjon er kollektiv, mimisk og repeterende?

En annen side av saken er at det plutselig stod fram flere samiske eiere til joiken som Mattis Hætta framførte. Fra mange samiske bygder ble det påstått at joiken egentlig var en annen persons joik enn det «Sámiid eadnan» ble presentert som. Heller ikke *det* er noe uvanlig i forhold til joik. Fine melodier har blitt lånt og tilegnet nye personer og anledninger, og det er slett ikke underlig om noen joiker skulle minne om hverandre – det gjør jo visse personer også. Egentlig er plagiat-tanker av forholdsvis ny dato innen kunsten. Originalitetsproblematikken kom for alvor inn med romantikken. Inntil da kunne en gjerne skape seg ry som en

8 Innspillingen det gjelder er Karlens «Lapplandsminner», B siden av singelen «Ante», en joik som ble brukt i en TV-serie med samme navn.

Another side of the issue is that suddenly several Sami owners of the yoik that Mattis Hætta performed came forward. From many Sami villages it was maintained that this yoik was really another person's yoik, different from what «Sámiid eadnan» was presented as. Nor is *this* at all unusual with regard to yoik. Fine melodies have been borrowed and dedicated to new persons and occasions, and it is not at all strange that some yoiks are reminiscent of others, just as certain persons are. Actually the notion of plagiarism is relatively recent in art. The problems of originality entered in earnest with Romanticism. Until then one could become famous as a great artist by being good at making versions of themes that were familiar earlier. That is also what one does with yoiking. Authors, and other creators of art, are influenced both consciously and unconsciously by each other; they point to the texts of others and of earlier times, they cite and weave in themes from other works without it necessarily being plagiarism. This obviously happens in Sami art, and consequently in yoik tradition too. Perhaps it is just a healthy sign that several owners of a beautiful Sami yoik appeared, as that showed more than anything else that the yoik is alive and has meaning for people.

The genre shift that can follow the modern use of yoik, for example, that «Sámiid eadnan» won a competition and became famous far beyond Sami circles can, in a sense, be a transformation of and a transfer from traditional Sami folk art to modern popular art. If that is the case, then it will have consequences for the creation, reception and evaluation of yoiking in a social as well as an aesthetic connection. The most important thing with respect to the traditional use of yoik is that this genre shift will certainly influence the possibility of mediating the content of a yoik across the close/distant boundary quite generally, and

luohti lea goappašagain vuodđun, muhto mii son de lea plagieren man? Lea go dat veršuvdna mii vuostasin lea šaddan skierrui eanet originála go dat maid olbmot leat guhká juoigan? Ja nuppi bealis; lea go riektá atnit boares luodí musihkkagilvvus mas gáibiduvvo ahte musihkka lea ođas ja originála? Lea go oppanassii ge vejolaš hállat originalitehta ja copyright birra dakkár gažaldagain mat gusket árbevirolaš álbmot-dáidagii, go dat han namas mielde navdo kollektiivvalažžan, áddehallin ja gearddu-headdjin?

Dán áššis lea vel lassebealli dat ahte fáhkka ihte eanet sámi oamasteaddjit ge dan luohtái man Mattis Hætta lei juoigan. Ollu sámi giliin čuoččuhuvvui ahte diet luohti lei duođaid eará olbmo luohti go manin «Sámiid eadnan» daddjojuvvui. Ii dat ge leat amas ášši luđiid dáfus. Čába luodit leat luoikkahuvvon ja juigojuvvon eará olbmuide ja diliide, ii ge dat leat imaš vaikko muhtin luodit muittuhit ge earáid – nu gal dahket muhtin olbmot ge. Plagiáhta-doaba lea ge oalle ođas dáidagis. Jurdagat originálatehta dáfus bohte olles deattuin easkka romantihka áigodagas. Dan rádjái sáhtii navdojuvvot stuorra dáiddárin jos lei čeahppi ráhkadit ođđa veršuvnnaid dovddus fáttáin. Dan dahká luđiin ge. Girječállit, ja eará dáiddárat, váikkuhuvvojit nuppiin sihke diđolaččat ja eahpediđolaččat, sii čujuhit guđetguimmiideaset ja ovdalaš áiggiid teavstaide, sii sihterejit ja heivehit eará dujiid fáttáid, ii ge dat dárbbas šaddat plagiáhtan. Dát dieđusge maiddái dáhpáhuvvá sámi dáidagis, ja nu velá juoigamis ge. Veadjá leat dušše dearvvasvuoda mearka ahte čába luodis leat mánja eaiggáda – dat čájeha eanet go mihkkige eará ahte juoigan eallá ja ahte das lea mearkkašupmi olbmuide.

Šangerriedvan mii sáhtá čuovvut ođđa-áigge juoigangeavaheami, dat ahte omd. «Sámiid eadnan» vuittii gilvvu ja dan bokte šattai dovddusin guhkás olggobeallái

stor kunstner ved å være flink til å lage versjoner av tidligere kjente tema. Det er også det en gjør i en joik. Forfattere, og andre skapere av kunst, påvirkes både bevisst og ubevisst av hverandre, de viser til hverandres og tidligere tiders tekster, de siterer og baker inn temaer fra andre verk, uten at det nødvendigvis blir plagiat av det. Dette skjer selvsagt også innen samisk kunst, og følgelig innen joiketradisjonen også. Kanskje er det bare et sunnhetstegn at det opptrer flere eiere til en vakker samisk joik – det viser mer enn noe annet at joiken lever og har betydning for folk.

Sjangerforskyvningen som kan følge med den moderne bruken av joik, det at f.eks. «Sámiid eadnan» vant en konkurranse og ble kjent langt utover samiske kretser, kan for så vidt være en transformasjon av og en transportasjon fra tradisjonell samisk folkekunst til moderne populærkunst. Om det er tilfelle, vil det i så fall få konsekvenser både for skaping, mottakelse og vurdering av joik såvel i sosial som i estetisk sammenheng. Det viktigste i forhold til tradisjonell bruk av joik er at dette helt klart vil virke inn på muligheten til å formidle innholdet av en joik på tvers av nærhets / fjernhets-relasjonene rent generelt, også i etnisk forstand. Joiketeksten blir like fremmed for en utenforstående same som den er for en ikke-same når nærhetsrelasjonen mellom joiker og tilhører er borte. En samisktalende same vil mest sannsynlig likevel ha kulturelle preferanser til å forstå innholdet mellom linjene.

Samisk populærkultur og misforstått velvillighet

Eurovision Song Contest og Sami Grand Prix representerer populærmusikk, og de bidragene i den europeiske musikkfestivalen som har hatt noe urfolkspreg over seg, inngår i denne tradisjonen. Det er imidlertid

also in an ethnic sense. The text of the yoik will be just as unfamiliar for a Sami from a different area as it is for a non-Sami when the closeness of the relationship between the yoiker and the listener is gone. A Sami-speaking Sami will most likely still have cultural advantages for understanding the meaning between the lines.

Sami popular culture and uncomprehending goodwill

The Eurovision Song Contest and Sámi Grand Prix represent popular music, and the entries in the European music festival that have had an indigenous character are part of this tradition. However, it is interesting to note that almost no research has been done in this sphere at all. As most often happens in majority cultures, film and popular music have been placed in the category of «pop» culture, but, in the Sami case, even the most serious critics classify the film *Pathfinder* and the music of for instance the well-known Sami artist Mari Boine as Sami high culture. It is a valid question to what extent one should even think that there is a Sami high art, or that the distinction between high and popular culture is relevant in the Sami case.

Still, there does exist a dividing line between Sami pop culture and more advanced (musical) compositions, but the question is whether the confused and confusing distinction reflects the views critics from the outside have of Sami art and culture. To what degree should one base oneself on professional and methodological analyses, or should one perhaps not distinguish equally sharply on the scale of a minority's forms of cultural expression compared to the larger societies? Does this, in any case, lead to an intentional positive discrimination or should one not be as strict with the dividing lines for Sami culture as for the majority's art? Or

sámi birrasa, sáhtta leat rievdadeapmi ja fievrideapmi árbevirolaš sámi álbmotdái-dagis odđaaigge populáradáidagii. Jos nu leš dilli, de dat váikkuha sihke juoigama ráhkadeapmái, vuostáiváldimii ja árvvoštallamii sihke sosiálalaš ja estehtalaš oktavuođas. Deataleamos dan ektui mo juoigan adnojuvvo árbevirolaččat, lea ahte dát váikkuha dasa mo sáhtta luoddi sisdoalu gaskkustit lagašvuoda/gáiddusvuoda-oktavuođain oppalaččat, maiddái etnihkalaš dásis. Luoddi dajahusat leat seammá apmasat eará guovllu sápmelažžii go dážii go juoigi ja guldaleaddji lagašvuolta lea jávkan. Sámeigielhálli sápmelaččas dáidá dattege leat kultuvrralaš ovdamunni áddet sisdoalu čiegus sága.

Sámi populárákultuvra ja boastutáddejuvvon buorredáhtolašvuolta

Eurovision Song Contest ja Sámi Grand Prix ovddastit populáramusihka, ja dat lávlagat mat leamaš mielde eurohpalaš musihkafestiválas ja main leamaš muhtin lágan álgoálbmothápmi, gullet dán árbevrrui. Lea dattege miellagiddevaš oaidnit ahte dán suorggi ii leat oktage olus álgage dutkan. Dávjjimusat biddjojít filbma ja populáramusihkka dábálaškultuvrra hingsalii, muhto sámi oktavuođas bidjet eanaš oaivegávpotmediaid duodalaš árvvoštallit sihke *Ofelaš*-filmma ja omd. dovddus sámi artistta Mari Boine musihka sámi «fiinnakultuvran», dan muddui go sámi fiinnakultuvra oppa gávdnoš ge, dahje ahte erohus fiinnaja dábálaškultuvrra gaskkas mearkkaša maidege sámi oktavuođas.

Lea gal rádjá sámi populárákultuvrra ja eanet avanserejuvvon (musihkka-) komposišuvnnaid gaskkas, muhto gažaldat lea ahte govvida go dát eahpečielga rádjá man dássasažžan olggobealde árvvoštallit atnet sámi kultuvrra. Man muddui sii geavahit

interessant å registrere at dette feltet er det nærmest ikke blitt forsket på i det hele tatt. Som oftest blir film og populærmusikk plassert i båsen for massekultur, men i det samiske tilfellet klassifiserer selv de fleste seriøse anmeldere i hovedstadsmediene både filmen *Veiviseren* og musikken til f.eks. den kjente samiske artisten Mari Boine som samisk finkultur, i den grad en i det hele tatt mener at det finnes en samisk finkultur, eller at distinksjonen mellom fin- og populærkultur er relevant i det samiske tilfellet.

Det eksisterer imidlertid et skille mellom samisk popkultur og mer avanserte (musikk) komposisjoner, men spørsmålet blir om den uklare distinksjonen reflekterer holdninger anmeldere utenfra har på samisk kunst og kultur. I hvilken grad baserer en seg på faglige og metodiske analyser, eller skjelner en kanskje ikke like skarpt på graderingen av en minoritets kulturelle uttrykksformer sammenlignet med storsamfunnenes? Bunner dette i så fall i en intendert positiv diskriminering eller er en ikke like nøye med skillelinjene når det gjelder samisk kultur som majoritetens egen kunst? Eller er årsaken heller manglende kunnskaper om samisk kultur blant dem som anmelder samisk kunst, og blir det da i siste instans snakk om affirmative holdninger (positiv diskriminering), dersom en bidrar til å nivelere den høyverdige kunsten ved å blande den sammen med f.eks., i joikens tilfelle, musikalske uttrykk som i grunnen hører til underholdningsindustrien?

Dette er viktige problemstillinger å være klar over når en skal vurdere samisk populærkultur og samisk kunst. Det er nemlig ingen positiv handling overfor samisk kultur dersom utenforstående anmeldere i misforstått velvilje utvisker faktisk eksisterende samiske vurderingsmåter, fordi disse ikke tilståes plass i riksmidia, og den samiskspråklige diskusjonen aldri tematiseres fordi den ikke oversettes eller

is the reason rather the lack of knowledge about Sami culture among those who review Sami art? Is it in the final analysis about affirmative views (positive discrimination), where the non-Sami critics contribute to leveling out the high-grade art by mixing it, for example in the case of yoik, with musical expressions that belong after all to the entertainment industry?

These are important approaches to the problems that one needs to be aware of when evaluating Sami popular culture and Sami art. It is not a positive act towards Sami culture when outside critics with misdirected goodwill blot out real, surviving Sami ways of evaluation, just because these are not given space in the national media. Moreover the Sami language discussion is never thematized because it is not translated or disseminated due to lack of funds for publishing relevant professional and analytical texts in that area. Could it be that the internal Sami criticism is suppressed, or not listened to, because it may not be as positive as criticism from without? So in practice one can end up shutting a minority out, and the majority's intended goodwill can actually become a neo-colonial⁹ neglect of and attack against the minority's own knowledge in the field. Therefore, it is important to develop suitable Sami training within these fields, so that Sami assessments and critiques for these also find expression. This is not because they are necessarily so much «more correct» than the outsiders' understanding, but because they represent their own culture's self-understanding. To the extent that the minority's own understanding never has the opportunity to be publicly presented we will lose an important dimension in interpretive potential. This, indeed, is a matter of granting the indigenous peoples the same right as the majority to apply our own principles of

⁹ As commented on in footnote 6 the coverage of indigenous peoples' literature is quite insufficient even in the majority of post-colonial discourse as well.

fágalaš ja metodalaš analysaid, vai eai go juoge unnitloguálbmoga kultuvrralaš ovdanbuktima seammá dárkilit go stuorraservodagaid? Lea go dán vuodđun dasto positiivvalaš earuhuttin vai ii go leat nu deatalaš rájain sámii kultuvrras go eanetloguálbmoga iežas dáidaga hárrái? Vai lea go sivva baicce dat ahte si geat árvvoštallet sámii dáidaga eai dovdda sámii kultuvrra nu bures? Šaddá go dalle loahpalaččat sáhka positiivvalaš earuhuttimis jos vuolida alladási dáidaga go dan seaguha – nugo juoigama oktavuodas livččii – musihkalaš hápmái mii duođaid gullá guoimuhanindustriji?

Dát leat deatalaš áššit, maid ferte atnit muittus go galgá árvvoštallat sámii popu-lárakultuvrra ja sámii dáidaga. Ii leat positiivvalaš dahku sámii kultuvrii jos olgobeale árvvoštallit boastutáddejuvvon buoredáhtolašvuodas jávkadit sámii árvvoštallanvugiid mat dál ain leat, danin go dát eai čága riikkamediaide, ja sámegielat digaštallan ii goassege šatta fáddán danin go dat ii jorgaluvvo dahje gaskkustuvvo, go ii gávdno ruhta man ovddas sáhtášii almmuhit relevánta fágalaš ja analyhtalaš teavsttaid dáid áššiin. Dahje ahte siskkáldas sámii árvvoštallan čiegaduvvo, dahje ii guldaluvvo, danin go dat ii veaje leat nu positiivvalaš go olgobeale árvvoštallan? Dieinna lágiin sáhtá unnitloguálbmot gillát dan dihtii go eanetloguálbmoga beales oaivvilduvvon buoredáhttu sáhtá duohtavuodas gártat kolonialisttalaš⁹ badjelgeahččamin ja fuonuheapmin unnitlogu iežas máhtu ektui. Dás lea duođaid sáhka das ahte addit álgoálbmogiidda seammá vuoigatvuoda go eanetloguálbmogiin lea, ahte atnit iežaset árvvoštallanmihtuid iežaset barggaid hárrái, maiddá normatiivvalaš mearkkašumis go árvvoštallá omd. sámii girjjálašvuoda, govva-dáidaga ja musihka. Danin lea deatalaš ásahit

9 Nugo kommenterejin 6. nohtas, de oaivvildan ahte čállojuvvo menddo unnán álgoálbmotgirjjálašvuoda birra girjjálašvuoda almmolašvuodas, velá postkoloniála ságastallamis ge.

formidles på grunn av manglende bevilgninger til utgivelse av relevante faglige og analytiske tekster på området. Eller at den interne samiske kritikken undertrykkes, eller ikke lyttes til, fordi den muligens ikke er like positiv som kritikken utenfra? Slik kan en i praksis ende opp med å stenge en minoritet ute, og majoritetens intenderte velvilje kan i realiteten bli en kolonialistisk⁹ neglisjering av og overgrep mot minoritetens egen kunnskap på feltet. Dette er i grunnen et spørsmål om å gi urfolk den samme retten som majoriteten har til å anvende egne vurderingskriterier på egne verk, også i normativ betydning i analyse av f.eks. samisk litteratur, kunst og musikk. Derfor er det viktig at det utvikles egne samiske utdanninger innen disse feltene, slik at kriteriene for samisk kritikk får komme til uttrykk og bli diskutert – ikke fordi de nødvendigvis er så mye «riktigere» enn de andres forståelse, men fordi de representerer den egne kulturens selv-oppfattelse. Dersom minoritetens egen forståelse aldri får anledning til å bli offentlig framført, vil vi tape en viktig dimensjon i fortolkningspotensialet. Det er i grunnen her snakk om å gi urfolk rett til å bruke egne tolkningsparametre som normative i interpretasjonen av våre tekster, kunstverk og musikk, slik majoriteten har praktisert det i forhold til sine tekster.

De siste tiårenes understrekning av viktigheten i å bygge opp etno-vitenskaper og gi rom for urfolkenes egne metoder innen akademia, er nettopp et uttrykk for at en regner med at urfolks selv-representasjon vil skille seg ut fra det bildet andre har skapt av dem. Uten at «the indigenous voice» er representert, vil mangfoldet av stemmer være mangelfullt, og verden fratar seg selv muligheten til å skape et rikere bilde av for-

9 Som kommentert under fotnote 6 mener jeg at dekingen av urfolkslitteratur er ganske mangelfull i den litterære offentligheten, selv i den postkoloniale diskursen.

interpretative scholarship as normative for our texts, art work and music.

The emphasis of recent decades on the importance of building up ethno-knowledge and providing room for indigenous peoples' own methods within academia, is simply expressing the idea that indigenous peoples' self-representation would be different from the picture others have created of them. Without «the indigenous voice» being represented the multitude of voices will be defective, and the world will be deprived of the chance of creating a richer picture of interpretive possibilities and ways to understand existence. Still, one might contend that the very act of expressing Sami canons and values in any other language, will be a kind of submission to neo-colonial terms. This seems to be like a vicious circle, but the other option – to use only Sami in speech and writing, without ever translating it – will lead to cultural isolation, and deny the Sami a fair chance of reaching out with our art. Therefore bi- and multilingualism is very common among the Sami, and for most of us, the use of Sami as the primary language is important, both as a way of countering the assimilationist powers and of gaining the full benefit from the rich potential of our mother tongue.

Cultural fusion

One aspect of this picture is the international dimension that the Sami cultural activity is part of and enters into. The fact that we can see the same cultural developmental features and phenomena among Sami youth as in the rest of the world is confirmation that the Sami no longer live in isolation and without contact with what is happening elsewhere. We Sami are influenced and, hopefully, we will ourselves manage to influence others. Traditions change, and there is a question mark over what is authentic. The yoik too has surely changed over time; in any case,

sierra sámi oahpahasaid dáid surggiide, nu ahte sámi árvvoštallama eavttut bohtet ovdan ja ságastallojuvvojit – eai dan dihtii ahte dat mahkáš leat nu ollu «riektaseabbut» go earáid áddejupmi, muhto danin go dat ovddastit iežaset kultuvrra iešáddejumi. Jos unnitloguálbmoga iežas áddejupmi ii goassege beasa ovddiduvvot almmolaččat, de mii massit deatlaš oasi dulkonvejolašvuodain. Dás lea duođaid sáhka addit álgoálbmogiidda vuoigatvuoda atnit iežaset dulkonparamehteriid láidesteadjijn go min teavsttat, dáiddagovat ja musihkka árvvoštallojuvvo, nugo eanetloguálbmogat leat dahkan iežaset teavsttaiguin.

Mañimuš logijagiid deattuheapmi das man deatlaš lea hukset etno-diehtagiid, ja maiddái akademiamáilbmái čáhkket saji álgoálbmogiid iežaset vugiide, lea aid-do dovddastus das ahte navdojuvvo ahte álgoálbmogiid ieš-ovddasteapmi lea eará go dat maid olggobeale álbmogat leat dahkan sis. Jos «the indigenous voice» ii leat ovddastuvvon, de jienaid eatnatvuodas leat váillit, ja máilbmi váldá alldes eret vejolašvuoda ráhkadit riggáset gova dulkonvejolašvuodain ja vugiin mo áddet iežas eallima ja birrasa. Lea vejolaš čuočuhit ahte go almmuha sámegiela girjjiid eará gielaide, dat mearkašivččii ahte vuollána ođđa-kolonialisttalašvuhtii, muhto molssa-eaktu – čállit ja hállat aivvefal sámegillii – lea seammá go kultuvrralaš sierraneapmi; biehttalit alldes vejolašvuoda earáid olahit iežamet dáidagiin. Guovtte-ja eanetgielalašvuoha lea dábálaš sámiid gaskkas, muhto dattege lea deatlaš atnit sámegiela min váldo gulahallangaskaopmin, sihke assimilašuvnna vuostedeaddun ja, dáidá velá deataleappu, ollásit sáhttit ávkkástallat daid vejolašvuodaiguin mat leat sámegiela rikkis sátnevuorkkás ja ovdánan sojahanminstariin.

tolkningsmuligheter og måter å forstå tilværelsen på. En kan kanskje hevde at det å gi ut samiske verk på andre språk innebærer en subordinasjon for neo-kolonialistisk press, men alternativet – å bruke bare samisk språk i skrift og tale – vil være ensbetydende med kulturell isolasjon; å nekte seg selv muligheten til å nå ut til andre med vår kunst. To- og flerspråklighet er svært vanlig blant samene, men på tross av det er det for de fleste av oss viktig å bruke samisk som vårt primære uttrykksmiddel, både som en motvekt til assimilasjon og, kanskje enda viktigere, for fullt ut å kunne utnytte mulighetene i samiskens rike ordsfatt og avanserte bøyningmønstre.

Kulturblanding

Et aspekt i dette bildet er den internasjonale dimensjonen som den samiske kulturmønstringa er en del av og går inn i. Det faktum at vi kan se de samme kulturelle utviklingstrekk og foretelser blant samisk ungdom som i den øvrige verden, er en bekreftelse på at samene ikke lenger bor isolert og uten kontakt med det som skjer andre steder. Vi påvirkes og forhåpentligvis klarer vi selv også å påvirke andre. Tradisjoner endres, og det stilles spørsmålsteget ved autentisitet og opprinnelighet. Også joiken har helt sikkert endret seg over tid, det er i alle fall ganske sannsynlig at det har funnes flere joikeformer tidligere sammenlignet med de som er dominerende i dag.¹⁰ Hvordan definerer man tradisjon, og hvem bestemmer hva som er tradisjonelt? Ideer utveksles, adopteres og adapteres. Det kan oppstå konflikt mellom

¹⁰ Den nordsamiske *luohti* er best kjent av alle joiketypene i dag, og brukes derfor ofte (feilaktig) som fellesbetegnelse for all joik, spesielt i massemedia og kanskje NRK, Sámi Radio spesielt. Det eksisterer flere andre typer joik, som den allerede nevnte østsamiske *levd* og sørsamiske *vuelie*, og jeg er ganske sikker på at det må ha funnes egne sjangre for sjamanistisk-religiøse joiker og de mer episk-poetiske joikene som var mediet for re-fortelling og fornyelse av samiske myter og historie.

it is quite likely that there existed more yoik forms at an earlier period compared to those that are dominant today.¹⁰ How does one define tradition, and who determines what is traditional? Ideas are exchanged, adopted and adapted. Conflict can arise between purists and innovators where the former want to maintain the traditional while the latter see progress and development in breaking with tradition, perhaps even by contributing to the breaking down of tradition. The purists, however, experience loss of traditions where others see exciting new creations, because everything is in the process of change. Thus it always has been. Modern mythologies are part of shaping us in the same way as our local values are part of setting the terms of how our way of living will have an effect on the society around us.

In order to be able to adapt the tradition or possibly to oppose it there should be within a culture some respected and authoritative body that holds the recognized responsibility for deciding what is authentic in that culture. This will always be a controversial question, but within the indigenous cultures there has existed a respect for *the elders* and for traditions, and it is by no means certain that it would be an advantage to break it down. It is debate about values within the cultures that these cultures are perhaps dependent on in order to survive. The Sami yoik is a distinctive language, with clear parameters for creation, performance and learning. Like language in general, it is limited in how much one can distort it before it is no longer

¹⁰ The Northern Sami *luohti* yoik is the best known type of yoik today, and the common denominator for yoik in general, especially in the terminology of the Sami radio station and in mass media in general. There exist several other types of yoik as well, such as the already mentioned Eastern Sami *levd* and the Southern Sami *vuelie*, but I am also quite confident that there must have existed specific genres of the shamanistic-religious yoiks, and the more epic-poetic historical yoiks that depicted, retold and renewed Sami history and myths.

Kultureseaguheapmi

Okta oassi dán govvas lea riikkaidgaskasaš dimenšuvdna mas sámi kultureallin lea oassi ja masa dat gullá. Dat ahte mii oaidnit sámi nuorain seammá kultuvrralaš nuppástusaid ja dáhpáhusaid go muđui máilmmes, duodáštá dan ahte sápmelaččat eai šat eale oktonasvuodas ja ahte mis lea oktavuohka dasa mii eará báikkiin dáhpáhuvvá. Mii váikkuhuvot ja doaivumis mii ieža ge veadjit váikkuhit earáide. Árbevierut rivdet, ja autenttalašvuohka ja áššiid álgoálgu gažaduvvojit. Juoigan ge lea eahpitkeahhtá rievdan áiggiid mielde, jáhkkmis goit leat leamaš eanet juoiganvuogit dolin go mat dál ráđđejit.¹⁰ Man láhkai čilgejuvvo árbevierru, ja gii mearrida mii lea árbevirolaš? Jurdagat riegádit, luoikkahuvvojit ja heivehuvvojit. Sáhtta šaddat riidu sin gaskii geat hálidit árbevieru buhtisin bisuhit, – puristtat – ja sin geat hálidit ovdánahttit ja ođasmahttit, geaid mielas ovdáneapmi dáhpáhuvvá go áššit rivdet, ja vedjet velá hálidit jávkadit árbevieru. Puristtat oidnet ahte árbevierru jávká das gokko earát oidnet gelddolaš ođasmahttima, danin go buot rievdá. Nu lea álo leamaš. Ođđáigge mytologiijat leat mielde hábmemin min seammá láhkai go min báikkálaš árvvut ráhkadit eavttuid dasa mo min eallinvuohki čuohtá servodahkii mii lea min birra.

Jos galgá ođasmahttit árbevieru, dahje velá vuostálastit ge dan, de ferte gávdnot juoga mii mearrida mii lea sieiva ja albma. Dát lea álo riidoášši, muhto álgoálbmotkultuvrraid siskkobealde olbmot leat atnán árvvus «the elders», vuoras olbmuid, ja

10 Davvisámi *luohi* lea eanemus dovddus juoiganmálle dán áigái, ja dat adno dávjá (boasttut) oktasašnamahussan buot juoigamii, earenoamažit mediain ja veadjá eanemusat NRK Sámi Radios. Leat ollu eará juoiganmállet, nugo jo namahuvvon nuortasámi *levd* ja máttasámi *vuelie*, ja mun lean viehka vassis das ahte leat leamaš sierra noaidástallan-oskkoldatlaš juigosat, ja eanet epihkalaš-poehkalaš juigosat maid bokte muitaluvvojedje ja ođasmahttojuvvojedje sámi myhtat ja historjá.

purister og innovatører, der de første vil holde på det tradisjonelle, mens de andre ser progresjon og utvikling i å bryte med tradisjonen, kanskje til og med ved å bidra til å bryte ned tradisjonen. Puristene opplever tap av tradisjoner der andre ser spennende nyskapingner, fordi alt er i endring. Slik det alltid har vært. Moderne mytologier er med på å forme oss på samme måte som våre lokale verdier er med på å legge premissene for hvordan vårt levesett virker tilbake på samfunnet rundt oss.

For å kunne bearbeide tradisjonen eller eventuelt også motarbeide den må det imidlertid finnes et autentisitetssystem som kan definere hva som er originalt. Dette vil alltid representere et stridsspørsmål, men innenfor urfolkskulturene har det eksistert en respekt for *the elders* og for tradisjoner, som det ikke er udelte sikkert at det vil være en fordel å bryte ned. Det dreier seg om verdier innenfor kulturene som de kanskje er avhengige av for å overleve. Den samiske joiken er et eget språk, med klare parametre for skaping, framførelse og læring. I likhet med språk for øvrig, er det begrenset hvor mye en kan bryte det ned før det ikke lenger er originalt. Prinsipielt sett er det ikke noe bedre å blande f.eks. nordsamisk og maori sammen, selv om begge er urfolksspråk, enn det er å fornorske samisk. Spørsmålet her blir om dette også gjelder for det musikalske og kunstneriske språket, selv om uttrykksmidlene her er noe annerledes.

En viss modernisering av tradisjoner har alltid vært populært, noe eksempelet om Nils-Aslak Valkeapääs revitalisering av samisk joik tydelig viser. Hans «symfoniske» joiker vil imidlertid fremdeles defineres som joik, mens mye av det som framstilles i dag innebærer en nivellering av joikens strenge krav til beherskelse av hele spekteret av betoning. Andre artister har valgt å presentere det tradisjonelle som illustrerende tillegg til nyskapinge

authentic. In principle it is no better to mix for instance Northern Sami and Maori together, even though both are indigenous languages, than it is to Norwegianize Sami. The question here is whether this is also the case for musical and artistic language, even if the means of expression here are somewhat different.

A certain modernizing of traditions has always been popular, something the example of Nils-Aslak Valkeapää's revitalization of the Sami yoik clearly shows. His «symphonic» yoiks, however, will still be defined as yoik, while much of that which is performed today contains a leveling out of the yoik's strict demands for mastery of the entire spectrum of stresses. Other artists have chosen to present the traditional as illustrative additions to creative melodizing of material that has its origin in the tradition. This is the case with several Sami artists, and the same tendency could also be registered among other indigenous peoples in recent decades, where names such as Yothu Yindi¹¹ in Australia and Kashtin¹² in Canada have stood out as very well known exponents of ethnically based modern popular music.

The group that performed the Swedish entry in the Eurovision Song Contest 2000 at Globen in Stockholm, in a way represented both Sami, Inuit and Native Americans as well as being a national contribution from Sweden in the Contest. Viewed this way, the group with the Swedish singer Roger Pontare stands for something new in regard to representation that perhaps takes hold of and comments on the tendencies in the present day and age. The national aspect, namely that those who are performing on stage are supposed to be understood as representatives of the country they are singing for, is toned down in favor

11 I am thinking of their breakthrough CD, *Tribal Voice*, Hollywood Records, HR-61288-2, 1992.

12 CDs like *Innu*, TriStar Music, WK 57832, 1991, and *akua tuta*, TriStar Music, WK 67203, 1994.

árbevieruid, ii ge leat nu vassis ahte dien árvvusatnima berre heaittihit. Sáhttet leat árvvut kultuvrraid siskkoalbealde maid haga ii birge jos galget viidáset eallit. Sámi juoigan lea sierra giella, das leat čielga mihtut oahppama, ovdanbuktima ja oahpaheami hárrái. Nugo muđui gielaiguin, de lea mearri man ollu juoigama sáhttá rievdadit ovdal go dat ii leat šat originála. Prinsihpalaččat ii leat álgage buoret seaguhit omd. davvisámegiela ja maorigiela, vaikko goappašagat leaba álgoálbmotgielat, go dáruiduhttit sámeigiela. Gažaldat dás lea ahte guoská go dát maiddái musihkalaš ja govvadáidaga gillii, vaikko dat ovdanbuktojuvvojit veahá eará láhkai.

Muhtumat leat álo liikon árbevieru meari mielde ođasmahttit, mii čielgasit čájehuvvo das mo Nils-Aslak Valkeapää ođasmahtti juoigama. Su «sinfonalaš» juigosat gal ain gohčoduvvojit juoigamin, muhto ollu das mii muđui ráhkaduvvo dán áigge mearkkaša ahte luohiti «duolbbasmahttojuvvo», go juoigat eai šat máhte ja dovdda buot luođi sierranasvuodaid. Earát leat válljen atnit árbevirolaš luođi lassigovvan, go ieža leat ráhkadan ođđa nuhtaid árbevirolaš juoigama mielde. Dát guoská moanat sámi artisttaide, ja seammá lea maid dáhpáhuvvan eará álgoálbmogiin mañimuš logijagiin, mas namat dego Yothu Yindu¹¹ Australias ja Kashtin¹² Canadas leat šaddan viehka dovddusin iežaset ođđaáigge populáramusihkain man vuodđu lea sin etnikkalaš duogážis.

Joavku mii ovddastii Ruoŧa Eurovision Song Contest:s jagi 2000 Globenis Stockholm, ovddastii muhtun láhkai sihke sápmelaččaid, inuihtaid ja indiánaid, ja lei dasa lassin Ruoŧa lávlla eurohpaláš lávlu-gilvvus. Dien láhkai fála joavku ja dan lávlu Roger Pontare ođđa ášši ovddastusa dáfus,

11 Dás jurddašan skearru mainna sii álggos fuomášuvvojedje, *Tribal Voice*, Hollywood Records, HR-61288-2, 1992.

12 Skearrut dego *Innu*, TriStar Music, WK 57832, 1991 ja *akua tuta*, TriStar Music, WK 67203, 1994.

melodiseringer av materiale som har sitt utgangspunkt i tradisjonen. Dette gjelder flere samiske artister, og samme tendens har en også kunnet registrere blant andre urfolk de seneste ti-årene, der navn som Yothu Yindi¹¹ i Australia og Kashtin¹² i Canada har stått fram som svært kjente eksponenter for etnisk basert moderne populærmusikk.

Gruppen som framførte det svenske bidraget til Eurovision Song Contest 2000 i Globen i Stockholm, representerte på en måte både samer, inuitter og indianere, ved siden av å være et nasjonalt bidrag for Sverige i den europeiske sangkonkurransen. Slik sett står gruppen med vokalisten Roger Pontare for noe nytt når det gjelder å definere representasjon som kanskje nettopp tar tak i og kommenterer tendensene i den tida vi lever i. Det nasjonale i betydningen av at de som står på scenen skal oppfattes som representanter for det landet de synger for, tones ned til fordel for et flernasjonalt innslag, der budskapet i sangen likevel er både gammeldags og, i noens øyne, sterkt nasjonalistisk. Slik blir sangen et eksempel på tiden den har oppstått i, nemlig et konglomerat av motsetninger, men med et budskap som er ment å lovprise det vakre Samelandet og å være en hyllest til urfolkenes lange kulturkamp for egne rettigheter og selvspekt.

Et annet relevant spørsmål i denne globaliseringens tidsalder er imidlertid hva det innebærer når musikalske elementer fra ulike urfolk blandes sammen til verdensmusikk. Hva skjer da med det tradisjonelle uttrykket? Når to ulike tradisjoner blandes sammen, kan en lenger kalle det nye produktet for tradisjonsmusikk? Hva skjer eksempelvis med joiken når den blandes sammen med indiansk chanting, eller når tradisjonell joik framføres som strupesang

11 Jeg tenker her på CDen de slo igjennom med, *Tribal Voice*, Hollywood Records, HR-61288-2, 1992.

12 CDer som *Innu*, TriStar Music, WK 57832, 1991, og *akua tuta*, TriStar Music, WK 67203, 1994.

of the multinational element where the message in the song is, nevertheless, both old-fashioned and, in some people's eyes, strongly nationalistic. Thus the song is an example of the time it stems from, that is, a conglomeration of contrasts, but with a message meant both to praise beautiful Sámiland and to be a tribute to the long cultural struggle of indigenous peoples for their own rights and self-respect.

Another relevant question in this era of globalization however is what is implied when musical elements from different indigenous peoples are fused together into world music. What happens then to the traditional forms of expression? When two different traditions are fused together can one any longer call the new product traditional music? What happens for example when yoik is mixed together with Native American chanting, or when traditional yoik is performed as throat singing inspired by the Tuvan people of Siberia?

In comparison with the rest of society, our Sami cultural expressions are changed and renewed through internal development as well as through influence from the outside. It is not at all a question of preserving a museum culture, rather of developing and renewing a living culture so that one still shows respect for the traditions, but also allows the new forms of expression to experiment freely with their way forward without the constraints of tradition. There is no general constraint that all new Sami art should stick to tradition, because art claims itself to be an autonomous and free institution, but to the degree that the traditions are used one hopes that this still happens in a worthy fashion.

Among the Sami public it is most often interpreted as positive that people want to learn to yoik. This reduces the danger that yoik will die out. Yet it is a two-edged sword because the demands of traditional

go dat celkkii juoidá dan birra makkár áiggis mii eallit. Našuvnnalaš dan mearkkašumis ahte sii geat leat lávddi alde ovddastit dan eatnama man ovddas sii lávlot, ii mearkkaš nu ollu go dat ahte sii ovddastit májga našuvnna, muhto gos lávlaga sisdoallu dattege lea sihke boaresáigásaš ja, muhtumiid mielas, hui našunalisttalaš. Dien láhkai šaddá dát lávlla ovdamearkan dan áiggis mas dat lea riegeádan, namalassii vuostálasvuodaid deaivvadeapmi, muhto seammás dat dáhttu máidnut čába Sámiatnama ja movttidahttit álgoálbmogiid guhkes kulturdoaru iežaset vuogiatvuodaid ja iešárvvu ovddas.

Eará miellagiddevaš gažaldat dán globaliserenáigodagas lea maiddá maid dat mielddisbuktá go iešguđet álgoálbmogiid musihkkavierut seaguhuvvojit nugohčoduvvon máilbmemusihkkan. Mii dalle dáhpáhuvvá árbevirolaš vuohká? Go guokte áibbas goabbatlágan árbevieru seaguhuvvojit, sáhtta go dan seaguhusa dalle šat gohčodit árbevirolaš musihkkan? Mii dáhpáhuvvá omd. juoigamiin go dat seaguhuvvo indiána «chanting»-vugiin, dahje go árbevirolaš luohi juigojuvvo Sibira tuva-álbmoga čotta-lávluma vuogi mielde?

Min kulturovdanbuktimat, nugo muđui servodat, rivdet ja ođasmahttojuvvojit sihke siskkáldas ovdáneami ja olggobeale váikkuhusa geažil. Ii galgga ge leat nu ahte museakultuvrra vurkkodit, muhto ovdánahttit ja ođasmahttit nu ahte ain atná árvvus árbevieruid, seammás go ođđa ovdanbuktinvuogit besset friijadit ovdánit árbevieru bákku haga. Ii oppa dárbbas ge leat nu ahte buot ođđa sámi dáidda ferte čatnasit árbevrrui – dáidda lea iešmearrideaddji ja friija ásaš – muhto dan muddui go árbevierut adnojit, de sáhtta vuordit ahte dát dáhpáhuvvá vuogas láhkái.

Sámi almmolašvuodas adno eanaš áigge positiivan ahte olbmot hálidit oahppat juogat. Dalle uhccu dat várra ahte juoigan jávká.

inspirert av tuva-folket i Sibir?

Våre kulturytringer, i likhet med samfunnet for øvrig, endres og fornyes ut fra såvel intern utvikling som påvirkning utenifra. Det skal da heller ikke være snakk om å ta vare på en museumskultur, men å utvikle og fornye slik at en fremdeles viser respekt for tradisjonene, men at de nye uttrykksformene får eksperimentere seg fram i frihet uten tradisjonens tvang. Det er ingen forutsetning at all ny samisk kunst i det hele tatt skal forholde seg til tradisjonen – kunsten er en autonom og fri institusjon – men i den grad tradisjonene brukes, forventer en ennå at dette skjer på en verdig måte.

I den samiske offentligheten oppfattes det oftest positivt at folk vil lære seg å joike. Det minsker faren for at joiken skal dø ut. Likevel er dette et tveegget sverd, fordi kravene fra tradisjonelle joikemestere er strenge for at en skal skal godta nye joikere som habile utøvere av den tradisjonelle kunstformen. Joiken har nemlig en egen estetikk og klare krav til beherskelse av bestemte uttrykkssett. Dette bekreftes ikke minst av et titalls begreper for ulike måter å vektlegge spesielle sekvenser av joikemelodien, noe en fullbefaren joikeutøver må kunne (Nielsen 1979: 196).¹³ Når så en person som ikke er oppvokst med joik, skaper sin egen joikeform som for et erfarent joikeøre ikke korresponderer med de tradisjonelle kravene, men vedkommende likevel gjør stor suksess innen verdensmusikken med noe som både vedkommende selv og medieene likevel kaller joik, hva blir da konsekvensene for joiken, og kanskje like viktig, hva med den signaleffekten som dette sender ut til unge mennesker som har lyst til å lære seg joik? Bidrar det faktum at joik etter hvert er blitt populært samtidig til å utvanne dens originalitet og autentisitet med hensyn til hvordan joiken framføres?

¹³ Oppslag 331 a, og tilsvarende forklaringer for de spesifikke termene i ordboka.

yoik masters are strict before they accept new yoikers as competent practitioners of the traditional art form. Yoik, in fact, has its own aesthetics and clear demands for mastering definite modes of expression. This is affirmed not least by scores of concepts for different ways of stressing special sequences of the yoik melody, something an experienced yoiker must know (Nielsen 1979: 196).¹³ So when a person who has not grown up with yoik creates his own yoik form that, to an experienced yoiker's ear, does not correspond with the traditional demands, yet that person nevertheless has great success in world music with something he and the media still call yoik, important questions arise: what are the consequences for yoik, and, perhaps just as important, what about the signal this sends out to young people who want to learn to yoik? Does the fact that yoik has gradually become popular contribute to watering down its authenticity with regard to how the yoik is performed? Should a Sami be happy that yoik is becoming popular among non-Sami people, and not worry so much that it may simultaneously be vulgarized from the point of view of the tradition? Do the traditionalists have a responsibility to fight for the «genuine» yoik, and if they do so fight, how is genuineness to be defined, and by whom? Will for instance the use of instruments with a vocal genre like the yoik, inevitably influence the performance poorly? How do we define where to draw the limit for innovation, while still being respectful to tradition?

¹³ Entry 331 a, and corresponding explanations for the specific terms in the dictionary.

Dát lea dattege guovttebealat ášši, danin go árbevirolaš juoiganmeaštáriid gáibádusat leat garrasat jos galget sáhttit dohkkehit ođđa juoigiid árbevirolaš dáidagis. Juoigamis lea oainnat iežas estetihkka ja leat čielga gáibádusat ahte ferte máhttit vissis vugiid ja osiid juoigamis. Dát duođastuvvo ee. logemađe doahpagiin mat čilgejit mo luodis galget deattuhuvvot sierra oasit, ja dán ferte «ollesoahppan» juoigi máhttit ja dovdat (Nielsen 1979: 196).¹³ Go de olmmoš gii ii leat bajásšaddan juoigamiin, ráhkada iežas sierra juoiganmáalle mii hájána bealljái ii oro heivemin árbevirolaš gáibádusaide, muhto dan olbmos dattege lea menestus máilbmemusihkas dakkár musihkain maid sihke son ieš ja mediat gohčodit juoigamin, mo de dát váikkuha juoigamii, ja dáidá seamma deatalaš, maid dat gaskkusta nuorra olbmuid geat hálidivčče oahppat juoigat? Dat go juoigan lea šaddan bivnnuhin, lea go dat maddái mielde láivudahttimin juoigama originalitehta ja gullevašvuoda? Galgá go sápmelaš dušše illudit das go olbmot leat liikogohtán juoigamii, ii ge berostit das go dat sáhtta steažžaluvvat árbevieru ektui? Lea go árbevirolaš juoigiid ovddasvástádus doarrut «duohtajuoigama» beale – ja jus leš, gii de galgá mearridit mii lea «duohtajuoigan»? Bilida go omd. musihkageavaheapmi juoigama iešvuoda? Gokko galgá rájá bidjat dasa mii lea lobálaš ođasmahttin seammás go árbevieru árvvus atná?

Maŋásgeahčči nostalgiija vai duššálaš jáhkku ovttadássašvuhtii?

Mu čuoččuhus goittot lea ahte dego buot eará musihkain, de lea dieđusge vejolaš oahppat juoigat ge. Ii dárbbas leat sápmelaš dasa ahte máhttit juoigat, vaikko dážat dássáži hui hárvle leat juoigan almmolaččat konsearttain

¹³ Sátnečilgehus 331 a, ja vel sullasaš čilgehusat daidda doahpagiidda mat leat sátnegirjijs.

Skal en som same bare være glad for at joik blir populært blant folk, og ikke bry seg så mye med at den kanskje samtidig forflates i forhold til tradisjonen? Påhviler det et ansvar for tradisjonalistene å slåss for den «genuine» joiken – og i så fall ut fra hvem sin oppfattelse av hva som er genuint? Vil f.eks. bruk av instrumenter med en tradisjonell vokal kunstart som joik, uvegerlig forringe framføringen? Hvordan skal en avgjøre hvor grensen for nyskaping skal trekkes, slik at en fremdeles viser respekt for tradisjonen?

Regressiv nostalgi eller utopisk tro på likhet?

Min påstand vil imidlertid være at i likhet med all annen musikk, kan selvsagt også joik læres. En behøver ikke være same for å kunne joike, selv om ikke-samer hittil veldig sjelden har framført joik offentlig på konserter og CD. Det er imidlertid ingenting i veien for at det kan skje i nær framtid, selv om joiken til nå langt på vei har vært et samisk kjennetegn, nærmest en samisk hilsen forbeholdt samiske utøvere. Derfor hører en da også ofte at det blir referert til historien om hvordan Nils-Aslak Valkeapää brukte joiken som et bevis for at han og den samiske delegasjonen virkelig var urfolk under det første møtet i World Council of Indigenous Peoples i Port Albernie i Canada i 1975. Flere av urfolksrepresentantene fra andre steder i verden var nemlig skeptiske til samene på grunn av deres hvite hudfarge,¹⁴ men da Valkeapää framførte en joik for forsamlingen, var skepsisen som blåst bort og samene ble godtatt på linje med de andre. Etter den tid har samene fortsatt å være aktive pådrivere i det internasjonale urfolks-samarbeidet.

¹⁴ Dette forklarer også noe av bakgrunnen for at jeg valgte som tittel for mitt essay i *American Indian Culture and Research Journal*, «The Sami People: The «White Indians» of Scandinavia».

Regressive nostalgia or utopian idea of equity?

My position, however, is that as with all other music, yoik too can of course be learned. One doesn't have to be a Sami to know how to yoik, even if non-Sami up to now have very rarely performed yoiks in public at concerts and on CDs. There is, however, nothing to prevent it from happening in the near future, even if yoik until now has been mainly a feature of Sami culture, almost a Sami greeting reserved for Sami performers. Thus one also hears the story of how Nils-Aslak Valkeapää used the yoik to prove that he and the Sami delegation really were an indigenous people during the first meeting of the World Council of Indigenous Peoples in Port Albernie, Canada in 1975. Several of the indigenous representatives from other places in the world were, in fact, skeptical about the Sami because of their white skin color;¹⁴ but when Valkeapää performed a yoik for the assembly the skepticism was blown away and the Sami were accepted on a par with the others. Since that time the Sami have continued to be active participants in the international indigenous movement.

Indigenous cultures meet this sort of challenge all the time – not least when a traditional art form becomes popular among larger population groups. The question is always raised whether the new and modernized version is only a commercialized appropriation of traditional material. There is also a cultural-political aspect to this having to do with the historical dimension of preserving an authentic tradition or letting it all be watered down into a blend of common indigeneity. For example, what should one call the music of a group that consists of

¹⁴ This also provides some of the background for my choice of the title for my essay in *American Indian Culture and Research Journal*, «The Sámi People: The 'White Indians' of Scandinavia.»

ja CD:in. Muhto lea dieđus vejolaš ahte dat dáhpáhuvvá lagaš boahhteáiggis, vaikko juoigan dássáži lea buorre muddui leamaš sámi dovdomearka, measta dego sámi dearvahanvuohki maid dušše sámi artisttat atnet. Dan dihtii gullá dávjá ahte olbmot čujuhit mitalussii mo Nils-Aslak Valkeapää anii juoigama duođastussan dasa ahte son ja sámi sáttagoddi duođaid ledje álgoálbmotovddasteaddjit dalle go World Council of Indigenous Peoples vuosttas háve čoačkkanii Port Albernie's Canadas 1975:s. Eará álgoálbmogiid ovddasteaddjit eahpidedje sápmelaččaid, danin go sis lei nu vilges liiki,¹⁴ muhto go Áillohaš rohttii luođi čoačkimii, de gal eahpádus jávkkaai ja sápmelaččat dohkkehuvvojedje earáiguin dássálagaid. Das manñil sápmelaččat leat joatkán bissut njunnožis riikkaidgaskasaš álgoálbmotovttasbargus.

Álgoálbmotkultuvrrat deaividit dávjá dákkár hástalusáiguin – earenoamažit go árbevirolaš dáiddavuohki šaddá bivnnuhin stuorát álbmotjoavkkuin. Gažaldat mii álo čuožžila lea man muddui ođđa ja ođasmahttojuvvon hámit boares dáidagis lea dušše ruđalaš ávkkástallan ja rivven árbevierus. Áššis lea maid kulturpolitihkalaš bealli ja historjjálaš bealli suodjaleami dáfus; galgá go buot leat álgoálgosaš vai sáhtá go suovvat árbevieru láivuduvvot ja šaddat oktasaš álgoálbmotdáidaga seaguhussan. Manin galgá gohčodit omd. dan musihka mii šaddá go seaguha sámi juoigi, dáža gii čuojaha australialaš aborigiinačuojanasa *didgeridoo*, ja norgalaš fidjólčuojaheaddji gii dasa seaguha vel norgga álbmotmusihkkaosiid? Lea go juoigan, ja juoigi, doarvái nanus dasa ahte birge instrumenttain vai ferte go juoigan vuollánit eará musihkkaáddejupmái? Dahje nuppe dáfus; mo galgá čilget hámi ja láhttema go

14 Dát čilge maiddá muhtun muddui manin mun välljejin «The Sami People: The 'White Indians' of Scandinavia» namman iežan esseijii *American Indian Culture and Research Journal*:s

Denne typen utfordringer møter urfolkskulturer hele tiden – ikke minst når en tradisjonell kunstform blir populær blant større befolkningsgrupper. Spørsmålet som alltid kommer opp er hvorvidt nye og moderniserte versjoner av eldre materiale bare er en kommersiell utnyttning og appropriering av tradisjonen. Saken har også et kulturpolitisk aspekt og historisk dimensjon når det gjelder bevaring; skal alt være autentisk-opprinnelig eller skal en tillate utvanning av tradisjonen til å bli en mix av felles urfolkskunst. Hva skal en f.eks. kalle musikken til en gruppe som består av en samisk joiker, en nordmann som spiller det australske aborigine-instrumentet *didgeridoo*, og en felespiller fra Norge som blander inn elementer av norsk folkemusikk? Er joiken, og joikeren, sterk nok til å dominere over instrumentene eller må joiken kapitulere for en annen musikkoppfattelse? Eller for den del; hvordan skal en omtale performansen når Roger Pontare er kledd i en prairie-indiansk habitt på Eurovision Song Contest, akkompagnert av en norsk-samisk koftekledd medutøver på scenen i en rockelåt med sound fra 1980-tallet?¹⁵

Jeg stiller ikke disse spørsmålene for å være nostalgisk, bakstrevsk eller for å motsette meg musikalsk eksperimentering og nyskaping, men tvertimot for å poengtere at det kreves en bevissthet hos musikere, anmeldere og forskere om hva en gjør, samt respekt for tradisjonen på den måten at en klart skiller mellom nyskaping og tradisjon. Også eksperimentering med tradisjonell musikk er nyskaping, uansett hvor godt den måtte slå igjennom hos publikum. Popularitet er ingen garanti verken for originalitet eller

15 Jeg er klar over den andre siden av denne saken; nemlig den internasjonale diskusjonen om «new-age»-inspirert «hvit sjamanisme», utnyttelse og appropriering av urfolkskulturer, men plassen tillater dessverre ikke å gå nærmere inn på den diskusjonen her og nå. Hovedfokuset for dette essayet har dessuten primært vært å betrakte joiken ut fra en samisk kontekst.

a Sami yoiker, a Norwegian who plays an Australian aborigine instrument, the didgeridoo, and a fiddler from Norway who mixes in elements of Norwegian folk music? Are the yoik, and the yoiker, strong enough to let the yoik dominate over the instruments, or will the yoik have to surrender to another concept of music? Or, for that matter, how should one discuss the performance when Roger Pontare, dressed in a prairie Indian outfit at the Eurovision Song Contest, accompanied by a Norwegian-Sami fellow performer in Sami garb on the stage, sings a rock song with sound from the 1980s?¹⁵

I do not ask these questions in order to be nostalgic or reactionary, or to oppose musical experimentation and new creation, but, on the contrary, to point out that a consciousness is demanded on the part of the musicians, reviewers and researchers about what is being done. There should also be a respect for the tradition such that one clearly distinguishes between it and new creation. Experimentation with traditional music is new creation too, regardless of how big a hit it is with the public. Popularity is no guarantee of authenticity or faithfulness to tradition. Let it be clear, however, that there is no ban on developing new music. In fact a lot of very exciting new music is created in the spirit of hybridism, but one must be aware of what one is doing. We must all show respect for tradition by allowing it to be traditional, and should call the truly new by a new name. Why in the world must almost all Sami music be associated with yoik when only a fraction of it actually has anything to do with traditional yoik? However, it must be clearly understood that there are Sami

15 I am aware of the other side of this matter; the international discussions on the «new-age»-inspired white shamanism, exploitation of indigenous cultures, appropriation and so on, but time and space do not presently permit a further deliberation into these matters. The main point in this essay has anyhow been to primarily discuss the use of yoik in a Sami context.

Roger Pontare lea gárvodan prerieindiána biktasiiguin Eurovision Song Contest:s, ja sus lea mielde lávddi alde Norggabeale sápmelaš gáktegerddiid ja sii lávlot rocklávлага mas čuodjá mielde 1980-logu šuokŋa? ¹⁵

Mun in jeara dáid gažaldagaid danin go lean nostalgálaš, boaresáigásaš dahje danin go háliidan vuostálastit heivehallama ja ođasmahttima, muhto baicce danin go háliidan deattuhit ahte čuojaheaddjit/lávlut, árvvoštallit ja dutkit fertejit diehtit maid sii dahket, ja ahte sii fertejit árvvus atnit árbevieru dan láhkai ahte čielgasit earuhit ođasmahttima ja árbevieru. Árbevirolaš musihka heivehallan lea maid ođasmahttin, ja dalle ii mearkkaš maidige vaikko man bures guldaleaddjit dasa liikošežžet. Ii dat dáhkit originálavuodá dahje árbevieru doahttaleami vaikko olusat masa nu liikojit. Dieđus ge ii sáhte leat gielddus ođđa musihka hutkat – seaguhusaid nammii dahkko ollu miellagidddevaš musihkka, muhto ferte diehtit maid dahká, ja mii fertet árbevieru doahttalit ja diktit dan leat árbevirolaš, ja baicce ođđa áššiide bidjat ođđa namaid. Manin measta buot sámi musihkka čadno juoigamii go dušše smávva oasázis lea dahkamus árbevirolaš juoigamiin? Gávdnojit gal sámi juoigat ge geat dihtet maid sii dahket, geat stohket musihkain danin go háliidit ja geat dovdet sihke juoigama ja ođđaáigge musihka bures, ja geat barget ovttas čuojaheaddjiiguin geat atnet árbevuru árvvus nu ahte eai bilit dan, muhto geat máhttet dahkat ođđa áššiid mat leat iešbirgejeaddjit ja mat čujuhit ovddosguvlui. Muhto dát juoigat leat dán áigái unnitlogus.

15 Mun dovddan nuppi beali ge dán ságastallamis; nammalassii riikkaidgaskasaš digáštallan ee. «new-age» hárrái, «vilges šámanismma», álgo-álbmogiid kultuvrraid geavaheami ja ávkkástallama birra, muhto dás ii leat sadji dade eanet vuodjut daid áššiide. Dán čállosa vuoddoumbil leamaš muđui ge vuosttažettiin ságastallat juoigama birra sámi oktavuodas.



Riddu Riddu orru leamen geahčēt-meahttun lihkostuvvan álgo-álbmot musihkka menestusain. Dat lágiduvvui vuosttas geardde 1991 Almmáivákkis, ja lei álggus Gáivuona sámi nuoraid iežaset ávvudeapmi das go ledje bisuhan sámi vuodaset garra dáruiduhttináiggiid čada. Festivála báiki lea láddjejuvvon gielttis nu badjin vákkis ahte gaskaijabeaivváža suotnjarat eai ole dohko, olmmoš dušše oaidná daid golluheamen várrevilttiid nuppe bealde vákki. Birra jándora beaivečuovgga geažil olusat guhkematke gussiin eai láve bállet oadit oppanassii ge. Riddu Riddu čohkke álgo-álbmot čuojaheaddjiid birra máilmmi, muhto dássázi leat davviguovllut erenoamážit vuoruhuvvon. Konserttaid lassín leat sihke seminárat, dáiddačájáhusat, filbmačájeheamit, nuoraid deaivvan-danbáikkat ja vel olu eanet. Riddu Riddu lea jáhku mielde dat festivála Sámi eatnamis mii lea eanemus ođasmahtti ja árbevirolaš oktanaga.

Riddu Riddu-festivalen synes å være en endeløs suksess i urfolkens bestrebelser på å anerkjennelse. Den ble første gang arrangert i 1991 som en lokal markering av tilhørighet til en sjøsamisk bygd i Nord-Troms, som et bevis på at samisk identitet hadde overlevd blant unge i regionen til tross for lang tids assimileringpolitikk. Festivalen arrangeres på en gresslette langt oppe i trange Manddalen, der fjellene på begge sider er så høye at midnattsolen ikke når ned til konsertscenen – en kan bare se den lyse opp de bratte fjellsidene på andre siden av dalen. På den tiden festivalen pågår er det lyst hele døgnet, noe som ofte fører til at tilreisende ikke får sove, men opplever Riddu Riddu som en døgnet-rundt festival. Riddu Riddu bringer inn urfolksartister fra hele verden, men har et spesielt fokus på det sirkumpolare Nord. I løpet av festivalen arrangeres det først og fremst konserter, men i tillegg er det også seminarer, kunstutstillinger, filmvisninger, ungdomscamp, og en rekke andre aktiviteter. Riddu Riddu er den mest profilerte av alle festivaler i det moderne Sameland.

The Riddu Riddu festival seems to be a never-ending success story in the indigenous world of music. It started in 1991 as a small gathering of young Sámi, who came together to celebrate the fact that they had managed to keep their Sámi identity alive despite the hard times of assimilation and neglect of Sámi values and traditions in their local community. The venue for the festival is a few acres of farm land in a narrow valley a few miles up the road from the sea. Because of the tall mountains on both sides, the midnight sun does not reach all the way down to the concert arena, but one can see it shining on the slopes of the steep mountains. At the time of the festival there is 24 hours of daylight in Sámi land, something that creates a tendency to insomnia in many of the guests from far away. Riddu Riddu brings in indigenous artists from all over the world, but has so far had a specific focus on circumpolar peoples. During the festival week, there are concerts, seminars, exhibitions, film screenings, youth camps, and a lot more going on almost continuously round the clock. Riddu Riddu is probably the festival in Sámi land that stands out as the most authentic and at the same time innovative.

Guhkkin gullo jienaš mii fuolastuvvamiin jearrá: Go juoigan muhtimin boahhteáiggis gullo dušše oassin *common indigenous sound*:s, lea go juoigan dalle jápmán juoigamin? Ja lei go duođaid ovdáneapmi go seaguhushámit nu rámiduvvojedje ahte buot loahpas šattai oktan (kosmo)polihtalaš dohkkehuvvon (álgoálbmot)hápmin? Vai lea go juoigan nu nanus ja gievra ahte dat álo birge das mii olggobealde viggá deaddit, nugo dat lea birgen sihke miššunbargguid ja assimilašuvnna vuostái?

«Šuokŋa agálašvuođa salas» lei bihtta man Beaivváš Sámi Teahter oktii nevttii. Dát namma várra lei oaivvilduvvon dušše poehtalažžan, go lei musihkka- ja dánsačájálmás, muhto maŋŋil sáhtta dan dulkot profetalažžan das mii juoigamii sáhtta dáhpáhuvvat; ahte dat báhcá dušše šuokŋan sámi árbevirolaš musihkkii – ahte juoigan rievdá world music'an mas lea *indigenous Sami roots*? Álgoálgosaš árbevirolaš luohiti gal dáidá vel bistit muhtin áiggi, muhto mun navddán ahte mii gártat vásihit ollu seaguheami ja geahččaleami, mas sierra álgoálbmotvuogit sihke musihkas ja eará surggiin seaguhuvvojt ođđa hámiide ja heivehemiide. Áiggi mielde rivdet dát máilmmi oktasašopmodahkan, ja šaddet álgoálbmogiid oassin globálalaš seaguhuskultuvrras. Dat gártá oktanaga sihke rápmin ja amasmuvvamin, dohkkeheapmin ja gillámuššan, vuoitun ja massimin – nugo jo eanáš olmmošlaš doaimmaid loahpalaš oassi lea.

Jorgalan sámegillii: Britt Rajala

tradisjonsbevissthet. La det imidlertid være klart at det ikke er noe forbud mot å utvikle ny musikk – det skapes faktisk veldig mye spennende ny musikk i hybriditetens tegn, men en må være bevisst på hva en gjør, og vi må alle vise respekt for tradisjonen ved å la den få være tradisjonell, og heller kalle det nye med nye navn. Hvorfor i all verden må nesten all samisk musikk assosieres med joik når bare en brøkdel av den egentlig har noe med den tradisjonelle joiken å gjøre? Men la det samtidig være klart at det finnes samiske joikere som vet hva de gjør, som eksperimenterer fordi de har lyst til det og har kunnskaper nok både om joikens innerste vesen og om moderne musikk, og som samarbeider med musikere som har den nødvendige respekt for tradisjonen til ikke å bryte den ned, men skape noe nytt som står på egne bein og peker framover. Men disse er i mindretall i dag.

Det klinger en liten bjelle i det fjerne som bekymret spør: Når joiken en gang i framtiden kun kan høres som element i en *common indigenous sound*, er joiken da død som joik? Og var det egentlig et framskritt at hybride former ble så lovpriset at alt etter hvert vokste sammen til å bli et konglomerat av (kosmo)politisk korrekte (urfolks-)uttrykk? Eller er joiken så sterk at den alltid vil stå seg mot påtrykk utenfra, slik den har overlevd både misjonering og assimilasjon?

«En tone i evighetens favn» het en gang et teaterstykke på det samiske teateret Beaivváš i Guovdageaidnu i Norge. Tittelen var nok bare ment å være poetisk for en musikk- og danseforestilling, men kan nå i ettertid kanskje tolkes som en forutseende og profetisk tittel om hva som kan skje med joiken; at det bare blir en tone, et anslag, igjen av samenes tradisjonelle musikk – at joiken transformeres til world music with *indigenous Sami roots*? Den genuine tradisjonelle joiken vil nok bestå

yoikers who know what they are doing, who experiment because they want to and who are knowledgeable both about the yoik's essence and about contemporary musical genres. They collaborate with musicians who appreciate the value of tradition, but who at the same time have the desire to create something new which stands on its own and points to the future. These people still form a minority of today's Sami related music.

A distant alarm bell is ringing that raises a worrying question: when at some time in the future yoik can be heard only as an element in a common indigenous sound, is yoik then dead as yoik? And was it really progress when hybrid forms were so praised that over time they grew together to become a conglomeration of politically correct cosmopolitan (indigenous) expressions? Or is the yoik actually so strong that it will prevail over all kinds of pressure from outside in the same way that it survived attacks from missionaries and assimilationists?

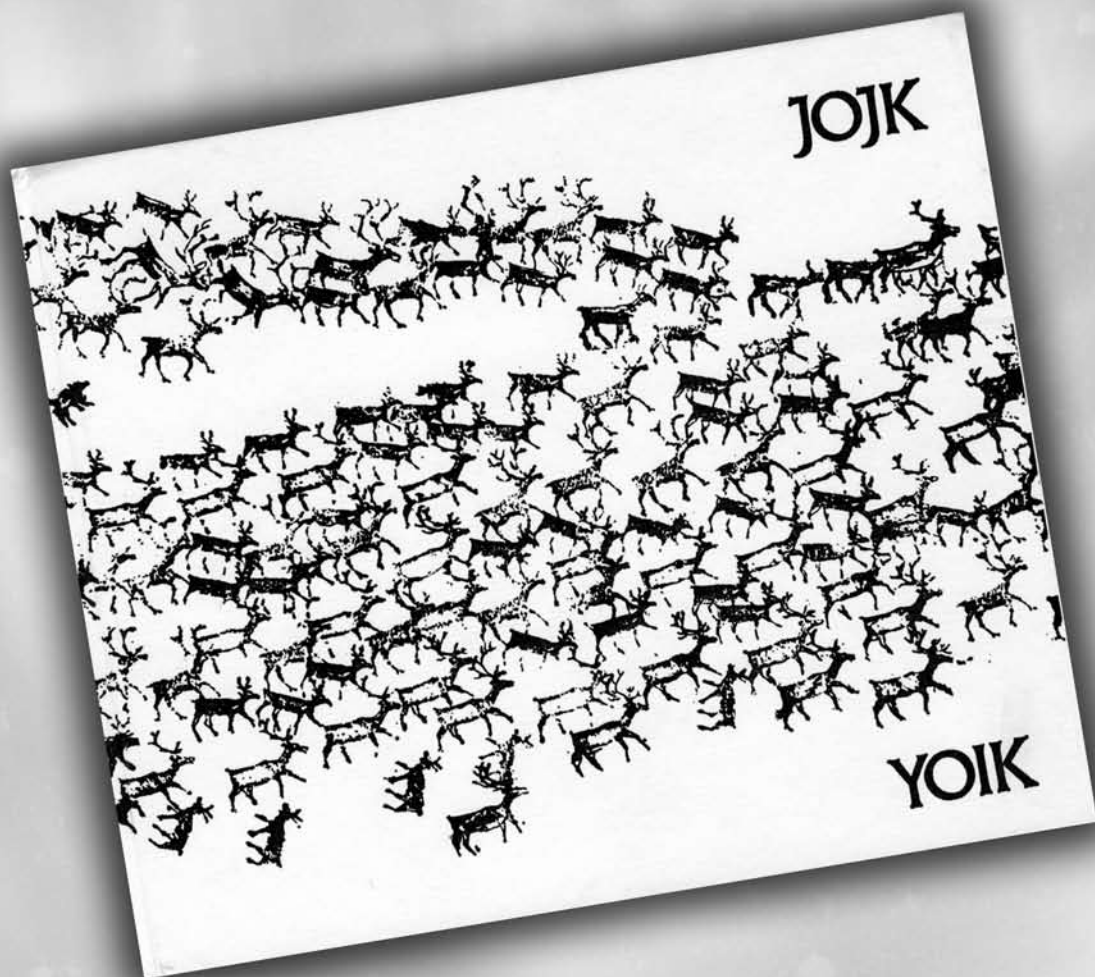
«A note in the embrace of eternity» was once the name of a play at the Sami theater Beaivváš in Guovdageaidnu, Norway. The title was only meant to be poetic for a music and dance presentation, but looking back now it can perhaps be interpreted as a prescient and prophetic title about what can happen to yoik: will there be only a note, an opening note, left of the Sami's traditional music? Will yoik be transformed into a type of world music with no more than indigenous Sami roots? The genuine traditional yoik will probably continue for a while yet, but my guess is that we will experience a lot of fusion and experimentation, in which different indigenous components in the music and in other types of art will be blended into new forms and moulds, and over time drift into the common property of the global as the indigenous peoples' contribution to the glo-



ennå en tid, men min gjetning er at vi vil oppleve mye mix og eksperimentering, der ulike urfolks-komponenter både i musikk og innen andre kunstarter, blandes i nye former og avstøpninger, og over tid glir inn i et globalt felleseie som urfolkens bidrag til den globale hybriditetskulturen. Det vil på samme tid både være en anerkjennelse og en fremmedgjøring, akseptasjon og utdefinering, gevinst og tap – slik utviklingen på de fleste områder av menneskelig aktivitet jo engang er.

bal culture of hybridism. At the same time there will be an acknowledgement and an alienation, an acceptance and a redefinition, a gain and a loss – the way development in most areas of human activity will one day be.

Translated by John Weinstock



Girjjálašvuohta • Litteratur • Literature

- ARNBERG, MATTS, ISRAEL RUONG, AND HÅKAN UNSGAARD. 1997 [1969]. *Joik – Yoik*. Sveriges Radios förlag. Stockholm
- GASKI, HARALD. 1993. “The Sámi People: The ‘White Indians’ of Scandinavia.” *American Indian Culture and Research Journal* 17 (1): 115–128. UCLA. Los Angeles.
- GASKI, HARALD. 1994. «Om joiken i medie-samfunnet.» In: *Festskrift til Ørnulv Vorrren*. Tromsø Museums skrifter XXV, Tromsø Museum, Universitetet i Tromsø. Tromsø.
- GASKI, HARALD. 2000a. “The Secretive Text.” In: Pentikäinen, Juha et al. *Sámi Folkloristics*. Nordic Network of Folklore: 191–214. Turku.
- GASKI, HARALD. 2000b. «‘Aldrig sviker jag mitt land’ ...Samisk populærkultur fra Soldatra til Eurovision Song Contest.» In: *Ottar 4/2000*. Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum, Universitetsmuseet No. 232. En nasjon blir til. 58–63. Tromsø.
- GASKI, HARALD. 2004a. “When the Thieves Became Masters in the Land of the Shamans.” In: *Nordlit*. No. 15, Summer 2004: 35–45. University of Tromsø. Also available on web-site: <http://uit.no/getfile.php?SiteId=22&PageId=977&FileId=184>
- GASKI, HARALD. 2004b. “Images in Writing.” In: *PEN International*, Vol. 54, No. 1: 16–25. London.
- JONES-BAMMAN, RICHARD. 2001. “From ‘I’m a Lapp’ to ‘I am a Saami’: popular music and changing images of indigenous ethnicity in Scandinavia.” *Journal of Intercultural Studies*. Vol. 22, No. 2. Also available on web-site: [http://taylorandfrancis.metapress.com/\(btw2v045mm144445jutytp55\)/app/home/contribution.asp?referrer=parent&backto=searcharticlesresults,1,4;](http://taylorandfrancis.metapress.com/(btw2v045mm144445jutytp55)/app/home/contribution.asp?referrer=parent&backto=searcharticlesresults,1,4;)
- JONES-BAMMAN, RICHARD. 1993. “As Long as We Continue to Joik, We’ll Remember Who We Are. Negotiating Identity and the Performance of Culture: The Saami Joik.” Ph.D. dissertation, Ethnomusicology Department, University of Washington.
- KRUPAT, ARNOLD. 1992. *Ethnocriticism. Ethnography, History, Literature*. University of California Press. Berkeley.
- KRUPAT, ARNOLD. 1996. *The Turn to the Native*. University of Nebraska Press. Lincoln.
- KRUPAT, ARNOLD. 2002. *Red Matters: Native American Studies*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- NIELSEN, KONRAD. 1979. *Lappisk (Samisk) ordbok/Lapp Dictionary*. 2nd impression. Oslo.
- TURI, JOHAN. 1910/1997. Songs of the Sámi. In: Gaski, Harald (ed.) 1996/7. *In the Shadow of the Midnight Sun: Contemporary Sámi Prose and Poetry*. Davvi Girji. Karasjok. Originally published in Sámi and Danish edition in 1910, *Muittalus Sámid birra*. Græbes bogtrykkeri, København. Also available in English translation by E. Gee Nash, *Turi’s Book of Lappland*, London: Jonathan Cape, 1931.