



Når jeg synger kan tøyer ikke holde meg

Folkemusikk og nasjonal identitetsdannelse i Estland

Torstein Bach

Hovedoppgave i sosialantropologi ✧ Sosialantropologisk institutt

Universitetet i Oslo ✧ 2002



Ei mind jõua ohjad hoida

Kui mina hakkas laulemaie,
Laulemaie, laskemaie,
Pisokene pillamaie,
Veikene veeretamaie,
Ei mind jõua ohjad hoida,
Ohjad hoida, köied kõita,
Pilved pikka jo pidada,
Taevas laia talitseda.

Ütlen ümber teisepidi,
Varsi vana järje pidi:
Ohjad aga hoidku hobust kinni,
Köied kõitku koormad kinni,
Taevas aga laia lunda kinni,
Pilved pitka vihma kinni.
Nendap aga, nendap aga, vennikene,
Nendap aga meile, ei mitte teile.

Pärnu 1889

Tøyler kan ikke holde meg

Når jeg begynner å synge,
Å synge, å slynge,
Slippe sangen løs,
Trille på den litt,
Da kan ikke tøyler holde meg,
Tøyler holder meg, tau binder meg,
Store skyer kuer meg,
Himmel vid styrer meg.

Jeg vil snu dette rundt,
Tilbake slik det var før:
La tøyler holde hesten,
La tau binde lasten,
La himmelen holde snøen fast,
La skyene kve regnet.
Det er, det er, lille venn,
Det er for oss, og ikke for dere.

(Kurrik 1985:340-1, egen oversettelse)

Innhold

TAKK	1
1 INNLEDNING.....	3
<i>Mål med oppgaven</i>	6
<i>Tradisjoner og nasjonsdannelse</i>	8
<i>Nasjonen, ny eller gammel?</i>	12
<i>Kulturbegrepet</i>	14
<i>Det moderne</i>	15
<i>Folklore</i>	18
STED OG METODE	20
<i>Feltarbeid og metode</i>	25
OPPGAVENS OPPBYGNING	28
ESTLANDS GEOGRAFI OG POLITISKE HISTORIE.....	29
2 MYTER OG TRADISJONER.....	37
<i>Symbolisk makt og dekonstruksjon av myter</i>	38
<i>Tradisjoner og tradering</i>	42
SANGFESTIVALENE.....	45
<i>Festivalene under sovjet-regimet</i>	46
<i>Med symboler som våpen</i>	49
<i>Liv og lære</i>	50
<i>Glasnost</i>	52
<i>Den syngende revolusjonen</i>	53
<i>Sang- og dansefestivalene i 1997</i>	56
DEN ESTISKE FOLKLORISTIKKEN	60
<i>De Estiske Folklorearkivene</i>	61
<i>Innsamling av folkemusikk</i>	63
FOLKEMUSIKKTRADISJONER I ESTLAND.....	64
<i>Fra sal til scene</i>	66
<i>Folkemusikk under Sovjet-regimet</i>	67
<i>Den "glemte" folkemusikken</i>	69
TRADERING VED VILJANDI KULTURCOLLEGE	70
<i>Traderingskontekster</i>	71
3 DISKURSEN OMKRING FOLKEMUSIKK OG AUTENTISITET.....	75
<i>Hva diskursen handler om</i>	76
AUTENTISITETSBEGREPET	77
<i>Ulike tolkinger av autentisitet</i>	82
AUTENTISITET BLANT FOLKLORISTER	84
<i>Autentisitet som "virkelige" hendelser</i>	88
AUTENTISITET BLANT FOLKEMUSIKKERE	89
<i>Benyttelse av etiske begreper</i>	90

<i>Autentisitet i betydningen nedarvet tradisjon</i>	91
<i>Forestillinger vs. "virkelige" hendelser</i>	93
<i>Folklorefestivalen i Võru</i>	95
<i>En tradisjon fra Sovjet-tida</i>	97
<i>Viljandi Folk: Fra forestilling til fest</i>	99
<i>Festival, profesjoner og marked</i>	107
<i>Endring av folkemusikkpraksisen</i>	108
<i>Oppriktig-autentisk musikalsk praksis</i>	109
<i>Sass' project</i>	110
<i>Folkemusikk og nasjonal verdighet</i>	113
4 SOVJET OG VESTEN SOM DISKURSIVE MOTPARTER	117
<i>En tysk "avlegger"</i>	119
<i>Det modernes betydning: Industrialisering og urbanisering</i>	122
<i>Estland og Europa</i>	124
DET "RUSSISKE" SOM ANTAGONIST	126
<i>Sovjet</i>	129
<i>En splittet befolkning</i>	131
<i>"Det russiske" og estisk språkpolitikk</i>	132
<i>Russisk kultur som overlegen</i>	134
<i>Russisk og estisk mentalitet</i>	136
<i>Det "ukultiverte"</i>	137
<i>Arbeidsmoralen under Sovjet-systemet</i>	138
<i>Sovjetisk kunstestetikk</i>	140
<i>Det overnasjonale</i>	141
<i>Likheten mellom Russland og Amerika</i>	143
VEST-EUROPA OG VESTEN	144
<i>Opplevelser av vesten</i>	147
<i>Lineær modernitet og sirkulær tradisjon</i>	150
<i>Det nasjonale tilknyttet naturen</i>	152
5 TRADISJON OG MODERNITET	155
<i>Mot strømmen</i>	156
<i>Moderne teknologi og internett</i>	156
<i>Modernisering og 'väärikus'</i>	157
<i>Spørsmålet om kulturimperialisme</i>	160
<i>Medier og mediebruk</i>	162
<i>Folklore som handelsvare</i>	164
<i>Estonia som varemerke</i>	166
<i>Hvor regnbuen ender</i>	167
6 AVSLUTTENDE KOMMENTARER	169
LITTERATURLISTE	173

Takk

Aller først vil jeg takke studenter og lærere ved Viljandi Kulturcollege som gjorde feltarbeidet mitt til en stor opplevelse både faglig og personlig. Til forskjell fra mange andre feltarbeid jeg har hørt om var dette en gedigen opptur, noe alle dere kreative gledesspredere både på og utenfor colleget har æren for. En spesiell takk til Maie som lærte meg estisk, til Ene og Enn som tok godt imot meg og sørget for at jeg fikk komme til Viljandi, og til Sass som lærte meg mye både om trekkspill og mye annet.

Ved sosialantropologisk institutt i Oslo vil jeg først og fremst takke Odd Are Berkaak som gjennom sin konstruktive og engasjerte veiledning har bidratt svært mye til denne oppgaven. Takk også til alle dere andre studenter og ansatte ved instituttet som har bidratt med hjelp og støtte, ingen nevnt, ingen glemt.

Sist men ikke minst vil jeg takke Lea, hvis tålmodige støtte og tro på prosjektet har vært av uvurderlig betydning for fullførelsen av denne oppgaven.

Trondheim, mai 2002.

Torstein Bach

1 Innledning

I 1933 ble en 4,7 m høy bronsestatue avduket i Tartu. Statuen forestilte den estiske sagnhelten Kalevipoeg og var et monument over Frihetskrigen i 1918-20 som sikret Den 1. Estiske Republikk selvstendigheten. Det var kunstneren Amandus Adamson som hadde gitt Kalevipoeg form. Den muskuløse kjempen stod og speidet fredfullt over Tartu fra sin plass ved elva Emajõgi med hendene hvilende på sverdet som han hadde stående opp fra bakken.

Valget av Kalevipoeg som symbol på den estiske frihetskampen var ingen tilfeldighet. Denne sagnfiguren hadde for alvor manifestert seg i den estiske befolkningen etter at Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882) skrev eposet *Kalevipoeg* på midten av 1800-tallet. Eposet, som er skrevet på vers, begynner med tre brødre som vokser opp på en gård langt mot nord (Kenkmaa 1995). En av dem drar mot øst og blir handelsmann, den andre drar mot vest og blir kriger, mens den tredje, Kalev, drar over sjøen til Viru Rand (Estland) for å bygge seg et hjem. Kalev gifter seg med Linda og får mange barn, blant dem Kalevipoeg¹. Etter at Kalev er død blir Linda forsøkt røvet av finnen Tuuslar, men tordenguden Uku dreper ham og forvandler samtidig Linda til en stein. Da Kalevipoeg oppdager at moren er borte drar han til Finland for å lete etter henne. Der får han tak i et magisk sverd fra en smed, men etter å ha drept sønnen hans under en fest rømmer han hjem igjen. Ettersom Kalev er død bestemmer Kalevipoeg og hans brødre seg for å velge en ny konge, og Kalevipoeg, som er den sterkeste, vinner konkurransen.

Etter en tur over Peipsi² for å hente tømmer blir Kalevipoeg frastjålet sverdet sitt av en trollmann. Trollmannen mister sverdet i ei elv og det blir borte. På vei hjem finner Kalevipoeg hulen til en djevel, og får øye på et sverd, en trollhatt og et trylleris som han tar med seg. Hjemme igjen møter han byggmesteren Olevipoeg og sammen bygger de en by. Så bygger Kalevipoeg et skip – Lennuk – for å dra ut og finne verdens ende. Etter mange underlige opplevelser, og å ha funnet ut at verden ikke har noen ende, kommer han hjem igjen.

Syv år med fred går, så dukker det opp fiendtlige styrker på Viru Rand. Sammen med vennene Alevipoeg, Olevipoeg og Sulevipoeg tar Kalevipoeg opp kampen og vinner slagene. Etter dette får Kalevipoeg tak i ei bjelle fra en dverg, og når han etterpå knipser til dvergen forsvinner han i jorden. Kalevipoeg følger etter og finner et hull i bakken som går ned til helvete. Han går ned i hullet, og når han ringer i bjella lysner det og Kalevipoeg ser han befinner seg ved ei bru over ei

¹ Kalevipoeg betyr *Kalevs sønn*.

² Innsjøen som skiller Estland og Russland.

elv. På andre sida av elva står djevelens hær og vokter helvetes porter. Kalevipoeg nedkjemper hæren og går videre til porten der han møter djevelens hundre sterkeste krigere. Han vinner også over disse og knuser porten inn til helvete. I forrommet får han øye på steinen som engang var hans mor. Han drikker en styrkedrikk og bruker steinen til å knuse en hemmelig dør. Bak døra sitter kona til djevelen, og Kalevipoeg spør henne om djevelen er hjemme. Før han får svar kommer djevelens siste krigere ut av en annen dør, men også disse blir drept i sin kamp mot Kalevipoeg. Nå er djevelen alene i kampen mot Kalevipoeg, og i forvirringen tar han feil glass og drikker en drikk som minsker styrken istedenfor å øke den. Kalevipoeg overmanner djevelen, binder ham fast til en stein, tar med seg hans gull og går hjem.

Etter en tid kommer en hær av jernmenn og forstyrrer på nytt freden. Kalevipoeg samler en hær for å kjempe imot, og krigen varer i sju dager før jernmennene blir tvunget tilbake. Sulevipoeg blir drept, og da de andre går for å drikke faller Alevipoeg i vannet og drukner. Hjemme igjen overlater Kalevipoeg styret til Olevipoeg og går ut for å hevne sine venner. Han møter jernmennenes utsendinger ved Koiva-elva og slår dem i bakken. Til slutt når han fram til Kääpa-elva der sverdet han en gang ble frastjålet ligger på bunnen. Smeden kastet en besvergelse over sverdet da Kalevipoeg drepte sønnen hans, og når Kalevipoeg krysser elva kapper sverdet av ham begge bena. Han dør og sjelen hans drar til himmelen. Der får han i oppgave av Gud å vokte helvetes porter så djevlene ikke skal komme til verden for å gjøre ugagn. Men sagnet sier at en gang skal Kalevipoeg igjen vende tilbake og bringe lykke til sitt land og sitt folk.

Kalevipoeg, slik Kreutzwald framstiller han, ble p.g.a. sin styrke og sin kamp mot onde inntrengere et naturlig valg som symbol på den estiske frihetskampen. Kalevipoegeposet er på mange måter en klassisk heltehistorie, og Kreutzwald hentet inspirasjon fra andre heltemyter, bl.a. det finske nasjonaleposet Kalevala som ble skrevet av Elias Lönnrot noe tidligere. Kalevipoeg er f.eks. både en krigerhelt (som Sigurd i den islandske "Soga om Volsungane"), og en tragisk helt som ikke blir drept av fienden men av sine egne ulykksalige feiltrinn (som den greske helten Oedipus) (Segal 2000). Kreutzwalds epos kan dessuten tolkes som en symbolsk framstilling av esternes historie der inntrengere fra flere kanter, bl.a. jernbekledde korstogsriddere fra vest, åpenbart er hentet fra historien. At Kalevipoeg er død men en gang skal komme tilbake og bringe lykke til sitt land og folk kan tolkes som uttrykk for et ønske om nasjonal selvstendighet blant 1800-tallets estiske nasjonalister, deriblant Kreutzwald. Når Kalevipoeg til sist står i Tartu i form av en statue og skal minnes ofrene under frihetskrigen uttrykker dette

derfor en nesten bemerkelsesverdig logikk: Kalevipoeg er igjen tilbake for å bringe lykke til sitt land og sitt folk.

Da Estland etter andre verdenskrig ble underlagt Sovjetunionen, ble statuen som symboliserte estisk selvstendighet og seieren over bl.a. bolsjevikene for provoserende for myndighetene og i 1950 ble statuen ødelagt.³ Men etter at Estland i 1991 igjen ble selvstendig ble *Komiteen for restaurering av Frihetskrigens minnestøtte i Tartu*⁴ etablert for å sette opp en ny Kalevipoegstatue.⁵ Komiteens ønske var at man skulle lage en kopi av Adamsons skulptur og sette den opp igjen der den tidligere hadde stått. Det ble inngått kontrakt med kunstneren Jaan Luige om å lage kopien.

Etter hvert utviklet det seg en heftig debatt omkring restaureringen av dette monumentet. For det første var det diskusjon om hvor statuen skulle stå. Tartu hadde forandret seg mye siden den gang statuen sto oppe, og noen mente at andre steder passet bedre til et slikt monument slik byen nå så ut. For det andre var det uenighet om hvilken form minnesmerket skulle ha. Gipsmodellen som Luige fikk laget ble kritisert for å være feilproposjonert i forhold til originalen,⁶ mens andre hevdet at billedmaterialet som lå til grunn var for dårlig til at noen kopi kunne lages. Andre igjen stilte spørsmål om hvorfor man skulle bruke så mye penger på en kopi som aldri kunne bli original eller helt lik originalen. ”En kopi er og blir en kopi, det er som et surrogat”⁷, var en av reaksjonene. Adamsons statue ble dessuten ikke av alle regnet for å være spesielt god, og noen mente det ville være bedre å få dagens unge kunstnere til å lage noe mer verdifullt. Andre igjen mente at å restaurere statuen ville være å få tilbake et lite stykke Estland, og å ikke gjøre det ville være en politisk forbrytelse.⁸

Spørsmålet om hva som egentlig skulle gjenreises kom etter hvert også opp. Var det Adamsons statue, eller et minnesmerke over Frihetskriegen?⁹ Argumentasjonene for at det først og fremst var et minnesmerke og ikke Adamsons statue fikk gehør hos flertallet i bystyret, og i november 1997 ble det bestemt at det skulle utlyses en konkurranse om hvordan minnesmerket skulle se ut.¹⁰ Året etter gikk det imidlertid rykter om at Kalevipoeg-statuen skulle være begravd

³ *Postimees* 24. april 1996.

⁴ *Tartu Vabadussõja mälestussamba taastamise komitee*.

⁵ *Postimees* 12. sept. 1996.

⁶ *Postimees* 12. feb. 1997.

⁷ - Koopia on ikkagi koopia, see on midagi surrogadi taolist. *Postimees* 22. mai 1997.

⁸ *Postimees* 6. nov 2000.

⁹ *Postimees* 14. okt. 1996.

¹⁰ *Postimees* 17. nov. 1997.

et sted i Tartu, noe som gjorde at konkurranseutlysingen ble utsatt.¹¹ Til tross for dette ble det ikke satt i gang graving etter statuen, og i oktober 2000 gikk igjen varaordføreren i Tartu ut og sa at det ville bli utlyst en konkurranse omkring monumentet, og at oppsettingen kunne starte i 2002.¹² Komiteen for restaurering av Frihetskrigens minnestøtte i Tartu hevdet at minnesmerkekonkurransen var en ”rød (d.v.s. *russisk*) sammensvergelse” og samlet fortsatt inn penger for å kunne restaurere statuen.

Mot slutten av 2001 fikk så saken igjen en ny vending da Tartus monumentkomisjon bestilte en to meter høy modell av Adamsons Kalevipoeg fra kunstneren Ekke Väli.¹³ Det var også på tale å sette opp to monumenter. Etter at modellen til Väli ble ferdig og kom på utstilling i mars 2002 gikk komisjonen inn for å restaurere Kalevipoegstatuen. Kunstnerens arbeid hadde tydeligvis gjort inntrykk; som formannen i kommisjonen sa: ”Ekke Väli sitt arbeid har brutt ned vår tidligere skepsis”.¹⁴ Formelt var saken på dette tidspunktet ikke avgjort ennå, men det syntes å være bred enighet om en ny Kalevipoeg-statue.

Mål med oppgaven

Restaureringen av minnesmerket over Frihetskrigen i Tartu er en del av det man i Estland kaller *Eesti Vabariigi taastamine*¹⁵, som betegner restaureringen av Estisk selvstendighet etter revolusjonen i 1991. Målet er å gjenoppbygge Estland som en nasjonalstat etter mer enn 50 år med okkupasjon og gjøre den nye nasjonale selvstendigheten til en fortsettelse av den første som fant sted i mellomkrigsårene. Denne prosessen dreier seg ikke bare om å gjenoppbygge nasjonale institusjoner og en nasjonal orden, men også om gjenoppbygging av en nasjonal kultur som man kan hevde er det viktigste legitimeringsgrunnlaget for de nasjonale institusjonene.

Restaureringen av minnesmerket i Tartu er en del av en slik kulturell gjenoppbygging. Minnesmerket vil referere til oppnåelsen av estisk selvstendighet og gjennom dette knytte de fysiske omgivelsene i Tartu sterkere til denne nasjonalt betydningsfulle begivenheten. Dette er en måte å ta tilbake de fysiske omgivelsene på og gjøre de mer estiske etter at Sovjetunionen i så lang tid har fått prege dem. I forbindelse med restaureringen av minnesmerket virket det ikke som det var uenighet *om* man skulle restaurere det eller ikke, men heller om *hva* som skulle

¹¹ *Postimees* 8. okt.1998.

¹² *Postimees* 26. okt. 2000.

¹³ *Postimees* 7. feb. 2002.

¹⁴ -Ekke Väli töö on murdnud senise skepsise. *Postimees* 14. mars 2002.

¹⁵ *Restaureringen av den Estiske Republikken*.

restaureres og *hvordan* dette skulle skje. Skulle man kopiere den gamle statuen? Er dette i det hele tatt mulig? Eller burde man skape noe nytt, mer moderne og mer i samsvar med den nye tiden?

Det er en lignende diskusjon som vil være hovedfokus i denne oppgaven. Men i stedet for minnesmerker og statuer er det folkemusikktradisjoner og de estiske sangfestivalene som er de viktigste ”vindue” inn til denne nasjonale gjenoppbyggingen. Da jeg begynte å interessere meg for Estland ble det raskt klart for meg at sangtradisjoner, folkloristikk og folkemusikk hadde en sterk stilling i landet. Rundt 1990 ble Baltikum kjent over hele verden gjennom ”Den Syngende Revolusjonen” som har blitt navnet på prosessen fram til den nye selvstendigheten i 1991. Det er også samlet inn over en million sider med folkloristisk materiale i dette landet som har ca. 1,5 mill. innbyggere (derav ca. 1 mill. estere) (Korb, Oras & Tedre 1995). Inntrykket av at folkloristiske praksiser hadde en sterk stilling ble ytterligere styrket etter å ha vært der en sommer og registrert at det var minst 27 forskjellige folklorefestivaler rundt omkring i landet. Et av de første spørsmålene jeg stilte meg var derfor hvorfor sang- og folkloristiske aktiviteter var så utbredte og hadde fått en så stor betydning. Et annet spørsmål som opptok meg var hvordan den nye situasjonen etter selvstendigheten påvirket disse praksisene.

Forskjellen på statuer og musikk betraktet som medier er stor, og kan nesten ses på som to ytterpunkter på et kontinuum mellom det bestandige og det flyktige: Mens en statue er lagd i faste stoffer som motsetter seg endring og tilintetgjørelse, består musikk av bølger, er flyktig og forsvinner med en gang kilden forstummer. Bak både billedkunst og musikk ligger imidlertid tradisjoner og praksiser som ikke først og fremst er lokalisert i uttrykkene men i menneskene som skaper dem. En viktig del av oppgaven går derfor ut på å beskrive de musikalske og folkloristiske tradisjonene det her er snakk om, og hvordan de har endret seg over tid i nær relasjon til generelle samfunnsendringer bl.a. innenfor politikk og teknologi. Disse tradisjonene har spilt en svært stor rolle i forbindelse med etablering og senere re-etablering av den estiske nasjonalstaten.

Det er dette siste spørsmålet – relasjonen mellom visse musikalske praksiser og den estiske nasjonen – som vil bli mest gjennomgående diskutert. Det jeg vil belyse er hvordan disse praksisene i løpet av 1800-tallet ble politisert og fikk rollen som nasjonalt betydningsfulle symboler, hvordan praksisene p.g.a. dette har endret seg og fått ny betydning, og hvordan man nå forsøker å styrke disse nasjonale praksisene etter at Estland igjen har blitt selvstendig. Svært viktig er også hvordan historiske erfaringer - spesielt den sovjetiske okkupasjonen - påvirker

disse prosessene, og likedan hvilken betydning erfaringer og forestillinger om ”det moderne vestlige samfunn” har. Selvstendigheten og den nye åpenheten vestover etter 1991 har ført med seg en omfattende omstrukturering av det estiske samfunnet, noe som naturligvis også har hatt stor betydning for hvordan nasjonale symboler blir dyrket.

Med utgangspunkt i dette dreier oppgaven seg på et mer generelt plan også om historiske prosesser og forholdet mellom individ og samfunn; hvordan enkeltpersoner både er formet av tiden og samfunnet de lever i samtidig som de selv kan være i stand til å påvirke samfunnsutviklingen. Her står kommunikasjon sentralt, bl.a. hvordan budskap utformes, formidles og gis respons, noe som blir knyttet til hvordan både musikk og politikk kommuniseres mellom individ og kollektiv.

Tradisjoner og nasjonsdannelse

Musikalske og folkløriske tradisjoner står sentralt i denne oppgaven, og begrepet *tradisjon* blir derfor viktig. Innenfor moderne antropologi har det vært skepsis til å fokusere på tradisjon p.g.a. at det har blitt hevdet begrepet gjør det vanskelig å se et av kjerneproblemene i samfunnsvitenskapelig forskning, nemlig relasjonen mellom kulturell kontinuitet og endring (Seymour-Smith 1986). Imidlertid er en stor del av de mest betydningsfulle handlinger som mennesker utfører nettopp handlinger som refererer til en eller annen tradisjon, og det vil derfor etter mitt syn være underlig å unngå dette aspektet. Å studere tradisjoner, hvordan de føres videre, eventuelt hvorfor de ikke gjør det, kan tvert imot være en meget fruktbar innfallsvinkel for å vise hvordan noen kulturelle elementer forsvinner mens andre består, og for å studere samfunnsmessige endringer generelt.

Det er vanlig å assosiere tradisjon med skikk, tro, verdier, adferd og kunnskap som blir overført fra generasjon til generasjon innenfor en sosial gruppe. Tradisjoner er ut fra dette ubetinget å regne som kulturprodukter; de skapes og gjenskapes gjennom kommunikasjon. Det perspektivet jeg ønsker å ta i bruk i forbindelse med dette er praksisteoretisk eller konstruktivistisk. Med praksisteoretisk menes at fokuset legges på de aktiviteter og språklige diskurser som folk engasjerer seg i, samt hvordan disse praksisene og diskursene blir produsert innenfor sosio-kulturelle begrensninger (Hervik 1999:25). Tradisjoner kan ses på som del av de sosio-kulturelle begrensningene, eller føringene, som både påvirker og er produsert gjennom menneskelig aktivitet.

En nærmere avklaring av tradisjonsbegrepet kan ta utgangspunkt i Hobsbawms definisjon der han hevder at tradisjoner er "...a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past." (Hobsbawm 1983:1). Tradisjoner kan altså betraktes som praksiser som dyrkes og som har fått en viss symbolsk verdi. De er "moving images of the past", som Rabinow (1975:1) uttrykker det; de representerer kontinuitet med fortiden. De prinsipper og uskrevne regler som regulerer hva en tradisjon skal bestå av blir til gjennom en diskurs og er gjenstand for endring og forhandling.¹⁶ Tar vi *regisang*tradisjonen¹⁷ som eksempel består praksisene i denne tradisjonen f.eks. av sanger, sangstil og normer for utforming av vers. For estere representerer regisangene kontinuitet med fortiden ved at de oppfattes som forfedrenes sangstil. Regisangtradisjonen består både av disse praksisene og det de representerer, d.v.s. at det er det praksisene representerer som blir begrunnelsen for at de dyrkes. Generelt sett kan man også si at tradisjoner refererer til en felles fortid for den sosiale gruppen de er knyttet til. Fokuset i denne oppgaven er ikke lagt på om de refererer til en virkelig eller konstruert fortid (om det er mulig å gjøre et slikt skille) ettersom det er den *opplevelsen* av kontinuitet praksisene gir som er av betydning for de kulturelle prosessene jeg vil beskrive. Det som kan ha betydning er imidlertid om praksisene *oppfattes* som oppdiktete/konstruerte, eller å virkelig ha opphav i en felles fortid.

Hobsbawm (1983:2) mener videre at et kjennetegn på tradisjoner er at de ikke forandres og at de er repetitive. Fortiden som de representerer påtvinger fastlagte praksiser, hevder han. Dette blir problematisk i forhold til de tradisjonene jeg vil beskrive ettersom disse både endres og er å betrakte som kontinuerlige uten helt fastlagte repetitive mønster. Om vi tar regisangene som eksempel kan vi se at de praksisene denne tradisjonen omfatter varierer, og at det disse praksisene representerer har endret seg opp gjennom tiden. Nye sanger blir fremdeles lagd og sangstilens betydning for folk har endret seg. Kriteriet om at tradisjoner skal gi en opplevelse av kontinuitet innebærer allikevel at visse elementer er relativt konstante, d.v.s. at sangene må kunne gjenkjennes og tolkes som regisanger. I regisangtradisjonen er kontinuitet knyttet til bl.a. sangstil og verseform.

Slik jeg velger å tolke tradisjoner er de mer en del av det Hobsbawm kaller *custom*, som han sier representerer både "motor og svinghjul" i tradisjonelle samfunn. Med dette mener han at

¹⁶ Jfr. Sinding-Larsen (1983:6-7) om folkemusikkbegrepet.

¹⁷ Se kap. 2 "Folkemusikktradisjoner i Estland" for en nærmere beskrivelse av regisanger.

custom "...does not preclude innovation and change up to a point, though evidently the requirement that it must appear compatible or even identical with precedent imposes substantial limitations on it." (Hobsbawm 1983:2). *Custom* er altså mottakelig for endring inntil et visst punkt, men blir endringen større kan dette bli tolket som et brudd med *custom*. Dette samsvarer i store trekk med hvordan jeg betrakter tradisjoner i denne oppgaven. Det Hobsbawm betegner som *traditions* ligner mer på det jeg vil kalle *ritualer*, hvor f.eks. musikalske tradisjoner og praksiser kan spille en viktig rolle. I forbindelse med ritualer er man først og fremst opptatt av det symbolske aspektet ved handlinger, d.v.s. markering av grenser og handlingenes repetitive og relativt stabile mønster. En framførelse av en regisang kan derfor også ses på som et rituale, f.eks. om man ønsker besøkende velkommen med å synge en regisang.

Tradisjoner og praksiser kan i forskjellig grad og på ulike måter være del av habitusen til et samfunns medlemmer (Bourdieu 1977: kap. 2). F.eks. har de fleste estere hørt regisanger og vet omtrent hvordan de høres ut, mens noen har mer inngående kjennskap til dem og andre igjen er tradisjonsutøvere. Rundt tradisjonen vil det ofte eksistere en eller flere diskurser som f.eks. omhandler hvilke musikalske praksiser som skal tilhøre denne tradisjonen, om den er typisk estisk og hva som er bra og dårlig innenfor tradisjonen. I den betydningen av *diskurs* jeg snakker om her vil alle mulige ytringer omkring slike temaer, både hva som sies, skrives og gjøres, være en del av diskursen og konstituere meningen i den; hva som betraktes som riktig og galt, sant og usant osv (van Dijk 1997). Alle som har en mening og på et eller annet vis gir uttrykk for den kan derfor bli del av disse diskursene, selv om ikke alle har mulighet til å hevde sine meninger med like stor tyngde.

I forhold til nasjonsdannelse vil tradisjoner komme inn i forbindelse med hvordan visse praksiser og kulturelle elementer kan bli gjort til nasjonale symboler. Fra et konstruktivistisk perspektiv blir symboler definert, eller får tilslutning, ut fra hvor effektive de er til å symbolisere forskjellighet fra andre nasjoner og felleskap innenfor nasjonen. På denne måten kan man si det er grensen som definerer gruppen, ikke det "kulturelle stoffet" som den rammer inn (Barth 1969:15).¹⁸

Det er i en situasjonell kontekst hvor grenselinjer blir trukket at symboler får sin betydning. De praksiser eller kulturelle elementer som blir betydningsfulle trenger ikke være dypt rotfestet i befolkningen, det som avgjør deres skjebne er deres effektivitet i å symbolisere felleskap og

¹⁸ Dette kan virke som et innlysende, eller sirkulært, utsagn. Poenget er at det er relasjonen til de man regner som "de andre" som blir avgjørende for hvilke symboler man smykker seg med.

grenser. F.eks. er nasjonale flagg et eksempel på symboler som ofte ikke har særlig praktisk grunnlag den befolkningen de representerer. Det å ha et unikt flagg blir allikevel et effektivt symbol fordi de andre nasjonene man relaterer seg til har flagg, men ikke et slikt et. I denne oppgaven vil jeg knytte disse prosessene til det Harald Eidheim (1971) beskriver som komplementarisering og dikotomisering, kort beskrevet som opprettelse av likeverdige institusjoner for kommunisering av forskjell.

Det man kan kalle en a-historisk konstruktivistisk innstilling, d.v.s. å mene at det er helt vilkårlig hvilke symboler som blir betydningsfulle, er etter mitt skjønn som regel feilaktig. Det er innlysende at man tar med seg sin bakgrunn og det man har lært inn i situasjoner hvor grenser trekkes, noe som i de aller fleste tilfeller vil gi sine konsekvenser. Både sangfestivaler, nasjonal folkløse og Kalevipoegeposet er symboler som har blitt betydningsfulle gjennom konstruktive prosesser, samtidig som de også kan tolkes som uttrykk for tradisjoner. Kalevipoegeposet kan betraktes som del av en litterær tradisjon som omfatter både Lönnrots Kalevala og norrøne og greske helteedikt. Kreutzwald kunne ikke skrevet eposet uten kunnskaper i denne type litteratur. På samme måte er det med sangfestivalene og folkloristikken, den siste kan knyttes til en mer omfattende akademisk tradisjon med røtter tilbake til Johann Gottfried von Herder, og med litt godvilje helt til Michel de Montaigne (1533-92), Ibn Khaldun (1332-1406) og Herodotus (484-425 f.kr.) (Eriksen & Nielsen 2001:2-6). Om vi tar flagget som eksempel kan det betraktes som et obligatorisk nasjonalt symbol (eller institusjon) for kommunisering av forskjellighet, og fargene i det estiske flagget er hentet fra et flagg som ble benyttet av studentene ved universitetet i Tartu¹⁹. Hverken form (flagg) eller innhold (farger) i dette symbolet kan derfor betraktes som tilfeldig valgte.

Når slike nasjonale symboler først har blitt valgt ut er det ingenting i veien for at symbolene og dyrkingen av disse kan bli inkorporert som mentale og kroppslige praksiser i gruppen de skal være representasjoner for. Heri er det også den nasjonale myten ligger begravet. Myten gjør naturlig utsagn som etableres gjennom kommunikasjon og språk (Barthes 1993).²⁰ Inkorporeringen innebærer at nasjonale symboler og tradisjoner blir nedfelt i kroppen som følelser og derfor føles som naturlige uttrykk for egen identitet. Faktisk kan de føles så naturlige at mennesker ofte får tårer i øynene når de hører eller synger sine nasjonale sanger.

¹⁹ Estlands nest største by.

²⁰ Dette kan også knyttes til Bourdieus (1977: kap. 2) habitus-begrep i og med at tradisjoner og symboldyrking kan bli til inkorporerte og ureflekterte (doxiske) mentale og kroppslige praksiser.

Både nasjonale myter og tradisjoner er symbolske konstrukter som dannes, holdes oppe og brytes ned gjennom kommunikative prosesser. I og med at slike myter tjener visse interesser er de derfor også uttrykk for maktrelasjoner (Bourdieu 1991:kap 7), og nasjonale myter kan man si støtter opp under de nasjonale institusjonene.

Nasjonen, ny eller gammel?

Hobsbawm bemerker også i sin artikkel at framveksten av det moderne samfunnet har skapt behov for nye ”oppfunnede” symboler og praksiser:

Thus, in consciously setting itself against tradition and for radical innovation, the nineteenth-century liberal ideology of social change systematically failed to provide for the social and authority ties taken for granted in earlier societies, and created voids which might have to be filled by invented practices. (Hobsbawm 1983:6)

Ifølge Hobsbawm gjør disse nye rituelle praksisene ofte bruk av gammelt symbolskt materiale slik at en illusjon av kontinuitet med fortiden skapes. Slikt materiale kan f.eks. være hentet fra folkloristiske praksiser, eller det som Hobsbawm kaller *custom*. Framveksten av nasjonalstater gir gode eksempler på hvordan slikt materiale kan bli benyttet for nye politiske formål. Ofte er det språk, historie, og folkloristiske tradisjoner som blir de fremste symbolene på nasjonalstaten. Om det ikke finnes betydningsfulle språklige, historiske og kulturelle grenser for nasjonalstaten fra før skapes disse gjerne over tid ved en gjentatt fokusering på det som blir regnet som den nasjonale enheten. Dyrking av nasjonale tradisjoner og ritualer er en måte å oppnå denne fokuseringen på. Betrakter vi den estiske sangfestivalen som et rituale inngår nasjonale symboler som nasjonalsanger, folkemusikk, flagget og folkedrakter som markører for grensen mellom det nasjonale og det som tilhører andre nasjonaliteter (Bourdieu 1992). Ved å f.eks. synge nasjonalsangen signaliserer man en identitet både til andre som deltar i sangen og de som ikke deltar, og man blir gjennom dette selv gitt en identitet.

Generelt kan man si at økt kommunikativ samhandling innenfor den definerte nasjonale enheten, kombinert med mindre samhandling over de nasjonale grensene, over tid vil kunne skape objektive kulturelle forskjeller mellom nasjoner eller nasjonalstater. Dette kan man si er

den kulturelle nasjonsbyggingen i et nøtteskall, noe som også er et relevant perspektiv å benytte på den estiske gjenoppbyggingsprosessen etter revolusjonen i 1991.

Det er også i forbindelse med dette man kan få øye på det som ofte blir kalt "nasjonens Janus-ansikt" (James 1996:103-122). Ettersom den nasjonale historie skrives og gamle (eller "ny-gamle") praksiser kan bli gjort til nasjonale symboler oppfattes nasjonen gjerne som gammel, selv om den symbolske og rituelle praksisen nasjonalismen representerer er ny. Nasjonen kan derfor oppfattes som både ny og gammel, som en ny samfunnsform som i større eller mindre grad er bygd over gamle strukturer. Å betegne de ritualer og praksiser som nasjoner omgir seg med som "oppfunnede" kan imidlertid misforstås som at de er dannet på et vilkårlig eller kunstig grunnlag. Slike ritualer og praksiser kan være "oppfunnet", men de må allikevel ha kvaliteter ved seg som gjør at de oppleves som sanne uttrykk for kontinuitet. Om man tar hensyn til dette kan det bli lettere å forstå den kraft og oppslutning slike symbolske praksiser kan få. Nasjonen, med sitt ansikt vendt både framover mot et mer moderne samfunn, og bakover mot minner og praksiser, kan ut fra dette hatt evne til å fylle noen av hullene som sosiale endringer, industrialisering og urbanisering gjennom de siste hundreårene har ført med seg, og dermed vært en tiltrekkende politisk strategi og bevegelse ikke bare for nasjonalistiske ledere, men også for de brede massene.

Det er ikke dermed sagt at nasjonen på denne måten vil fortsette å være en slags mediator mellom det moderne og det pre-moderne. Økende kommunikasjon og samhandling over nasjongrensener som følge av et åpnere verdensmarked og bedre kommunikasjoner kan oppfattes som å true det kulturelle legitimeringsgrunnlaget til nasjonalstatene. Dette har ført til at enkelte har postulert at nasjoner og nasjonalstater riktignok er karakteristisk for den historiske perioden vi er i nå, men at disse sosiale formasjonene vil forsvinne i framtiden (Smith 1998:199). Foreløpig er og blir dette spekulasjoner ettersom nasjoner og nasjonalstater fremdeles viser seg å være særdeles viktige enheter. Dessuten, fra et konstruktivistisk perspektiv vil ikke økende kommunikasjon over grenser nødvendigvis undergrave nasjonalstaten, ettersom det også er kommunikative prosesser både innenfor og over de nasjonale grensene som opprettholder nasjonalstaten. Det som er klart er imidlertid at nasjoner og nasjonalstater vil forandre seg, og at de i framtiden vil være forskjellige fra slik vi kjenner dem i dag. I Estland åpenbarer dette spørsmålet seg kanskje spesielt tydelig gjennom ønsket om å gjenoppbygge nasjonalstaten i en tid preget av globalisering og økende samhandling på basis av andre enheter enn nasjonen.

For å sammenfatte betraktes nasjonalisme i denne oppgaven som en politisk-retorisk ideologi og bevegelse, oppstått i Nord-Amerika og Europa på slutten av 1700-tallet (Smith 1998:1), som på ulike måter skaper og tar i bruk symboler og etablerte sosiale og kulturelle strukturer med det formål å danne en nasjon med rett til selvbestemmelse. Mitt syn på nasjonen er ut fra dette at den både er å betrakte som skapt gjennom en nasjonalistisk bevegelse, og som – i forskjellig grad, og på forskjellige måter – å være bygd på historiske forutsetninger.

Kulturbegrepet

Diskurser omkring folkemusikktradisjoner kommer inn i denne oppgaven som en del av en større diskurs som omhandler det kulturelle legitimeringsgrunnlaget for den estiske nasjonen, og dukker f.eks. opp i spørsmål omkring ”hva det vil si å være estisk?” og ”hva består eller skal det estiske bestå av?”. Det kulturbegrepet jeg generelt vil gjøre bruk av er antropologisk, d.v.s. at *kultur* er å regne som ”...that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.” (Tylor 1871 s.f. Seymour-Smith 1986). I tillegg vil kulturbegrepet gjennom empiri dukke opp som et moralskt og eksklusivt begrep som betegner den type kultur man regner som henholdsvis god og dårlig. Dette kulturbegrepet, utbredt i dagligtale, er eksklusivt på den måten at mens enkelte kan bli regnet som ”kultiverte” kan andre bli sett på som ”ukultiverte” eller til og med ”uten kultur”. Ut fra sammenhengen vil det imidlertid være lett å forstå hvilket kulturbegrep det er snakk om.

Med utgangspunkt i det antropologiske kulturbegrepet kan man si at mennesker skaper kulturelle praksiser gjennom rett og slett å leve, kommunisere, arbeide, spise osv. Kulturelle forskjeller kan oppstå gjennom at man lever under forskjellige lokale forhold og får befatning med ulike sett av kulturelt sedimenterte praksiser (Tomlinson 1999:68). Dette kulturbegrepet er konstruktivistisk i og med at kultur ses på som noe som produseres og reproduseres gjennom menneskelig aktivitet.

Oppfatninger omkring kulturelle forskjeller, og hvordan dette får praktisk betydning, er et gjennomgående tema i denne oppgaven, både i forhold til diskurser omkring det estiske og i forhold til den pågående nasjonale kulturelle gjenoppbyggingsprosessen. Den ”kulturelle andre” kan oppfattes både som en trussel mot egen identitet, men også som en inspirasjon til egen utvikling, noe som blir tydelig i forbindelse med dyrking og utvikling av estiske

folkemusikktradisjoner. Den ”kulturelle andre” kan også bli betraktet som ”ukultivert” om f.eks. den nasjonale kategorien ikke blir respektert. Dette vil bli videre diskutert i kap. 5.

Det moderne

Modernisering er et nøkkelbegrep når det gjelder å forstå utviklingen i Estland etter den nye selvstendigheten i 1991. Ideen om det moderne er svært kompleks og dypt rotfestet i de fleste av oss som lever i dag og kan derfor være vanskelig å beskrive. Det moderne kan ses på både som en sosial formasjon, en form for kulturelt mønster (som f.eks. involverer oppfatninger om rasjonalitet, kosmologi, verdier, tid og rom osv.), en historisk periode, og som et synonym på det nye og det nyskapende (Tomlinson 1999:34). Filosofen Dag Østerberg (1999) mener f.eks. at det moderne er et vestlig kulturmønster som verdsetter fremskritt, individuell frihet og fornuft.²¹

En måte å skille ut det moderne på er å kontrastere det mot ”det tradisjonelle”. Det moderne samfunn kan oppfattes å erstatte det tradisjonelle, og tradisjonelle praksiser ses gjerne som hindre for oppfyllelsen av det moderne prosjektet. Det kan imidlertid være gode argumenter for å betrakte det på en litt annen måte. For det første er det vanskelig å se at tradisjoner (slik de er definert i denne oppgaven) er noe som bare kjennetegner ”tradisjonelle samfunn”. Moderne samfunn er også gjennomsyret av tradisjoner, det være seg nasjonale, politiske eller folkelige. Selv det moderne prosjektet, det å verdsette det nyskapende, fremskritt og en spesiell rasjonalitet, kan sies å være etablert som tradisjoner innenfor ulike virksomheter som motehus, konsumentbedrifter, byråkratiet o.l.

For det andre evner ikke en slik dikotomi mellom det moderne og det tradisjonelle å uttrykke kompleksiteten og nyansene i spørsmål omkring modernitet. Tomlinson (1999:34-35) påpeker f.eks. at det er store uenigheter om når det moderne samfunnet oppsto. Om man ser på det moderne kapitalistiske systemet kan man si at det oppsto rundt år 1500, mens det moderne politiske demokratiet ikke får særlig vind i seilene før mot slutten av 1700-tallet. Ser man på industrialiseringen som markør på det moderne bringer det oss videre fram til midten av 1800-tallet. En måte å løse dette på er å se på det moderne som en historisk epoke preget av visse kjennetegn (Tomlinson 1999:38), som f.eks. troen på fremskritt og teknologi, det rasjonelle og kvantifiserbare, individuell frihet og demokrati (Østerberg 1999). Det moderne som en epoke har

²¹ Fornuftsbegrepet Østerberg refererer til står i motsetning til det følelsesmessige og ikke målbare, og er derfor forskjellig fra hvordan f.eks. Næss (1999) velger å benytte dette begrepet.

med dette ingen klar begynnelse eller slutt, og samfunn kan i ulik grad og på ulike måter være preget av moderne kulturmønstre. På denne måten kan man unngå en reduksjonistisk dualisme og få fremhevet nyansene mellom den moderne epoken og det som var tidligere, d.v.s. at man erkjenner at det finnes et mangfold av både moderne og pre-moderne samfunn som kan fortjene å bli omtalt på egne premisser.

Om man betrakter det moderne ut fra sine kjennetegn kan man også unngå en etnosentrisk oppfatning av det moderne. Selv om to samfunn kan oppleves som ganske forskjellige, som f.eks. det norske og det japanske, kan de derfor ut fra et slikt synspunkt begge betraktes som moderne. På den annen side synes det å være bred enighet om at moderne kulturmønstre først ble dominerende i Europa og Nord-Amerika, d.v.s. det som ofte blir kalt Vesten, og at slike mønstre etter hvert også har fått dominans i resten av verden (Østerberg 1999:1). Man kan derfor si at det moderne har fått, eller er i ferd med å få, global utbredelse, noe som er et sentralt synspunkt innenfor debatten omkring globalisering.

Giddens hevder at utbredelsen av det moderne skjer og har skjedd gjennom en dialektisk prosess mellom globale ”avplasserende” (*disembedding*) krefter og lokale ”replasserende” (*re-embedding*) krefter (Tomlinson 1999:61). Giddens kan imidlertid kritiseres for å ikke legge nok vekt på den ujevne balansen i en slik dialog (Tomlinson 1999:61). Å betrakte det moderne ut fra visse generelle kjennetegn kan gi muligheten til å se at andre samfunn også er moderne, og moderne på andre måter, men det sier ingenting om hvordan det moderne har fått dominans, om dette har skjedd gjennom en dialektisk prosess, eller om denne prosessen har vært jevnbyrdig eller ikke. Når dette er sagt vil de fleste kunne være enige i at utbredelsen av det moderne både har skjedd på grunnlag av en dialog mellom sentrum og periferi, og ”the West and the Rest”, og at det er liten tvil om at det er sentrum og Vesten som har vært dominerende i denne dialogen. På den annen side er det moderne blitt vel etablert og konseptualisert på sine egne måter også utenfor sentrum og Vesten, og det er ikke like opplagt lenger at det er Vesten som er den førende i den moderne globale dialogen.

Når man kommer ned på det lokale nivået blir det mer tydelig hvem som til forskjellige tider er den dominerende i en global eller ikke fullt så global dialog. Noe av det Tomlinson (1999) ser på som det viktigste kjennetegnet på globalisering er den komplekse kommunikasjonen som vi hver dag deltar i, spesielt den som foregår i det man kan kalle et globalt steds- og tidsperspektiv. Hjemmet har blitt åpent for verden gjennom TV, telefon, postkasse og internett hevder han

(Tomlinson 1999:54). I denne oppgaven vil jeg argumentere for at det i Estland ikke er den globale dialogen som dominerer i folks hjem og dagligliv, men heller en vestligdominert dialog med ulike ”nasjonale pareringer”. M.a.o. er det stor forskjell på at det er mulig å få verden inn i stua, og at den faktisk kommer inn. F.eks. er medieselskapene som opererer i Estland utelukkende vestlige, nasjonale, og til dels russiske, noe som ikke skaper noe grunnlag for en global dialog men heller det man kan kalle en intern vestlig dialog.

På bakgrunn av dette kan man også spørre om på hvilket grunnlag moderniseringsprosessene i Estland etter 1991 har oppstått. Er de en del av en global utvikling, eller er de resultat av en partikulær verdensanskuelse som blir fortolket og rekonseptualisert? I kapittel 5 vil jeg argumentere for at det er det siste som er tilfellet. Estland har etter 1991 i stor grad blitt påvirket vestfra, mens kontakten østover mot Russland og sentralasia har blitt svekket. De ”globale” kreftene viser seg derfor i hovedsak å komme vestfra, men de endringene dette medfølger er ikke bare påtvunget men også ønsket. Estiske ledere og innbyggere vil også ha del i det som betraktes som modernitetens gleder: Høyere levestandard, større personlig frihet, teknologiske fremskritt o.s.v. I praksis har allikevel omstillingen også hatt mørkere sider. Etter 1991 fikk man i Estland økende problemer med kriminalitet og fattigdom, lavere gjennomsnittlig levealder og nedgang i befolkningen (*EDHR*²² 2000). Den formen for hurtig omstilling man har sett har gitt store teknologiske fremskritt, og større individuell frihet, men de sosiale og helsemessige omkostningene har også vært store.

Generelt sett vil de store spørsmålene omkring modernisering og globalisering ikke bli gjenstand for noen detaljert diskusjon i denne oppgaven. De vil stort sett komme inn i forbindelse med beskrivelse av konteksten folkemusikktradisjoner og sangfestivaler befinner seg i etter den nye selvstendigheten i 1991. Større oppmerksomhet vil bli viet til hvordan det moderne får betydning for bl.a. dyrking og utvikling av den nasjonale folkemusikken. F.eks. kommer kulturelle oppfatninger om tid inn, hvor det moderne vestlige knyttes til en lineær tidsoppfatning, mens det pre-moderne estiske blir knyttet til en sirkulær tidsoppfatning (se kap. 4 og 5). Jeg vil også komme inn på utviklingen av det man kan kalle ”expert systems” (Tomlinson 1999:56), f.eks. utdanning og profesjonalisering innen folkemusikktradisjonen, noe man kan si er en typisk følge av moderne idealer omkring rasjonalitet, fremskritt og individualisme. Ikke minst vil *autentisitet* være et svært viktig begrep i store deler av oppgaven (se bl.a. kap. 3).

²² *Estonian Human Development Report.*

Moderniseringsprosesser har på mange måter bidratt til at det pre-moderne har blitt betraktet som "autentisk" og fått stor verdi. I moderne samfunn får det som assosieres med det pre-moderne en annen rolle, det blir en "sjelden vare" og derfor ettertraktet. Vekten på det rasjonelle, det individuelle og fremskrittet innenfor det moderne kan muligens skape tomrom som i sin tur fylles med det mytiske og irrasjonelle, og det sosiale og trygge som ligger i det man oppfatter som gamle skikker og tradisjoner. Myten om at mennesker, ting, samfunn og natur var mer ekte og autentiske før den moderne epoken kan derfor være en følge av modernitetens idealer som man kan si fremmer en rastløs opptatthet av det nyskapende og kvantifiserbare. Som tidligere nevnt er det kanskje dette tomrommet moderniteten skaper som nasjonalisme, som må ses på som en moderne ideologi, kan bidra til å fylle, noe som muligens kan være litt av forklaringen på denne ideologiens store oppslutning verden over.

Folklore

Diskusjoner omkring autentisitet og nasjonalisme er nært knyttet til folklore, ettersom det som ofte blir til *nasjonale* språk-, musikk-, og drakttradisjoner o.a. er hentet fra folkloren. Generelt sett betegner *folklore* både de tradisjonelle kulturelle uttrykksformene til et folk og disiplinen som studerer disse uttrykksformene (Baumann 1992:29). I denne oppgaven vil *folkloristikk* bli benyttet om studiet av folklore, og *folklorister* om de som studerer folklore.

Folklore er opprinnelig en oversettelse av det tyske begrepet *Volkskunde* som ble introdusert i 1787 (Baumann 1992). Den som kanskje har hatt størst innflytelse på betydningen av dette begrepet er Johann Gottfried von Herder (1744-1803), som betraktet folklore, f.eks. folkediktning og -musikk, som et folks høyeste og sanneste kulturelle uttrykk. Det var et eget språk og en egen spesifikk folklore som i følge Herder utgjorde et folks egenart og som innenfor 1800-tallets romantiske nasjonalisme dannet grunnlag for et folks, eller en nasjons, rett til selvbestemmelse.

Ettersom folklore betegner tradisjonelle kulturelle uttrykk knyttet til et folk, reiser dette umiddelbart spørsmålet om hva et folk er. For Herder utgjorde folket den delen av befolkningen som var forhindret fra å ta en formell utdanning og få innblikk i de etablerte kunsttradisjonene (Bluestein 1994:28). Dette har siden satt sitt preg på folkloristikken som i stor grad har knyttet folklore til livet på landsbygda eller folk på "grasrota", d.v.s. mennesker som ikke er en del av en politisk, kulturell eller økonomisk elite. Som et eksempel kan man nevne Redfield's betegnelse fra 1947 av "det ideelle folke-samfunnet" som blir satt i opposisjon til det moderne urbane

samfunnet og betegnes som "...small, isolated, nonliterate, and homogeneous, with a strong sense of group solidarity..."(Baumann 1992:34). Videre betegner Redfield adferden i et slikt samfunn som tradisjonell, spontan, ukritisk og personlig.

Fremdeles kan man finne en forholdsvis stor interesse for rurale og isolerte folk blant folklorister, men etterhvert har man også begynt å se etter folkløse andre steder. Oppfatningen av hva et folk og hva folkløse er har dermed også forandret seg. F.eks. mener folkloristen Alan Dundes at enhver gruppe mennesker som deler minst en felles faktor kan ses på som et folk og på denne måten ha en egen folkløse (Baumann 1992:35). Fra et samfunnsvitenskapelig synspunkt virker et slikt standpunkt noe underlig, men innenfor folkloristikken kan en slik definisjon være hensiktsmessig f.eks. når man vil studere vitser blant astronauter, ordspråk blant programmerere, eller politiske vitser blant skolebarn i Estland.

En annen følge av at folkløse har blitt knyttet til grupper som har vært isolert fra modernisering og som til dels ikke har kunnet å lese og skrive, er tendensen til å ekskludere alle kulturelle former som baserer seg på opptegnelser eller det skrevne ord (Baumann 1992:37). De kulturelle uttrykkene skal ideelt sett føres videre fra menneske til menneske og være anonym og variert og ikke standardisert slik f.eks. eventyr blir når de blir skrevet ned. Dette gjenspeiler seg bl.a. i "The American Folklife Preservation Act" fra 1976 som stipulerer at de former for uttrykk som konstituerer folkelivet "are mainly learned orally, by imitation, or in performance, and are generally maintained without benefit of formal instruction or institutional direction" (Baumann 1992:38). Etableringen av en skole for videreføring av folkemusikk (se neste avsnitt) kan på bakgrunn av dette virke som et paradoks, i og med at folkemusikken på denne måten kan risikere å gå fra å være folkemusikk (i folkloristisk forstand) til en form for profesjonalisert eller elitær musikkform. Som jeg vil argumentere for senere i oppgaven (kap. 3) virker det imidlertid som folkemusikere er mer opptatt av det musikalske uttrykket enn spørsmålet om det de driver med kan regnes som folkløse eller ikke.

På bakgrunn av dette er det åpenbart at begrepet *folkemusikk* kan ha flere betydninger, og jeg vil her redegjøre for hva jeg vil se som to hovedbetydninger. I den ene betydningen, som er knyttet til folkloristikken, betyr folkemusikk rett og slett "musikken til folket", og vil derfor avhenge av hvordan man velger å definere "et folk". Som nevnt definerte Herder folket som den delen av befolkningen som ikke var del av noen kulturell, sosial eller økonomisk elite, og på hans tid besto eliten av adelen og borgerskapet, mens folket hovedsakelig besto av en stor gruppe

bønder og landarbeidere samt andre grupper som ikke tilhørte borgerskap og adel. Skillet mellom eliten og folket var på denne tiden ikke bare av økonomisk og sosial art, men også av kulturell art, noe man kan se gjennom at både f.eks. musikk, språk og diktning var forskjellig blant disse sosiale lagene.

Den andre betydningen av *folkemusikk* kan man si er en konsekvens av hva Herder la i begrepet. Her betegner *folkemusikk* de musikkformer som preget 1800-tallets bondesamfunn (mer presist uttrykt som *folket* i Herders betydning), samt de musikalske tradisjoner som bygger på og blir tolket som videreføringer av disse musikkformene. For Herder, og innenfor nasjonalromantisk ideologi, er den nasjonale kulturen knyttet til folket, noe som har ført til at man også har begynt å snakke om nasjonale arter av folkemusikk, som f.eks. norsk, irsk og estisk folkemusikk. Når man snakker om estisk folkemusikk er det derfor denne betydningen av folkemusikk man benytter seg av. Det er også i hovedsak dette folkemusikkbegrepet jeg vil benytte meg av i denne oppgaven f.eks. i forbindelse med beskrivelsen av estiske folkemusikktradisjoner.

Det er åpenbart at folkemusikk ut fra dette omfatter en hel rekke ulike musikalske tradisjoner og praksiser. Dette er tydelig når man omtaler estisk folkemusikk i forhold til folkemusikktradisjoner fra andre land. I tillegg finnes det også mange ulike estiske folkemusikktradisjoner med basis i forskjellige lokaliteter og miljøer.

Sted og metode

Til grunn for denne oppgaven ligger et feltarbeid som fant sted mellom november 1996 og august 1997²³ som tok utgangspunkt i *Viljandi Kultuurikolledž* (Viljandi Kulturcollege) i byen Viljandi i den sørlige delen av Estland. Der fikk jeg plass ved folkemusikk instituttet som en litt spesiell student, i og med at jeg ikke fulgte vanlig undervisning men valgte fritt hva jeg ville være med på.

Historien til Viljandi Kulturcollege går tilbake til 1952 da en skole for kulturarbeidere og bibliotekarer ble etablert i Tallinn. Denne skolen hadde som formål å spre sovjetiske kulturtradisjoner. I 1960 ble skolen flyttet til Viljandi og fikk navnet *Viljandi Kultuurharidustöö Kool* (Viljandi Kulturutdanningskole). Senere skiftet skolen navn til *Viljandi Kultuurikool* (Viljandi Kulturskole) og begynte gradvis å legge mer vekt på undervisning i folkekunst og

²³ Første gang jeg var i Estland var sommeren 1996, og etter feltarbeidet har jeg vært der flere ganger over kortere perioder.



Hovedbygningen til Viljandi Kultuurikolledž i 1997.

folkloristiske tradisjoner. Noen entusiaster begynte også å gi undervisning i folkemusikk ved skolen, men ettersom de følte at de ikke klarte å gi studentene god nok undervisning begynte de å arbeide for å få etablert en høyskole som skulle bedre tilbudet. Målet med denne høyskolen skulle være å dyrke estisk folklore og introdusere denne til det estiske folk. Rundt 1990 ble de politiske forholdene mer gunstige, og like før selvstendigheten i 1991 fikk *Viljandi Kultuurikolledž* status som statlig høyskole.

Overgangen til et college førte med seg store endringer for skolen. Ca. 80% av pensumet ble endret, og $\frac{3}{4}$ -deler av lærerstokken ble nytilsatt. De tidligere kursene i bibliotek- og kulturarbeid ble erstattet av nye institutter der studentene kunne studere på høyere nivå.

Mitt første møte med colleget fant sted en kald og fuktig novemberkveld i 1996 da jeg sto på busstasjonen i Viljandi og ventet på at rektoren ved colleget skulle komme og hente meg. Den gamle trehusbebyggelsen i Viljandi var innhyllet i tåke, og det virket som en litt dyster kveld å starte feltarbeidet på. Da rektoren kom kjørte han meg først til skolen for å se på aktivitetene der. Så dro vi innom *Hotell Oma Kodu* med bagasjen før vi kjørte til en av byens kjellerrestauranter for å spise. Vi diskuterte bl.a. mitt prosjekt litt før han kjørte meg tilbake til hotellet. Skolen, rektoren og maten ga et positivt inntrykk og gjorde at jeg så lyst på tanken på å bo i Viljandi.

Hotell Oma Kodu viste seg å være et kombinert hotell og hybelhus for studenter. Overskuddet fra hotellet ble brukt til å subsidiere studentenes husleie. Huset hadde tidligere vært en fødselsklinikk, men var nå renoveret for å kunne framstå som et hotell. Rommene hadde dusj og WC, var hvitmalt med store vinduer og det var høyt under taket. Studentene bodde for det meste to eller flere på hvert rom og hevdet at dette var det fineste studenthjemmet i hele Estland.

Etter tre uker måtte jeg flytte til det gamle hybelhuset for en periode. 30-40 studenter bodde der og nøt godt av en mye lavere husleie enn på *Oma Kodu*. Her fantes ikke bekvemmeligheter som dusj, varmt vann, kjøkken og TV. De karakteristiske store ovnene som gikk fra golv til tak og varmet to rom samtidig ble fyrte opp en gang daglig. Til tross for mangelen på moderne fasiliteter hevdet noen av studentene at de likte det bedre der enn på *Oma Kodu*. Det var bedre miljø der, sa de, og av og til treftes studenter i gangene for å prate, spille og synge.

Like etter at jeg kom til Viljandi feiret colleget sitt 5-års-jubileum. Studenter og lærere kledde seg i finstasen og dro på festen som ble holdt i byens kulturhus. Festen startet med en lang serie med taler og blomsteroverrekkelser før stolene ble fjernet og et profesjonelt bluesrockband fra Tallinn begynte å spille. På gulvet ble det danset swing og rock på en måte som jeg bare tidligere hadde sett i amerikanske 50-talls filmer. Jeg opplevde også å bli dradd ut på golvet for å danse til tross for manglende swingkunnskaper og at jeg ikke akkurat hadde dansesko på meg.

Det at colleget på sitt 5-års-jubileum hadde bestemt seg for å la et bluesrockband stå for underholdningen overrasket meg ettersom jeg hadde fått høre at Viljandi Kulturcollege var stedet å dra om jeg ville studere folkemusikk. Årsaken var selvfølgelig at colleget hadde flere linjer enn bare folkemusikk. Det var også institutter for dans, teater, pop-musikk, kirkemusikk, bibliotekvitenskap, ungdomsledere og folkekunst. Folkemusikk instituttet med sine 17 studenter var faktisk ett av de mindre instituttene. Alt i alt hadde colleget omkring 200 studenter og 40 lærere og andre ansatte. I følge en informasjonsfolder var hovedmålet med colleget å ta vare på den estiske nasjonale identiteten gjennom å gi framtidige kulturarbeidere utdanning med basis i estisk kultur og tradisjoner. Pop, rock og jazz ble tydeligvis også sett på som en del av den nasjonale kulturen som var viktig å dyrke og utvikle.

Studentene ved colleget kom fra hele Estland og de aller fleste var estiske, men det var også noen med annen bakgrunn. Bl.a. var det en estisk-russisk student og en livisk student fra Latvia ved folkemusikk instituttet og flere estisk-russiske studenter ved danseinstituttet. Dette virket å være uproblematisk ettersom disse snakket godt estisk, og til å begynne med merket jeg ikke

heller at disse ikke var estiske. Levering av skriftlige oppgaver kunne imidlertid by på større problemer for disse, men med hjelp fra estiske medstudenter ble dette allikevel overkommelig.

Blant de jeg hadde kontakt med var inntrykket at de fleste hadde søkt seg til skolen fordi de likte å spille, synge, danse, utøve håndtverk osv. De ønsket å lære mer om det og på en eller annen måte gjøre det til en levevei. Andre hadde hatt Viljandi Kulturcollege som andrevalg og hadde derfor havnet der når de ikke fikk sitt førstevalg. Mange av studentene fra mer sentrale strøk av Estland, spesielt Tallinn, syntes Viljandi var en kjedelig by og ga uttrykk for at de heller ville ha studert i Tallinn eller Tartu. At Viljandi var litt usentralt kunne også merkes på andre måter. Bl.a. fortalte rektoren meg at det av og til var problematisk å skaffe gode lærekrefter ved colleget. Disse bodde ofte i Tallinn, og det å få dem til Viljandi medførte ekstra kostnader.

På et vis kunne man forstå at Viljandi for enkelte kunne virke som en litt stille og kjedelig by. Forskjellen mellom Viljandi og vest-europeiske byer på den samme størrelsen var ganske påtagelig. Det var relativt få butikker med et begrenset utvalg varer. Butikkene kunne også være vanskelige å finne om man ikke var godt kjent ettersom skiltingen var dårlig. Spisesteder og barer var det til gjengjeld ganske mange av, men også de kunne det være svært vanskelig å finne ettersom de ofte lå i kjellere bak mørke nedganger der lite tydet på at det befant seg noe spiselig. En del studenter klaget også over at det ikke var noen steder å gå ut. Det var nok steder å spise og drikke, men de få diskotekene som fantes var ikke særlig tiltrekkende ettersom det gikk rykter om hyppig slåssing på noen av disse stedene. Derfor foretrakk mange heller å dra til Tartu og Tallinn når de skulle gå på byen. Viljandi ble p.g.a. alt dette av mange sett på som et sted der utviklingen gikk ganske sakte.

Viljandi Kulturcollege var organisert slik at instituttene for folkemusikk, dans, popmusikk, ungdomsledere, kirkemusikk og folkekunst alle holdt til i collegets hovedbygning, mens instituttene for teater og bibliotekvitenskap var lokalisert andre steder i byen. Dette favoriserte nær kontakt mellom instituttene i hovedbygningen, noe som gjorde det lett for meg å komme i kontakt med instituttene der. Ikke langt fra hovedbygningen lå også baren *Turbiin* som fungerte som et fast møtested for studentene. Instituttet for bibliotekvitenskap hadde jeg også en del kontakt med, ettersom jeg fikk undervisning i estisk samt ofte lette etter litteratur der. Etter en tid var det allikevel nesten ingen ukjente ansikter ettersom både colleget og byen var såpass liten. Rektor og pro-rektor hadde også sine kontorer i hovedbygningen noe som gjorde det lett for meg å komme i kontakt med dem når dette var nødvendig.

Collegets hovedbygning, som opprinnelig hadde vært et hotell, hadde ganske små rom, noe som muligens påvirket de sosiale relasjonene ved institusjonen. Det fantes bl.a. ikke noe pauserom i bygningen og instituttkontorene fikk derfor også ofte denne funksjonen for studenter og ansatte. Dette førte til at det alltid var mye folk i kontorene som pratet, spiste, drakk kaffe, tok telefoner eller arbeidet på pc-en. Av og til kunne kontorene også bli benyttet som øvingsrom for musikk og dans når det trengtes. Bare rektoren hadde sitt eget private rom med et stort skrivebord og et enda større bord for møter. Selv om dette var et klart tegn på et slags hierarki var tonen mellom rektoren og de andre temmelig familiær. I instituttkontorene var det ingen synlige tegn på noe organisasjonelt hierarki ettersom både lærere, studenter og andre vanligvis blandet seg i dette rommet.²⁴

I tillegg til de føringene som selve bygningene la for den sosiale interaksjonen mellom lærere og studenter, var en annen grunn til den uformelle tonen mellom studenter og ansatte opplagt dette at colleget som institusjon var ganske liten. Man ble raskt kjent med hverandre og i tillegg gjorde de mange kunstneriske aktivitetene at studenter og lærere arbeidet tett sammen.

En tredje grunn kan være at mange av lærerne tidligere hadde vært studenter ved colleget. Colleget var en ung institusjon som gradvis bygde opp sin kompetanse, noe som i enkelte tilfeller førte til at lærerne ikke var mer eksperter enn studentene. Det lå også en merkbar ånd av entusiasme og generøsitet over colleget. Dette kunne åpenbare seg gjennom ulike former for frivillig arbeid, som f.eks. danseklubbene som ble arrangert annenhver torsdag, hvor både lærere og studenter var engasjert i å spille og instruere i folkedans. Lønningene var også temmelig beskjedne, og fikk enkelte til å karakterisere dem som symbolske.

Som sagt var et av de fremste målene med colleget å ta vare på den estiske nasjonale identiteten gjennom å gi framtidige kulturarbeidere utdanning med basis i estisk kultur og tradisjoner. På den ene siden er det meningen at uteksaminerte elever skal dra ut rundt om i landet og lære bort det de har lært på skoler og i lokalmiljøer. På den annen side skal colleget også være et sted hvor eliteutøvere f.eks. i folkemusikk kan få sin utdanning. Denne dobbelte satsningen var det delte meninger omkring i miljøet på colleget ettersom noen ville satse mer på breddekultur og andre ville satse mer på eliteutøvere. Dette kom fram bl.a. gjennom et seminar som colleget arrangerte i Järveküla (i nærheten av Võru) i februar 1997. Her deltok collegets ledelse og styre,

²⁴ Høsten 1997 flyttet colleget ut av den temmelig slitne hotellbygningen og inn i et nylig renovert hus, en klassisk inspirert bygning med romanske søyler i fronten. Det nye huset har en flott fasade og har blitt komplett modernisert innvendig. I de senere årene har det også blitt påbygd for å kunne huse flere av collegets aktiviteter.

lærere fra de ulike instituttene samt studentrepresentanter. Det man til slutt landet på var som nevnt at man burde satse både på bredden og eliten.

Generelt kan man se colleget som et ”drivhus” for utviklingen av estisk nasjonal folkekultur. Det er også dette mandatet colleget har å holde seg til som en statlig høgskole. I collegets vedtekter (§1 pkt. 4) står det bl.a. at ”utvikling og etterutdanning i estisk folkekulturs hovedfelter” er et av collegets viktigste arbeidsområder.²⁵ Det er ganske betegnende at da deltagerne på seminaret i Järveküla ble bedt om å tegne noe som skulle symbolisere colleget var det mange som tegnet et tre. Man kan tolke dette dit hen at mange ser for seg colleget som et tre som vokser og sprer sine frø og danner nye rotskudd. Det er den nasjonale folkekulturen som skal vokse og bre seg utover i det estiske samfunnet.

Feltarbeid og metode

Det er studentene og lærerne ved Viljandi Kulturcollege som har vært mine viktigste informanter, og som har ledet meg fram til de viktigste dataene som ligger til grunn for oppgaven.

En metodisk utfordring har vært å få innblikk i diskursene omkring folkemusikktradisjoner og nasjonal identitet, noe jeg har søkt å løse ved å delta i aktiviteter hvor slike diskursive ytringer forekommer. Ved colleget tok jeg timer i trekkspill og gitar, samt at jeg gjennomgikk språkkurs i estisk. Ellers deltok jeg i forelesninger, seminarer, konserter, ekspedisjoner (feltarbeid), fester og andre begivenheter i regi av colleget. På fritiden var jeg stort sett sammen med andre studenter og deltok i deres aktiviteter, mens noe tid også gikk med til å skrive notater, studere estisk, øve trekkspill og etter hvert lese estiske aviser, artikler og annet skriftlig materiale. Studentenes fritidsaktiviteter besto mye av studier og øvinger, men mye tid gikk også med til andre ting, f.eks. å delta i danseklubber, gå på konserter, gå på bar, feire bursdager osv. Det at jeg bodde på studenthjem sammen med andre studenter bidro utvilsomt til at jeg fikk god kontakt med mange. Dessuten fikk jeg god kontakt med mine personlige timelærere.

Til tross for dette syntes mange det var underlig at jeg kom fra Norge for å studere i Estland. Enda underligere var det at jeg ville lære estisk, et lite språk det sjelden ville bli bruk for utenfor Estland. Antropologer hadde dessuten et temmelig frynsete rykte fra Sovjet-tiden. Jeg hørte bl.a. et rykte om at sovjetiske antropologer i enkelte tilfeller hadde gått så langt som til å drepe for å

²⁵ *Viljandi Kultuurikolledži põhimäärus* (Viljandi Kulturcolleges grunnregler). Godkjent i regjering 23. februar 1999 med § 68.

kunne ta med seg folks kulturelle eiendeler, og at de også opptrådte som spioner og angivere for Sovjet-makten. Mange assosierte dessuten antropologi med måling av hodeform, hår- og hudfarge og den slags. For å få bukt med disse ubehagelige assosiasjonene forsøkte jeg å forklare mitt prosjekt så godt jeg kunne, og jeg la også ut en engelsk prosjektbeskrivelse som alle kunne få lese. Dette tror jeg hjalp noe, dessuten var moderne antropologi en del av pensumet ved colleget, så mange visste nok at det var flere måter å bedrive antropologi på.

Feltarbeidet mitt hadde base i en liten by (ca. 25 000 innbyggere) og ved en skoleinstitusjon. Et holistisk perspektiv er et ideal innenfor antropologi, og en måte man kan oppnå dette på med et slikt utgangspunkt er å følge informantene på ulike arenaer. Hannerz (1980:kapittel 7) legger vekt på fem slike arenaer: Hjem, arbeid, fritid, naboskap og ferdsel. Etersom jeg bodde og studerte sammen med studentene fikk jeg et godt innblikk i de fleste av disse arenaene, spesielt arbeid (studier), fritid og ferdsel, ettersom vi ofte fartet rundt i Estland på danseklubber, konserter og ekspedisjoner. Jeg fikk også bli med hjem til enkelte og treffe deres nærmeste familie, og har dermed også fått et innblikk i hjemlige relasjoner og hvordan folk vanligvis bor. I forhold til mitt tema har dette vært viktig for å forstå bakgrunnen for at de personene jeg skriver om befinner seg der de er; hvorfor de har begynt å studere ved colleget, hvordan de livberger seg m.m. Mange av studentene hadde svært lite penger, og det var nesten et mysterium for meg hvordan de klarte å leve på så lite. ”Brødet er ikke gammelt før man knekker tenna på det”, som en av dem sa. Stipend- og låneordninger fantes, men var ikke tilstrekkelige, så bidrag hjemmefra var avgjørende for at studiene skulle kunne gjennomføres. Studentene hadde ofte med seg mat hjemmefra og fikk penger f.eks. til å kunne reise hjem i helgene. På bakgrunn av dette er det klart at den gruppen jeg hadde mest kontakt med var forholdsvis ressusterke mennesker, ikke først og fremst økonomisk, men i hvert fall på den måten at de hadde familie og venner som støttet dem.

Med tanke på naboer er det spesielt en form for naboskap som har blitt viktig i denne oppgaven: Esternes relasjon til andre nasjonaliteter og spesielt russerne. Ved colleget var de aller fleste studentene estiske, men som nevnt fantes det også noen russiske og enkelte med andre etniske bakgrunner. Dessuten var flere halvt russisk og halvt estisk. Jeg hadde mest kontakt med estiske studenter, noe som ikke var noe bevisst valg men bare ble slik sannsynligvis fordi de med andre etniske bakgrunner var såpass få. Gjennom studenter, lærere og andre jeg kom i kontakt med fikk jeg derimot et godt bilde av esteres forhold til russerne. Estisk-russiske relasjoner var ofte et hett tema som lanserte seg selv i flere situasjoner. Til tross for dette virket det som sagt å være

uproblematisk at det var russiske studenter og lærere ved colleget. En grunn til dette kan være en ganske sammensatt og relativt nyansert oppfatning av russere. Dette vil jeg komme tilbake til i kap. 4.

Et metodisk kriterie handler om validiteten til de dataene man finner fram til. Som sagt er en god del av grunnlaget for denne oppgaven knyttet til menneskene og aktivitetene rundt en institusjon, og den vil derfor heller ikke gi noe bilde av ”gjennomsnittlige estere”, noe som heller ikke har vært ønskelig. Det man imidlertid kan si er at den gruppen jeg har hatt kontakt med stort sett lever i den samme konteksten som de andre innbyggerne i Estland. De snakker mer eller mindre samme språk, er underlagt de samme lover og det samme politiske system. Likedan lever de også i den samme tidsmessige, internasjonale og globale kontekst; er påvirket av global markedsøkonomi og har naboer i øst og vest. De dataene som er knyttet til disse felles kontekstene vil derfor også være gyldige utenfor college-situasjonen. Et hovedpoeng i oppgaven har vært å vise interaksjonen mellom denne felles konteksten og de spesielle situasjonene de enkelte befinner seg i, hvordan både globale og lokale krefter får betydning for livet de lever.

Med dette har jeg allerede fortalt mye om den viktigste metodiske formen for datainnsamling som ligger til grunn for oppgaven: Deltagende observasjon. Denne metoden gir grunnlag for både verbale- og handlingsmessige data, samt for kontekstuelle data, d.v.s. i hvilke omgivelser og situasjoner utsagn og handlinger forekommer. Deltagende observasjon inkluderer alt fra uformelle samtaler og diskusjoner til observasjon og deltagelse under store kollektive begivenheter som f.eks. festivaler, og begge deler har vært like viktige i denne oppgaven. Etisk sett kan imidlertid denne metoden være problematisk, i og med at informanter ufrivillig kan stå i fare for få å sine utsagn og handlinger utlevert gjennom en oppgave som denne. Data fra deltagende observasjon må derfor benyttes med varsomhet, og jeg har søkt å ivareta informantenes interesser ved først og fremst å spille med mest mulig åpne kort under datainnsamlingen, og dernest anonymisere en del av dataene.²⁶ Enkelte informanter har jeg også brakt nærmere inn i selve skriveprosessen, d.v.s. jeg har gitt dem mulighet for å gi tilbakemelding på framleggingen.

En annen kilde til data har vært uformelle og delvis strukturerte intervjuer. Intervjuene ble foretatt på vårparten 1997 og foregikk for det meste på estisk, som regel med båndopptager som et hjelpemiddel til etterpå å kunne sjekke om jeg hadde forstått ting riktig. De tok utgangspunkt i

²⁶ Personnavn som er byttet ut er skrevet i kursiv første gangen de nevnes.

enkelte spørsmål fra min side og utviklet seg etter dette ganske fritt. Ettersom mange av dem selv hadde benyttet båndopptaker i forbindelse med eget feltarbeid, virket ikke dette å være særlig forstyrrende.

Andre kilder er ulike former for skriftlig materiale og diverse musikalske innspillinger. Det skriftlige materialet jeg har benyttet meg av er alt fra avisartikler og fagartikler, til bøker, festival- og konsertprogram. Folklorister er f.eks. å betrakte som en gruppe som i stor grad uttrykker seg gjennom det skrevne ord, og deres fagartikler har jeg brukt på en tosidig måte, d.v.s. både som kilder og som empiri. En del skriftlig materiale er hentet fra internett, bl.a. avisartikler og offentlig informasjon.

Musikkinnspillinger, som f.eks. utgitte kassetter og CD-er, har også vært en del av grunnlaget. Jeg har dessuten selv ved flere anledninger tatt opp både konserter og taler på bånd for senere å kunne analysere hva som ble spilt og sagt. Mye av dette blir ikke presentert i denne oppgaven, og det samme kan sies om de andre typer data som ligger til grunn for oppgaven. Det som blir presentert er eksempler som forhåpentligvis skal være gode og representative, mens resten av grunnlaget vil forbli i notatene, kassettene, underbevisstheten og andre steder.

Oppgavens oppbygning

I kapittelet som følger innledningen vil jeg først drøfte noen sentrale problemstillinger i forbindelse med Kalevipoegeposet før de tre tradisjonsfeltene som utgjør hovedgrunnlaget i oppgaven blir beskrevet kronologisk fra det som kan ses på som deres røtter i 1800-tallets nasjonalromantikk og fram til i dag. Til slutt blir det også gjort nærmere rede for hvordan folkemusikktradisjoner blir tradert ved Viljandi Kulturcollege. I kapittel 3 blir autentisitetsbegrepet diskutert før diskursen omkring folkemusikk og autentisitet blir drøftet videre. I kapittel 4 utvides konteksten til også å omfatte impulser og forutsetninger som blir uttrykt og definert på et internasjonalt nivå. Spredningen av nasjonalistisk ideologi på 1800-tallet blir drøftet før mer samtidige oppfatninger om egen og andres nasjonaliteter og ”overnasjonaliteter” blir diskutert. I kapittel 5 blir bl.a. det antatt motsetningsfylte forholdet mellom modernitet og tradisjon tatt opp og kritisert på empirisk grunnlag. Tradisjoner kan vise seg både å være del av strategier for framtiden, og å være en viktig faktor innenfor moderne markedsøkonomi. Helt til slutt vil noen av de viktigste momentene i oppgaven bli oppsummert.

Aller først vil jeg derimot gi en nærmere introduksjon til den geografiske og politiske enheten Estland.

Estlands geografi og politiske historie

I følge historiske kilder var den første som nevnte Estland den romerske historikeren Tacitus som levde i det første århundret etter kristus (Jøeste 1993). Han kalte landet for *Aesti*, mens på estisk heter det i dag *Eesti*. I Skandinavia har landet sør for finskebukta vært kjent som *Eistland* og folket som *eistr*, mens i Finland har man kalt folket *virolaiset*, i Latvia *iguani* og i Russland *tšuudid* (Viires 1998:47). Selv kalte esterne seg helt fram til 1800-tallet for *maarahvas* (*jordens folk*) før de gikk over til å kalle seg *eestlased*. I det følgende vil Estland betegne området hvor estere tradisjonelt har levd, og det er nødvendig å skille dette fra republikken Estland som ble etablert etter 1. verdenskrig og reetablert i 1991.

Den estiske republikken er den minste av de baltiske statene (45 226 km²) og grenser til Russland i øst, Latvia i sør, og til Finland og Sverige over sjøen i nord og vest. Republikken har nesten 1,5 millioner innbyggere (EHDR 2000) hvorav ca. 70% bor i byer (Jøeste 1993). Den største byen er hovedstaden Tallinn med litt over 400 000 innbyggere (EHDR 2000). Republikkens offisielle språk er estisk, og ca. 65% av innbyggerne i republikken er estiske, mens ca. 30% er russiske eller russiskspråklige. De fleste av esterne er lutheranere mens de fleste russerne er ortodokse. De russiskspråklige innbyggerne bor for det meste i nord-øst-Estland og i større byer, og storparten av dem er innvandrere eller etterkommere av innvandrere fra Sovjet-tiden. I byen Narva, som ligger på grensen til Russland, er f.eks. 96% av innbyggerne russiskspråklige (Jøeste 1993).

På begynnelsen av 1200-tallet ble Estland kolonisert gjennom en rekke korstog som del av tysk religiøs ekspansjon mot øst. Før den tid regner man med at landet var et jordbruksbasert samfunn som var styrt av småkonger i ca. 45 regioner (Viires 1998). I 1227 var landet delt mellom den liviske ordenen i sør, danske besittelser i nord og tyske biskoper. Etter et estisk opprør i 1346 ble de danske besittelsene solgt til den liviske ordenen.

Etter reformasjonen i 1523 ble lutheranismen raskt innført i byene mens landsbygda i lang tid forble romersk-katolsk (Jøeste 1993). I 1558 begynte den russiske prins Ivan invasjonen av Estland, og makthaverne i landet søkte til utlandet for hjelp, noe som førte til at Danmark, Sverige og Polen ble trukket inn i krigen. I 1583 ble de russiske styrkene tvunget ut av landet,

men krigen mellom Sverige og Polen fortsatte, og i 1625 kom landet under svensk herredømme. Folketallet skal ha sunket fra 250 000 til 100 000 under disse årene med krig.

Det svenske styret førte med seg mindre makt til det tysk-baltiske aristokratiet og til at bøndene fikk bedre beskyttelse. Skoler ble etablert og i 1632 ble Universitetet i Tartu grunnlagt. Fra 1695-97 førte uår til sult og til at en femdel av befolkningen døde, og i år 1700 begynte den store nordiske krigen mellom Sverige og Russland. Etter mange år med stridigheter tapte Sverige tilslutt krigen, og med fredstraktaten i Nystad i 1721 kom Estland under Russland. Årene med sult og kriger skal ha redusert befolkningen fra 350 000 i 1695 til 150 000 i 1720.

I de neste 200 årene var Estland en del av den russiske tsarens imperium. I 1740 ble livegenskap for bøndene innført og de ble dermed betraktet som godseierens eiendom. Fra slutten av 1700-tallet begynte opplysningstidens tanker å gjøre seg gjeldende, og gradvis ble reformer innført som ga bøndene mer frihet. Skoler ble startet opp rundt om i landet og universitetet som hadde vært stengt ble gjenåpnet i 1802. I 1819 ble livegenskapet avskaffet, mens landeiendommene ble overgitt til godseierne. Forholdene ble bare verre for bøndene som måtte betale leie av jord ved å arbeide på godsene (Jöeste 1993). Mange emigrerte, mens andre konverterte til den russisk-ortodokse kirken i håp om å få hjelp fra tsaren (The Estonian Institute 1995). Fra midten av århundret kom nye lover som ga land til bøndene, mens leie ble mulig å betale med penger. Industrialiseringen startet også med en ekspanderende tekstilindustri.

På 1860-tallet kom en nasjonalistisk bevegelse i gang hvor universitetsutdannede estere hadde en sentral rolle. Videregående skoler ble etablert, de første estisk-språklige avisene kom ut, og eposet *Kalevipoeg* ble publisert. I 1869 ble den første nasjonale estiske sangfestivalen arrangert og samlet et betydelig antall estere fra hele landet (Laur, Pajur & Tannberg 1995). Den nasjonale aktivismen ble fulgt av en periode med russifisering som dabbet av igjen mot slutten av århundret (The Estonian Institute 1995). Da hadde Estland blitt en av de mest industrialiserte delene av det russiske imperiet, og mange estiske bønder hadde etablert seg blant den baltisk-tyske lavadelen. I 1905 førte den russiske revolusjonen til at en representativ estisk forsamling ble dannet, men det politiske opprøret ble slått hardt ned på av de sentrale makthaverne.

Under den første verdenskrigen fikk mange estere militær utdanning, noe som skulle bli viktig i kampen for nasjonal selvstendighet. Da tsaren ble styrtet i 1917 fortsatte krigen mellom estiske styrker og bolsjevikene og i mars godkjente den provisoriske russiske regjeringen autonomi for Estland. En representativ estisk forsamling ble valgt, men bolsjevikene fikk etter hvert større



innflytelse og tok makten ved et kupp i oktober. I januar 1918 besluttet de å avlyse det forestående valget og etablerte diktatur. Månedene etter brøt fredssamtalene mellom Sovjet og Tyskland sammen, og i møte med den invaderende tyske hæren flyktet bolsjevikene til Russland. Den 24. februar (Estlands nasjonaldag) erklærte representanter fra den estiske forsamlingen selvstendighet og nøytralitet i krigen mellom Tyskland og Sovjet, og etter at Tyskland kollapset i november tok de over makten. Like etter angrep Sovjet Estland og krigene fortsatte både mot Sovjet og baltisk-tyske styrker til høsten 1919. Den 2. februar 1920 ble til slutt fredstraktaten i Tartu signert der Sovjet anerkjente republikken Estland som selvstendig (Jøeste 1993).

Den estiske forsamlingen vedtok allerede i 1919 en liberal demokratisk konstitusjon modellert på de Sveitsiske, Weimarske, Franske og Amerikanske konstitusjonene. En radikal landreform hvor jord ble overført til estere ble også vedtatt, samt en lov om kulturelt autonomi for etniske minoriteter (The Estonian Institute 1995, Kionka & Vetik 1996). På begynnelsen av 30-tallet fikk høyre-ekstreme partier stor oppslutning, og før presidentvalget i 1934 gjennomførte to av presidentkandidatene, Konstantin Päts og Johann Laidoner, et kupp for å hindre dem i å ta makten (Laur et al.). Parlamentet ble avsatt og politiske partier forbudt, mens 400 veteraner fra frihetskrigen ble arrestert. I 1938 ble nye valg avholdt hvor de tidligere regjeringspartiene vant og Päts ble valgt som president (Jøeste 1993).

Som resultat av Molotov-Ribbentrop-traktaten mellom Sovjet og Tyskland (signert 23. august 1939), kom Estland inn under den sovjetiske innflytelses-sfæren, og i september ble den estiske regjeringen tvunget til å godta at sovjetiske styrker ble sendt inn i landet. En måned senere begynte tyskerne i Baltikum å emigrere. I juni 1940 ble den estiske regjeringen tvunget til å trekke seg tilbake, og et valg kontrollert av kommunistene ble gjennomført før Estland ble inlemmet i Sovjetunionen. De sovjetiske myndighetene arresterte omkring 1000 mennesker som siden forsvant, og den 14. juni 1941 ble mer enn 10 000 deportert til fangeleire i Sibir. I juli samme år ble landet invadert av tyske tropper som snart besatte landet. Under denne okkupasjonen ble den svenske minoriteten evakuert fra landet og ca. 5500 estere drept i konsentrasjonsleire. En ny vending i krigen kom i 1944, og i slutten av november var hele landet tilbake under Sovjetisk kontroll. Samtidig hadde omkring 70 000 estere flyktet til Sverige og Tyskland (Jõeste 1993, Kionka & Vetik 1996).

Etter at Estland ble del av Sovjetunionen igjen ble Petsrimaa (i sør-øst) og områdene øst for elven Narva overført til den russiske føderasjonen. Områdene i nordøst-Estland ble industrialisert og omkring 200 000 industriarbeidere innvandret fra alle deler av Sovjetunionen. I 1947 begynte kollektiviseringen av landbruket og over 20 000 ble deportert til Sibir. Stalins regime var preget av terror, vilkårlige arrestasjoner og utrygghet for de fleste, men etter Stalins død i 1953 ble forholdene bedre, og et politisk tøvær fulgte (Jõeste 1993, Nørgaard 1996). Deporterte som hadde overlevd fikk vende hjem igjen og samfunnet ble mer åpent både internt og overfor vesten. Etter opprøret i Tsjekkoslovakia i 1968 ble politikken imidlertid strammet til igjen. Sensuren økte og ytringsfriheten ble begrenset. På 70-tallet ble den sovjetiske nasjonalpolitikken dreid mot utviklingen av et sovjetisk folk (Laur et al., Smith 1996). Det betydde restriksjoner i bruk av estisk mens russisk ble gjort viktigere. Dette, sammen med stor immigrasjon fra andre deler av Sovjet, førte til en økende misnøye med de sovjetiske myndighetene i den estiske befolkningen (Jõeste 1993).

Under de økonomiske nedgangstidene på 80-tallet ble økonomiske reformer, kjent som *perestrojka*, innført, men da dette ikke viste seg å ha særlig effekt ble også reformen *glasnost* lansert, noe som betydde større åpenhet og mer demokratiske prosesser (Smith 1996, Nørgaard 1996). En annen konsekvens av *glasnost* var en voksende aktivisme til støtte for estisk og baltisk selvstendighet, og i 1988-89 ble store demonstrasjoner arrangert. Folkemøter hvor flere hundre tusen møtte opp ble avholdt på sangfestivalarenaen i Tallinn, og nesten 2 millioner baltene stilte

opp i en demonstrasjon mot Molotov-Rippentrop-traktaten i 1989 (Taagepera 1993). I 1988 ble også Folkefronten etablert og denne organisasjonen kom til å bli hovedaktøren bak demonstrasjonene. Estlands øverste råd følte seg etter hvert presset og vedtok i november 1988 en suverenitetserklæring, og i januar 1989 ble estisk gjeninnført som republikkens offisielle språk (Jöeste 1993, Kionka & Vetik 1996).²⁷ Fri presse ble også etablert, frivillige organisasjoner ble vekket til liv igjen, og politiske partier ble formet. I 1990 ble valg avholdt, og den nye forsamlingen erklærte sovjetmakten for ugyldig og vedtok en overgangsperiode for å gjenetablere en selvstendig estisk stat (Jöeste 1993, Kionka & Vetik 1996).

En alternativ legislatur hadde også utviklet seg samtidig. I februar 1990 ble det holdt uoffisielle valg til det som ble kalt *Eesti Kongress* (Den Estiske Kongressen). Denne skulle representere en direkte kontinuasjon av den 1. estiske republikken, og de som sto bak argumenterte for at det bare var borgere av den 1. republikken og deres etterkommere som skulle få avgjøre Estlands framtid. Også grupper som arbeidet for rettighetene til ikke-estere ble dannet, og disse gikk sammen i *Intermovement* som organiserte demonstrasjoner mot nasjonalitetslovene som ble vedtatt (Kionka & Vetik 1996, Nørgaard 1996).

I 1991 endret det politisk klimaet seg, og sovjetiske tropper forsøkte å "gjenskape orden" i Baltikum. Blodige aksjoner, som ble gjennomført både i Riga og Vilnius, ble unngått i Estland som følge av en felles erklæring fra de estiske lederne og Russlands president Boris Jeltsin hvor de tre baltiske statene ble anerkjent. Aksjonene i Riga og Vilnius førte antagelig mange russere i opposisjon til Sovjet-myndighetene, noe som viste seg gjennom folkeavstemmingen i mars da omkring 30% av ikke-esterne stemte for estisk selvstendighet. 19. august samme år skjedde kuppet i Moskva, noe som skulle sikre de baltiske landenes selvstendighet. Dagen etter kuppet vedtok Estlands øverste sovjet en resolusjon om nasjonal selvstendighet for den estiske republikken, og 24. august ga Jeltsin sin anerkjennelse til denne. Den nye republikken fikk etter kort tid internasjonal anerkjennelse som en selvstendig stat og ble i september medlem av FN (Kionka & Vetik 1996, Jöeste 1993, Nørgaard 1996).

Etter dette ble en konstitusjonell forsamling dannet av representanter fra Den Estiske Kongressen og Estlands øverste sovjet (Kionka & Vetik 1996). Disse utarbeidet en ny konstitusjon som fikk støtte i en folkeavstemming den 28. juni 1992. I september ble det avholdt parlamentsvalg, og en koalisjon mellom partiene *Isamaa*, *Eesti Riiklik Sõltumatus Partei*

²⁷ Estlands øverst sovjet hadde i løpet av 80-tallet blitt en regional lovgivende forsamling hvor nesten 75% var estere (Kionka & Vetik 1996)

og en gruppe kalt *Mõõdukad* dannet regjering (*The Estonian Institute* 1999).²⁸ Mart Laar fra *Isamaa* ble statsminister, og i oktober ble Lennart Meri fra samme parti valgt som president. Høyesterett hadde våren 1993 sin første sesjon og dermed var basisstrukturene for den nye republikken lagt. Det endelige punktum for gjenetablering av selvstendighet lot imidlertid vente på seg til høsten 1994 da de siste russiske militærstyrkene ble trukket ut av estisk territorium.

Etter revolusjonen i 1991 førte overgang til markedsøkonomi og drastiske endringer i handelen til en problematisk økonomisk periode. Handelen med Russland, som til da hadde utgjort ca. 70%, skrumpet inn, og en drastisk nedgang i produksjon og inntekter fulgte (Blakkisrud 1995). I juni 1992 ble den nasjonale valutaen *kroon* innført og bundet til den tyske marken. Inflasjonen kom under kontroll og bruttonasjonalproduktet begynte etter hvert å vokse igjen (Jøeste 1993). Handelen vendte seg mer og mer vestover, og i 1999 gikk mer enn 65% av handelen med utlandet gjennom EU (*EHDR* 2000). Fra 1993-99 hadde landet en betydelig økonomisk vekst, samtidig som en omfattende modernisering og omstrukturering ble gjennomført. De sentrale myndighetene har arbeidet hardt for å oppnå tettere integrasjon med Vest-Europa, og forhandlinger om medlemskap i EU har vært ført siden 1998. Republikken har også blitt kandidat til medlemskap i NATO (*The Estonian Institute* 1999).

Omstillingen i Estland på 90-tallet førte med seg til dels store sosiale og helsemessige problemer. Fram til 1994 sank gjennomsnittlig levealder til samme nivå som på 50-tallet (66,9 år), og spebarnsdødeligheten ble mer enn fordoblet fra 1992 til 1994 (*EHDR* 1997). P.g.a. lave fødselstall og stor utflytting har folketallet sunket gjennom hele 90-tallet, men denne tendensen har avtatt noe de siste årene. I første halvdel av 90-tallet var det også en betydelig økning i alvorlig kriminalitet, og i 1994 lå landet på 7. plass over de land i verden med flest drap pr. innbygger (*EHDR* 2000). Utviklingen i siste halvdel av 90-tallet har vært positiv, levealderen har beveget seg opp igjen og spebarnsdødeligheten og drapstallene har gått ned. Arbeidsledigheten har imidlertid steget noe og lå i 1999 på 12,3 %, noe som er høyere enn f.eks. i Finland (10,2%).

Til tross for positive tendenser er det ennå et stykke å gå før man er på samme nivå som i Vest-Europa både innenfor helse, kriminalitet og økonomi, noe som kan virke hemmende i prosessen mot medlemskap i EU. F.eks. hadde Estland i 1999 13,8 drap pr. 100 000 innbyggere, noe som var betydelig høyere enn både USA (10,6) og Finland (2,8). Gjennomsnittlig levealder var i 1999 70,3 år, spebarnsdødeligheten på 17 pr. 100 000 fødsler, og GDP²⁹ per capita lå på 8

²⁸ Partinavnene på norsk: *Fedreland*, *Estlands Uavhengighetsparti* og *Moderaterne*.

²⁹ *Gross domestic product* (bruttonasjonalprodukt).

345 PPP³⁰ US\$. De tilsvarende tallene fra Finland er 77,4 år, spebarnsdødlighet på 4 pr. 100 000, og GDP per capita på 23 096 PPP US\$.³¹ Til tross for dette ble Estland ifølge FN's *Human Development Index* i 1999 regnet som blant de høyest utviklede land i verden.³²

³⁰ *Purchasing power parity* (kjøpekraftsparitet).

³¹ <http://www.undp.org/hdr2001/indicator/index.html>

³² *Human Development Index* blir beregnet etter GDP per capita i PPP US\$, utdannelsesnivå og levealder. Som følge av økonomisk vekst har Estland klatret betydelig på lista siden midten av 90-tallet, og lå i 1999 på 44. plass.

2 Myter og tradisjoner

Sommeren 1997 dro jeg sammen med noen venner til Võru, en liten by i sørøst-Estland, for å være med på Võrus III. Internasjonale Folklorefestival³³. I Võru ligger også et Kreutzwaldmuseum, og vi bestemte oss for å avlegge det et besøk. Som tidligere nevnt var Friedrich Reinholdt Kreutzwald opphavsmannen til Estlands nasjonalepos *Kalevipoeg*, og han og hans kompanjong Friedrich Robert Faehlmann (1798-1850) hadde mye av æren for konstrueringen og populariseringen av en estisk mytologi fra midten av 1800-tallet (Viires 1991).

Da vi kom fram til museet var det ikke åpent ennå, men damen i resepsjonen bestemte seg allikevel for å slippe oss inn. Hun skjønnte fort at jeg var nordmann, og hentet en yngre kvinnelig guide som hadde studert norsk og i tillegg snakket flytende engelsk.

Guiden viste oss rundt i bygningen som hadde vært Kreutzwalds hjem. Et eksklusivt møblement med fine møbler og kandelabre viste oss at dette ikke var noe vanlig bondehjem. Kreutzwald hadde vokst opp på en liten estisk bondegård, men fikk utdanne seg som lege og ble gift med en aristokratisk tysk lady. Guiden fortalte oss at hjemmet var like mye tysk som estisk, ja kanskje enda mer tysk. Fru Kreutzwald styrte i huset, og mannen hennes “rømte” ofte opp til sitt private rom i 2. etasje hvor han hadde sine bøker og skrev sine verker. Da vi gikk opp fikk vi se bøkene og inspirasjonskildene hans som sto i bokhyllene. Det var mye av Hegel, Schiller, Goethe, og også en Shakespeare-samling. Her satt Kreutzwald og skrev på sitt mesterstykke *Kalevipoeg*.

På den andre siden av gårdsplassen var det et hus med tallrike kunstneriske artikler inspirert av *Kalevipoeg*. Den kunstneriske skapertrangen som hadde utviklet seg i kjølvannet av dette diktet var imponerende, og jeg la spesielt merke til en trekiste fylt med svære mosaikkbilder som var blitt gitt som gave til museet. I hovedbygningen var det en innholdsrik utstilling som fortalte om Kreutzwalds liv og arbeidet med *Kalevipoeg*. Skoleklasser og studenter kom hit for å lære og samle opplysninger. Etter å ha kjøpt ei vakkert illustrert *Kalevipoeg*-bok beregnet for barn forlot vi museet for å gå tilbake til festivalen.

Kreutzwald og Faehlmann introduserte i sine verker ny “gammel” mytologi til Estland, f.eks. hovedguden *Taara*, eller *Uku* som han også ble kalt, sangguden *Vanemuine*, den guddommelige smeden *Ilmarine*, vannguden *Ahti* og det glemte land av god lykke *Kungla*. Mye ble lånt fra finsk

³³ Võru III. Rahvusvaheline Folkloorifestival.

mytologi, mens andre ting var Kreutzwald og Faehlmanns egne produkter. Til tross for dette fikk diktningen etter hvert stor innflytelse i Estland; som Ants Viires (1991:137) bemerker: ”It (...) actually exercised a very positive influence on Estonian social and cultural development. For people, who had lately been liberated from serfdom, the myths of ancient gods were an important source of self-confidence.”

I følge Viires var konstruksjonen av denne mytologien et resultat av et ønske om å kunne bevise at esterne hadde hatt en “høy-kultur” før tyskerne tok makten i landet på 1200-tallet. Eksistensen av en estisk religion ble betraktet som spesielt viktig fordi en religion ble ansett å være et essensielt element i en “høy-kultur”. Den romantiske nasjonalistiske ideologien som blomstret i Europa hevdet at *folk* eller *nasjoner* hadde rett til selvbestemmelse, og det å kunne vise til en “høy-kultur” var viktig for å kunne hevde at man var berettiget til å kalle seg et folk eller en nasjon. Kreutzwald og de andre nasjonale lederne håpet på denne måten å kunne få støtte til en nasjonalistisk bevegelse som til slutt kunne frigjøre folket fra sine russiske og tyske makthavere.

Etter hvert skulle de oppnå den støtten de ønsket. Etter at *Kalevipoeg* kom ut på estisk for første gang i 1862 vokste det fram en nasjonalistisk bevegelse der Kreutzwald ble en av de sentrale aktørene. Den nasjonalistiske lederen Carl Robert Jacobsson bidro sterkt til populariseringen av mytologien gjennom utgivelsen av lesebøker hvor mytologien sto sentralt. De nye mytene ble tatt vel imot blant den estiske befolkningen, dikt og sanger ble skrevet med utgangspunkt i dem, og organisasjoner og båter fikk navn etter gudene. Selv om mytologien etterhvert ble avslørt som pseudomytologi skulle den få en betydningsfull rolle i danningen av en egen estisk nasjonal identitet (Viires 1991).

Symbolsk makt og dekonstruksjon av myter

Det er verd å dvele litt ekstra ved Kreutzwald og Faehlmanns mytekonstruksjoner, og den påfølgende dekonstruksjonen av disse mytene. Det er på det rene at Kreutzwald, Faehlmann og andre nasjonalistiske ledere med *Kalevipoegeposet* og den nyetablerte estiske mytologien klarte å utøve en form for symbolsk makt i den estiske befolkningen, i og med at disse nye mytene tjente ideen om dannelsen av en egen selvstendig nasjon (Bourdieu 1992:kap.7).

For Weber (1978:53) er makt ”evnen til en aktør innen en sosial relasjon å utøve sin vilje til tross for motstand”. Ut fra dette kan man stille spørsmål om Kreutzwald og Faehlmann i det hele



'Kalevipoegs død' av Kristjan Raud.

tatt utøvde noen form for makt, for de synes ikke i første omgang å møte særlig motstand, tvert imot virker det som de har funnet folkets dypeste ønske, evnet å uttrykke det, og på denne måten bevisstgjort og bragt dette ønsket tilbake til folket. Symptomatisk nok blir også denne perioden i estisk historie kalt "den 1. nasjonale oppvåkning", noe som antyder at de estiske nasjonalistene bare vekket krefter i folket som lå der og slumret.

Bourdieu (1992:164) har imidlertid et litt annet syn idet han mener at symbolsk makt er "that invisible power which can be exercised only with the complicity of those who do not want to know that they are subject to it or even that they themselves exercise it." Den type symbolsk makt utøvd gjennom myten om Kalevipoeg og de estiske gudene er avhengig av at folk tror på dem, at de føler at de er sanne uttrykk for dem selv. Uten dette ville symbolene vært kraftløse. Myten i dette tilfellet kan man si besto av at det var folkets eget epos og mytologi som Kreuzwald og Fæhlmann presenterte. Kalevipoegeposet og gudeverdenen ble tegnene som overbeviste dem om at de var et eget folk med rett til selvbestemmelse, og at dette var et realistisk mål. På denne måten ble symbolene "instruments *par excellence* of 'sosial integration'", som Bourdieu (1992:166) uttrykker det, de skapte en virkelighetsforståelse som folk kunne samle seg om. Det er denne virkelighetsforståelsen som så blir utgangspunktet for en nasjonalistisk bevegelse.

Senere kan imidlertid en myte bli avslørt. Gjennom andre folkloristers forskning ble det klart at Kreuzwald for en stor del selv hadde komponert Kalevipoeg-eposet, og at mytologien var

Faehlmanns verk. Disse symbolenes evne til å skape integrasjon og konsensus sto med dette i fare for å bli svekket i og med at symbolene mistet en del av sin troverdighet. Muligens er det dette man kan observere i den tidligere omtalte diskusjonen omkring gjenreisningen av Adamsons Kalevipoeg-statue i Tartu. En ny statue av Kalevipoeg er ikke lenger noe enstemmig valg, og dermed har en heftig diskusjon oppstått. Når Kalevipoeg-statuen slik det nå ser ut allikevel blir restaurert tyder det på at tilhørigheten til monumentet og symbolet har vært sterkere enn dekonstruksjonen av det. Det er flere tenkbare årsaker til dette. For det første kan det tenkes at dekonstruksjonistene, en gruppe folklorister, ikke har fått gjennomslag for sitt syn. I så fall vil det offisielle synet være at Kalevipoeg-eposet er hentet fra den estiske folkloren og at Kreutzwald bare nedtegnet det. For det andre kan det tenkes at dekonstruksjonen bare har skjedd innenfor en intellektuell klasse bestående av bl.a. folklorister, og at disse ikke har klart eller hatt interesse av å kommunisere dette ut til resten av befolkningen. I så fall kan det offisielle synet være at Kreutzwald skrev eposet, mens folk flest tror at han bare nedtegnet det. En tredje mulighet kan være at denne dekonstruksjonen er offisielt godtatt og at folk flest også vet at mye, kanskje det meste, av eposet og gudeverdenen var Kreutzwalds og Faehlmanns verk og ikke hadde noe grunnlag i folkloren. I dette tilfellet må det være andre kvaliteter ved eposet og Kalevipoeg-figuren som gjør at de allikevel blir høyt skattede symboler.

For å finne ut av dette kan man undersøke hvordan folk har blitt kjent med Kalevipoeg-eposet. Etter at jeg hadde fått vite om denne dekonstruksjonen spurte jeg et par av de som hadde vært student ved colleget i Viljandi om dette. En av dem trodde at første gang hun hørte om Kalevipoeg var på barneskolen. De hadde vært på tur med klassen i naturen og sett på merker og formasjoner som i følge folkloren skulle stamme fra Kalevipoeg. Da hun senere hørte at det var Kreutzwald som hadde laget eposet ble hun overrasket. Hun mente allikevel at ” alle voksne vet at Kreutzwald skrev eposet”. Muligens kan hennes overraskelse forklares med at hun hadde trukket en slutning som ikke var gyldig, nemlig at hvis Kalevipoeg stammer fra folkloren, må også eposet gjøre det. Folkloristene er skjønt enige om at Kalevipoeg er en heltefigur som fantes innen estisk folklore før Kalevipoegeposet og mytologien ble lansert, men de er like enige om at det var Kreutzwald som forfattet eposet og Faehlmann som laget mytologien (Tedre 1998:573-5).

Den andre jeg snakket med fortalte meg at de hadde hatt eposet som pensum på gymnaset, men at hun ikke kunne huske at de hadde lært noe om det før. Allikevel kjente hun til Kalevipoeg fra tidligere men visste ikke når hun først hørte om figuren. ”Alle kjenner til Kalevipoeg”, mente

hun. På gymnaset hadde det kommet klart fram at det var Kretzwald som hadde skrevet det. På spørsmål om det betydde noe at det var Kreutzwalds eget verk svarte hun: ”Det er ingen som tror på eposet på den måten, men det er fint at vi har det. Da har vi vårt eget, akkurat som andre har sine.”.

Det siste tyder på at å ha et eget epos oppfattes som en viktig del av den estiske nasjonale identiteten, og at dette bl.a. skyldes at man relaterer seg til andre nasjonaliteter. Dessuten tyder svaret på at dekonstruksjonen av myten om eposets opprinnelse ikke har noen særlig innvirkning på eposets betydning for folk flest. Ingen tror på eposet på den måten, d.v.s. i bokstavelig forstand. Istedenfor opprinnelsen til eposet kan det være karakteren og moralen i historien som oppleves som sann og betydningsfull. Kalevipoeg er gjenstridig, sta og utholdende, han er langt fra feilfri men er umåtelig stor og sterk. Han er på en måte selve legemliggjøringen av *johnn*, d.v.s. det estiske motstykke til den norske tælen og den finske sisuen.³⁴ Eposet er løfterikt, men lover ingen enkel vei, og Kalevipoeg kjemper mot flere onde inntrengere og vinner til slutt over dem alle. Eposet blir på denne måten en allegori over det estiske folks historie hvor Kalevipoeg symboliserer det handlende subjektet både på et nasjonalt og individuelt nivå. Når det er dette som er den sentrale meningen med eposet får opprinnelsen mindre betydning, og dekonstruksjonen av dette forholdet treffer ikke eposets viktigste funksjoner. Det kan uansett oppleves som et sant uttrykk for folkets sjel og vilje. På bakgrunn av dette blir det kanskje riktigere å betrakte eposet som en lignelse hvor moralsk og emosjonell gjenkjennelse er de viktigste bestanddelene. Kalevipoegeposet kan ses på som et nøkkelsymbol av den handlingselaborerende typen ved at det formulerer ”the culture’s basic means-ends relationships in actable forms” (Ortner 1973:1341). Nøkkelsenariet som uttrykkes er bl.a. at man gjennom utholdenhet, stahet og egen styrke en dag vil oppnå frihet og fred. En annen del av scenariet henspeiler også på at man krysser en moralsk grense når man går ut for å hevne seg: Da Kalevipoeg skal gå over elva for å hevne seg begår han en synd, hvorpå han selv blir drept i en hevnaakt.

Man kan selvfølgelig trekke paralleller fra eposet til den estiske nasjonens politiske utvikling. Men det blir allikevel en overdrivelse å hevde at den politiske utviklingen har skjedd p.g.a. eposet. En mer rimelig tolkning er at eposet gjenspeiler politiske strømninger på den tiden det ble

³⁴ *Jonn* er et uttrykk med mange konnotasjoner, bl.a. hårdnakkethet, utholdenhet, gjenstridighet, stahet, egenrådighet, viljestyrke, lunefullhet og trass (Saagpakk 1982:192).

skrevet, samtidig som det kunne bidra til å forsterke og forme disse strømmingene. Eposets betydning som myte har utvilsomt vært stor, men andre elementer har også spilt inn.

Tradisjoner og tradering

Helten Kalevipoeg er et symbol som fremdeles dyrkes gjennom f.eks. monumenter og litterære verker. Tradisjoner handler også om dyrking, nærmere bestemt dyrking av praksiser som skaper en opplevelse av kontinuitet med fortiden og som dermed har en identitetsmessig verdi. Om praksiser er en del av en tradisjon eller ikke vil avhenge av hvordan praksisene blir tolket, og grunnlaget for slike tolkinger formes i en diskurs. Det at tradisjoner traderes vil si at man i en og samme prosess både lærer visse praksiser (f.eks. regisanger) og det de skal representere, f.eks. at de er ”forfedrenes musikk eller fortellinger”. Man lærer ikke bare å utøve folkemusikk, man lærer også noe om hvem denne musikken tilhører og hvor den kommer fra, f.eks. at det er estisk folkemusikk.

Det at tradisjonelle praksiser *oppfattes* som kontinuerlige betyr imidlertid ikke at de ikke *kan* være kontinuerlige (dog ikke kontinuerlig i betydningen *uforanderlig*), på samme måte som de også kan være diskontinuerlige. I forhold til de kulturelle prosessene som utfolder seg er det allikevel opplevelsen praksisene gir som får betydning, d.v.s. hva praksisene representerer for folk.

Tradisjoner uttrykkes og føres videre gjennom utøvelse i en kontinuerlig og samtidig prosess, og i det følgende vil jeg gå nærmere inn på denne prosessen. Connerton (1989) skiller mellom to måter for tradering av praksiser mellom mennesker: *Inkorporering* og *innprenting* (*inscribing practices*). Inkorporering vil si at praksiser føres videre gjennom direkte personlig kontakt, mens innprenting vil si at videreføringen skjer gjennom ulike medier som f.eks. skrift, noter, film og lydopptak. Skillet mellom det å ha lært en praksis gjennom inkorporering eller innprenting kan sammenlignes med det å ha oppvokst med praksisen og “ha den i blodet”, eller det å lære seg praksisen gjennom beskrivelser eller pugging av et sett med regler. Connerton (1989:90) eksemplifiserer dette med forskjellen mellom personer som opptrer med ”kroppsliggjort” autoritet og prestisjefylt letthet, og personer som har funnet regler og koder til en slik autoritet, men som ikke har den inkorporert og derfor opptrer tvunget, mekanisk og uten naturlig følelse. Distinksjonen kan like gjerne benyttes innenfor en folkemusikktradisjon for å beskrive forskjellen mellom en som har lært å spille folkemusikk fra sin far, og en som har forsøkt å lære seg

folkemusikk gjennom å spille etter noter. Innen folkemusikktradisjoner kan man også se store forskjeller på hvor stor 'autoritet' de enkelte utøverne har, og som regel er det enkelte som utmerker seg og kan få innflytelse på tradisjonen.

En annen følge av innprenting er at det som videreføres blir "frosset fast" i mediet som benyttes. F.eks. kan et eventyr som ble skrevet ned på 1800-tallet leses opp ord for ord omtrent på samme måten hundre år etter. I motsetning til dette vil inkorporerende praksiser være mer åpne for improvisasjon og forandring, og en videreføring gjennom inkorporering vil dermed kunne føre med seg store forandringer.

Innenfor folkloristiske tradisjoner er det ofte et ideal at videreføring skal skje gjennom inkorporering. En grunn til dette kan være at når man går veien om et medium filtrerer dette vekk mye av redundansen, d.v.s. den "overflødige" informasjonen som mer eller mindre utilsiktet kommer sammen med budskapet. Aspekter som er vanskelige å videreføre gjennom innprenting, f.eks. teknikk, rytme, stil, stemming, kanskje til og med en livsfilosofi, kan vise seg å få avgjørende betydning. Dessuten kan det sosiale aspektet ved inkorporering også være av stor betydning for om man blir godtatt som tradisjonsbærer.

Tradisjoner kan knyttes til sosiale grupper, og på samme måte som at sosiale grupper kan oppløses er det heller ingen selvfølgelighet at tradisjoner føres videre. Helt generelt kan tradisjoner forsvinne p.g.a. at de på en eller annen måte ikke lenger er relevante i samfunnet som aktørene, frivillig eller ufrivillig, har blitt en del av. Rabinow (1975) hevder at om samfunnet endrer seg og man allikevel holder fast ved en uendret symbolsk praksis kan dette medføre fremmedgjøring: "When culture stops moving, when its structures of belief no longer offer a means to integrate, create, and make meaningful new experiences, then a process of alienation begins." (Rabinow 1975:1). Videre hevder han at tradisjoner ikke står i motsetning til det moderne men til *fremmedgjøring*. Ettersom tradisjoner i mange tilfeller tilpasses og fortsetter å være sentrale i det moderne samfunnet er det ikke nødvendigvis modernisering som truer tradisjonene, men en fremmedgjøring, d.v.s. at tradisjonene ikke blir tilpasset et endret samfunn. Tradisjonene kan dermed bli irrelevante i samfunnet og etter hvert forsvinne.

Det er ikke uvanlig at omkringliggende betingelser endres så radikalt at tradisjoner og praksiser forsvinner. Språk og dialekter som blir borte er et opplagt eksempel. Opprettholdelse av en språklig tradisjon krever at man benytter språket i det daglige, og skjer ikke dette kan det etter hvert bli borte.

Mer konkret kan tradisjoner og praksiser også forsvinne gjennom former for avlæring, stigmatisering eller assimilering.³⁵ Sinding-Larsen (1983:192-3) har et interessant eksempel med en folkemusiker som hadde fått stemt om langeleiken sin i temperert stemming.³⁶ Dette førte til at han ”glemte” sitt tidligere repertoar av slåtter, i og med at han ikke fikk til å spille dem i den nye stemningen. Da det en del år senere igjen ble akseptabelt å ”trollstemme” langeleiken kom mange av de gamle slåttene tilbake igjen i minnet og han kunne spille dem på nytt. Mer presist er det kanskje å si at slåttene lå der som kroppsliggjorte praksiser, og når langeleiken ble stemt riktig igjen ga dette muligheter for at praksisen igjen kunne komme til uttrykk. Lignende eksempler kan man også finne i Estland, men her var det heller en form for stigmatisering av estiske kulturuttrykk som førte til at noen f.eks. sluttet å synge estiske sanger. Etter at denne stigmatiseringen opphørte kunne så disse uttrykksformene komme fram i lyset igjen.³⁷

I likhet med at tradisjoner kan bli utsatt for sosialt press er det også eksempler på at tradisjoner og praksiser kan bli forbudte. Under sovjet-regimet ble f.eks. nasjonalistiske uttrykk som den estiske nasjonalsangen og det estiske flagget forbudt, og likeså ble det forbudt å fremme ”religiøs overtro” (Küng 1975:104). Med gyldig tillatelse kunne man utføre religiøse ritualer, men om man f.eks. ga barna sine en religiøs oppdragelse risikerte man å bli straffet.

Press og trusler ser imidlertid ikke ut til å være tilstrekkelig for å kunne legge tradisjoner døde, og mange tradisjoner, som f.eks. nasjonale tradisjoner og religionsutøvelse i Estland, har til tross for dette overlevd tilsynelatende uten å miste popularitet. Muligens er det slik at assimilering, som en personlig prosess, må innebære en egen vilje om den skal lykkes. Det er antagelig ikke særlig virkningsfullt å true en person til å bli assimilert, noe som kan føre til en ”skinnassimilasjon”; at personen bare gir inntrykk av å være assimilert. Personen må selv ville bli assimilert om prosessen skal kunne lykkes helt. Fra et litt annet perspektiv kan man også se det slik at når visse praksiser blir forbudte blir de gitt enda større identitetsmessig verdi. Det å forby praksiser kan dermed paradoksalt nok bidra til å styrke disse praksisene som tradisjoner, og også kanskje skape nye tradisjoner.

³⁵ Stigmatisering og assimilering er begreper med en negativ klang, men det at tradisjoner forsvinner kan ikke regnes som noe negativt eller positivt i seg selv. Det finnes utvilsomt mange tilfeller der man kan se det som positivt at visse tradisjoner forsvinner.

³⁶ Temperert stemming vil si at det er like intervaller mellom alle halvtonene, noe som gjør at man kan spille i alle tonerarter uten å måtte stemme om instrumentet. I folkemusikk benyttes ofte andre stemninger som gir ulike intervaller.

³⁷ Jfr. kap. 5 avsn. ”Russisk kultur som overlegen”.

Sovjetmyndighetene benyttet seg både av trusler, tvang og fristelser for å assimilere folk inn i det sovjetiske kulturidealet. F.eks. kunne kritikk mot Sovjet-systemet være straffbart, og folk ble ofte tvunget til å snakke russisk når de henvendte seg til myndighetene. Mye tyder på at mange bare ga inntrykk av at de støttet Sovjet for på denne måten å gjøre livet enklere for seg selv. Egne kulturtradisjoner kunne dessuten bli praktisert i private kontekster hvor Sovjet-myndighetenes kontrollmuligheter var svært begrenset (Hvoslef 1997). I motsetning til sovjetifiseringen har den vestlige moderniseringen etter den nye selvstendigheten i mye større grad vært tiltrekkende på befolkningen i Estland. Folk har ikke blitt tvunget til men tvert imot ønsket seg de samme private godene og levestandarden som i vest. Vestlig modernisering vil på bakgrunn av dette kanskje ha potensiale til å kunne påvirke estiske kulturtradisjoner i enda større grad enn den tidligere sovjetifiseringen.

Rabinow (1975) beskriver en tradisjonell praksis som delvis har ”sluttet å bevege seg” og som dermed har mistet mye av sin betydning for samfunnet omkring.³⁸ Dette ser ikke ut til å være tilfellet med tradisjonene jeg vil beskrive i det følgende. Sangfestivaler, estisk folkloristikk og folkemusikk representerer tradisjoner som fortsatt er betydningsfulle og som fremdeles inneholder mye kraft. Denne kraften ligger derimot ikke i selve praksisene men i folks evne til å gi dem betydning og gjøre dem relevante under stadig nye omstendigheter.

Sangfestivalene

Den nasjonale sangfestivalen i Estland er utvilsomt den av tradisjonene jeg tar opp som har vært mest direkte politisk involvert i den estiske nasjonsbyggingen. Den er en tradisjon som - til tross for at de ytre rammene har vært relativt konstante – har fått endret innhold flere ganger som konsekvens av nasjonalpolitiske omstendigheter.

Sangfestivaltradisjonen kom opprinnelig til Estland fra Tyskland som en del av den nasjonalromantiske bølgen. Det bodde mange tyskere i Baltikum, og tyskerne arrangerte bl.a. en sangfestival i Tallinn i 1857 som ga esterne inspirasjon til å lage sin egen nasjonale festival. En av de mest sentrale personene i arbeidet med å skape en egen festival var Johann Voldemar Jannsen (1819-1890). Jannsen vokste opp på landsbygda, men fikk gå i lære hos en prest, og som 19-åring hadde han allerede lært seg å spille orgel og klaver, og å lese og skrive tysk, (Laur, Pajur & Tannberg 1995). I 1857 og i 1864 grunnla han avisene *Perno Postimees* og *Eesti*

³⁸ Rabinow skriver om tradisjoner knyttet til helgenen Sidi Lahcen Lyussi i landsbyen Sidi Lahcen , Marokko.

Postimees, før han i 1865 sammen med sin familie startet opp sang- og musikkgruppa *Vanemuine* (oppkalt etter Kreutzwalds og Faehlmanns sanggud). Det var *Vanemuine* som kom til å arrangere den første nasjonale estiske sangfestivalen i Tartu i 1869, bl.a. som en markering av at det var 50 år siden livegenskapet til de estiske bøndene offisielt opphørte. Lokale estiske sangdager hadde tidligere blitt arrangert flere steder, men dette var den første festivalen som samlet kor og orkestre fra hele landet. På festivalen kom det ca. 1000 utøvere og 20 000 tilskuere. Her ble det som skulle bli den estiske nasjonalsangen, *Mu isamaa, mu õnn ja rõõm*³⁹, for første gang framført. Teksten var skrevet av Jannsen selv og ble sunget til Pacius' melodi som også har blitt til den finske nasjonalhymnen. En annen sentral estisk nasjonalsang, *Mu isamaa on minu arm*⁴⁰, skrevet av Jannsens datter Lydia Koidula, ble også for første gang fremført under festivalen. Jacob Hurt – den estiske folkloristikkens grunnlegger - deltok også og fikk for første gangen tale for et større publikum. Han la vekt på viktigheten av utdanning, og mænte utdannede estere til å være sitt folk tro. Dette var første gangen så mange estere fra hele landet var samlet, og festivalens betydning for utviklingen av nasjonalt samhold og kampen for selvstendighet var utvilsomt stor. At festivalen var et uttrykk for en voksende estisk nasjonalistisk bevegelse var det ikke noen tvil om.

Sangfestivalene ble arrangert med ujevne mellomrom i årene som fulgte, i 1879, 1880, 1891, 1894 og 1896 (Oja 1994). Antallet estiske sanger på repertoaret økte etter hvert som de mer radikale nasjonalistene fikk dette ønsket igjennom. Ved den 7. festivalen, som ikke ble arrangert før i 1910, var det bare estiske komposisjoner på programmet. Etter et opphold under den 1. verdenskrig ble den 8. festivalen arrangert i 1923, tre år etter at Estland hadde blitt en selvstendig stat. Festivalen ble da etablert i fastere former, og det ble bestemt at den skulle arrangeres hvert 5. år. I 1934 ble den første nasjonale dansefestivalen arrangert (Aassalu 1994), og de siste sang- og dansefestivalene før 2. verdenskrig ble arrangert i 1938 og 1939. Krigen som fulgte gjorde at de neste nasjonale sang- og dansefestivalene ikke kom før i 1947.

Festivalene under sovjet-regimet

Sovjet-regimet etter krigen kom til å sette et sterkt preg. Sangfestivalene ble i stor grad adoptert av styresmaktene på den måten at de fra å være et uttrykk for estisk nasjonalisme, nå

³⁹ *Mitt fedreland, min lykke og glede.*

⁴⁰ *Mitt fedreland er min kjærlighet.*

skulle være et redskap for styrking av det sovjetkommunistiske felleskapet. Festivalprogrammet ble kontrollert av styresmaktene, noe som førte til færre estiske musikkverk, og at verk som hyllet Sovjetunionen ble obligatoriske (Oja 1994). Det ble også forbudt å nummerere festivalene, og fra 1950 ble festivalene dedikert jubileene til ”re-etableringen av sovjet-makten i Estland” i 1940⁴¹ og ”den store seieren i den store patriotiske krig” i 1945.

Den 13. festivalen i 1950 ble angivelig arrangert under store vanskeligheter. Folk levde i frykt for å bli beskyldt for nasjonalisme og av den grunn fengslet og deportert. Bl.a. ble en av de mest sentrale personene i organisasjonskomiteen, Ullo Toomi, fjernet (Aassalu 1994).

I forbindelse med de fleste festivalene ble det utgitt minnebøker, og de kan på sitt vis fortelle litt om forholdene festivalene ble arrangert under. I minneboken til festivalen i 1950, en bok med svart omslag preget av Stalin-portretter, står det bl.a. at ”For 10 år siden, 21. juli 1940, tok det estiske folk sitt land tilbake til sovjetmakten, nå kalt Sovjetrepublikken Estland... Estland har gjennom rettfærdiget vunnet friheten.” (Raudsepp 1951).

Kontrasten mellom dette og anerkjent historieskriving etter murens fall er åpenbar, spesielt når man kjenner til tvangskollektiviseringen, deportasjonene og den vilkårlige terroren som preget Sovjetunionen under Stalin under og etter krigen. I likhet med festivalen ble også minnebøkene et redskap for sovjetisk propaganda, noe som er gjennomgående i hele sovjet-perioden. Det er to unntak fra dette og det er bøkene fra festivalene i 1969 og i 1990. Festivalen i 1969 var 100-årsjubileet til den aller første festivalen, og var derfor ikke dedikert til ”re-etableringen av sovjet-makten i Estland” og ”seieren i den store patriotiske krig”. Man ser lite til den påtrengende sovjetiske propagandaen man finner i minneskrift fra tidligere og senere festivaler, og de nasjonalistiske følelsene er tydelig uttrykt, riktignok ikke direkte men mellom linjene. Det legges bl.a. vekt på at statsteatret ”Estonia” framførte operaen ”Lembitu”⁴², og det engelske sammendraget slutter bl.a. med to linjer av marsjen ”Homeland” som tydelig signaliserer at patriotismen ligger hos Estland og ikke hos Sovjetunionen: ”You know the land with borders touching The Peipsi Lake, the Baltic Sea.” (Mesikäpp & Rommo 1971:3). I forbindelse med jubileet fikk man også satt fokus på festivalens historie gjennom hundre år, for eksempel gjennom jubileumsskriftet *Laulusajand 1869-1969* (Mesikäpp & Paut 1969). Festivalens historie kunne vanskelig skilles fra Estlands nasjonale historie, og dette kommer tydelig fram i jubileumsskriftet.

⁴¹ Sovjetstaten hadde makten i Estland en kort periode etter 1. verdenskrig.

⁴² Mytisk estisk konge fra før korstogsriddere tok kontroll i landet på 1200-tallet.

Det at man fikk arrangere 100-års jubileet på denne måten må man se i sammenheng med det politiske klimaet på denne tiden. Etter Stalins død i 1953 fulgte et politisk "tøvær" som også delvis fortsatte utover i 60-åra. Det betydde ikke at estiske innbyggerne åpent kunne kritisere regimet eller gi uttrykk for nasjonalistiske følelser, men det ble etter hvert mulig for kunstnere og andre å uttrykke seg uten å signalisere støtte til sovjet-regimet eller å ta politisk stilling (Taagepera 1993). Som en konsekvens av dette skjedde det en oppblomstring av abstrakt kunst, absurd teater og modernistisk kunstmusikk, og innen litteratur og poesi ble kunsten å "skrive mellom linjene" utviklet og perfektionert. De gamle estiske runosangene fikk en renessanse, og det ble komponert moderne korverk med inspirasjon fra disse (Kuutma 1996). På 60-tallet vokste det også fram undergrunnsbevegelser som jobbet for demokratisering og som hadde kontakter over hele Sovjetunionen. Nord i Estland ble det mulig å få inn finske fjernsynssendinger, noe som i det stille fikk stor innflytelse både kulturelt og politisk.

Denne perioden preget av reformer og bedre muligheter for å uttrykke seg gikk mot en slutt i 1968, da sovjetiske tropper invaderte i Tsjekkoslovakia. Utover 70-tallet ble sovjets nasjonalpolitikk rettet mot dannelsen av et sovjetisk samfunn, d.v.s. at alle sovjetstatens innbyggere skulle smelte sammen til et sovjetisk folk. Det ble restriksjoner på bruken av estisk, og sovjetisk propaganda fikk igjen en framtrekkende rolle i nærsagt alle sammenhenger. Minneboken fra sangfestivalen i 1975 starter med disse åpningsordene: "The powerful song of a free nation rises once again from the limestone shore of the Baltic. The song tells about the past that abounded in struggle and about our joyful present day." (Laido, Lember-Bogatkina & Kermik 1976)

Dette står igjen i kontrast til de fleste esteres oppfatning av 70-tallet. Dette tiåret blir av mange fremdeles omtalt med et grøss som "Breschnev-tida", og den tidligere eksil-esteren, sosiologen og politikeren Rein Taagepera (1993) kaller denne tida "years of suffocation". Russifiseringen i denne perioden ga seg bl.a. utslag ved at all tale under sangfestivalen i 1980 foregikk på russisk, noe som aldri tidligere var skjedd.

Også den neste sangfestivalen i 1985 var svært preget av sovjetisk ideologi, og forsøket på å undertrykke alle nasjonalistiske uttrykk var ganske åpenbare (Oja 1994). Krigsveteraner fra "den store patriotiske krig" ble æret, og festivalen var som vanlig dedikert til krigsseieren og re-etableringen av sovjetmakten i Estland. Men i minneboken som kom ut to år senere, ser man at det politiske og kulturelle klimaet hadde begynt å endre seg. Gustav Ernesaks sitt dikt fra boken

er et godt eksempel på evnen til å kunne skrive mellom linjene, og vitner om et håp om bedre tider (Ernesaks 1987):

Singing with a trouble in heart

There are some flowers that have blossoms once in a year,
some of them bloom only some hours at night.

The most marvellous flower of our song festivals
blossoms for three days every fifth year.

Young trees are planted and virgin lands are cultivated in the meanwhile.

Med symboler som våpen

Til tross for at de sovjetiske myndighetene ville utnytte sangfestivalene til å spre sovjetisk propaganda, fungerte det allikevel ikke helt slik i praksis skal man tro de esterne som deltok. Festivalene kunne istenden utarte seg som en kamp med symboler mellom en påtrengende sovjetisk propaganda og mer eller mindre fordekte og sofistikerte uttrykk for estisk nasjonalisme. En av lederne ved Viljandi Kulturcollege forteller her hvordan en slik festival kunne arte seg:

Først og fremst startet sangfestivalen med en ode til Lenin eller ode til partiet. Det var det man kan kalle direkte propaganda og kunne være tonesatt av veldig gode komponister, for eksempel har Veljo Tormis laget noe lignende... Men esternes strategi under sovjetregimet gjorde at alt ikke var så åpenbart i alle tilfeller.

Musikkstilen kunne være moderne, og samtidig ha nasjonale elementer i seg, noe som gjorde at musikken i seg selv ikke var sovjetisk propaganda. Når den obligatoriske hyllingen til partiet var over, kom det gjerne et moderne musikkstykke, for eksempel av Arvo Pärt eller andre gode komponister, som ikke direkte var påvirket av sovjetisk propaganda men allikevel på en måte forent med den. Etter dette kom det annen musikk, en stor del av dette var nasjonal musikk. Sangene var ikke helt tilfeldig plukket ut, men var ofte på en eller annen måte tilpasset sovjetisk ideologi. Det betyr at de signaliserte ikke motstand mot regimet, på ingen måte, men heller ikke støtte til det.

En annen del av programmet skulle være internasjonalt. Det var et viktig tema i sovjet-tiden å uttrykke vennskap til det russiske folk. Russisk folkemusikk kunne bli framført, eller folkemusikk fra Usbekistan for eksempel. Så kunne det komme mer til, men til slutt var det alltid en del der det ble erklært at vi er en del av Sovjetunionen, vi er alle veldig lykkelige sammen og er kamerater.

Et veldig interessant fenomen ved festivalen var tradisjonen at publikum alltid selv til slutt begynte å synge Gustav Ernesaks⁴³ sin sang *Mu isamaa on minu arm*. Dette sto ikke på programmet, og mange som var på besøk lurte på hvorfor folk reiste seg og begynte å synge denne sangen om og om igjen. Vanligvis, når dette hendte, ble det spilt korpsmusikk over høgtalerne for å overdøve sangen...

Om man sammenligner med den tidligere omtalte Kalevipoeg-myten som ble dekonstruert og mistet deler av sin troverdighet, kan den sovjetiske symbolbruken under sangfestivalen være et eksempel på hevdelsen av en myte som ikke oppnår troverdighet (Bourdieu 1992). De sovjetiske symbolene, bestående bl.a. av Lenin, russisk språk og kultur og det røde flagget, evnet tydeligvis ikke å skape en virkelighetsforståelse man kunne enes om i den estiske befolkningen. I stedet for at festivalen blir et symbol på det sovjetrussiske felleskapet, er det festivalen som et symbol på estisk nasjonal solidaritet som får størst tilslutning, noe som blir eksplisitt uttrykt gjennom at publikum reiser seg og synger *Mu isamaa on minu arm* til slutt i festivalen. Da viser det seg at estiske patrioter nok en gang har fått samles og uttrykt sin nasjonale patriotisme til tross for myndighetens iherdige forsøk på å forvandle festivalen til et sovjetisk rituale. De estiske patriotene kan på denne måten ”vinne” festivalen og den fortsetter dermed å være et rituale hvor estisk solidaritet blir uttrykt og befestet.

Liv og lære

En faktor som kunne gjøre det vanskelig å skape solidaritet innenfor sovjet-regimet var at grunnlaget for en slik solidaritet i liten grad var til stede. “Homo sovjeticus” som det ble propagandert for på 70-tallet var en politisk konstruert skapning mange av innbyggerne i sovjetsamveldet vanskelig kunne identifisere seg med, og sovjetsamveldet i seg selv var en gigant hvor sympatiene gikk i mange forskjellige retninger.

⁴³ Gustav Ernesaks har skrevet melodi til Lydia Koidulas tekst.

Bourdieu (1992:120) hevder at: “The distinctions that are the most efficacious socially are those which give the appearance of being based on objective differences.” Med hensyn til distinksjoner som blir oppfattet som objektive hadde selvfølgelig estiske nasjonale patrioter en fordel. De kunne spille på den allerede vel etablerte estiske identiteten, oppbygd gjennom det siste hundreåret, og med anerkjennelsen av å ha et eget språk, egen kultur og historie. Det sovjetiske prosjektet hadde ikke samme legitimitet i befolkningen, og fikk tilsvarende mindre gjennomslagskraft.

Den konstruerte identiteten til “homo sovjeticus” ga også grobunn til adskillige vitser preget av svart humor i den tidligere sovjetstaten. Dette er på en måte en del av den komikken som skapes av det Schopenhauer kaller “den pedantisk komiske”, d.v.s. latteren som blir framprovosert av en karakter når han gjør en handling som overskrider grensene til begrepet som definerer ham (Bourdieu 1992:124). Sagt på en annen måte kan det bli oppfattet som komisk når en person utfører handlinger som strider med personens egne regler for liv og lære, men som avslører hans eller hennes egentlige natur. Følgende vits kan illustrere den manglende troverdigheten de sovjetiske lederne strevde med, som bl.a. kunne ha sammenheng med den forskjellen mellom liv og lære som disse ufrivillig eller uvitende signaliserte:

Breschnev’s mother is visiting her son. They are surrounded by incredible luxury. His mother starts to cry: “1917 just came to mind. Perhaps the Communists will come again.” (Sarv 1997).

En annen anekdote kan illustrere hvor utbredt det var å fortelle vitser om de sovjetiske heltene og lederne:

Breschnev must choose which torture to suffer in hell. He sees sleeping people who must roll over every time a joke is told about them.

- I’d like a place by that gyroscope over there.

-That’s comrade Chapayev.⁴⁴ (Sarv 1997)

⁴⁴ Chapayev var en sovjetisk krigshelt.

Å fortelle vitser kan være en svært effektiv måte å dekonstruere myter på, og de mange vitsene gjenspeiler Sovjet-myrens manglende tilslutning og troverdighet. Forskjellen på liv og lære blant lederne av det sovjetiske regimet antyder dessuten at de selv også hadde manglende tro på det sovjetiske prosjektet, og dette var kanskje en av grunnene til at det sovjetiske samveldet gikk mot en oppløsning. Viktigere var nok allikevel de store økonomiske problemene som utviklet seg på 80-tallet, og som nærmest tvang fram en stor økonomisk omstrukturering, kjent som *perestrojka*, og den påfølgende politiske åpenheten kjent som *glasnost*.

Glasnost

Den økende politiske og kulturelle åpenheten skulle få store konsekvenser for utviklingen utover i siste halvdel av 80-tallet. *Glasnost* gjorde det mulig å rette åpen kritikk mot det sovjetiske regimet, man fikk større innsyn i hva myndighetene foretok seg, og det ble også bedre muligheter til å organisere seg politisk. I 1986 ble det kjent at myndighetene planla en ny fosforitt-gruve nord i Estland. Gruven ville få store miljømessige konsekvenser og føre til en ny strøm med russiske arbeidere til Estland. Protester kom både fra en gruppe vitenskapsmenn og Den Estiske Forfatterforeningen, og på 1. mai-feiringen i 1987 demonstrerte studenter åpenlyst med plakater mot gruve-etableringen, noe som på dette tidspunkt ble ansett å være meget dristig. I oktober samme år kom belønningen: Prosjektet ble stoppet og etterhvert skrinlagt, ikke bare p.g.a protestene men også fordi at nye undersøkelser viste at utbyggingen var ulønnsom (Laur, Paju & Tannberg 1995, Taagepera 1993).

I august samme år ble ”Den estiske gruppen for offentliggjøring av Molotov-Ribbentrop-pakten” (MRPAEG)⁴⁵ dannet, og den 23. samme måned arrangerte de en demonstrasjon i Tallinn der det ble snakket åpenlyst om Molotov-Ribbentrop-traktatens tragiske følger i de baltiske statene. Mange tusen møtte opp, men i de offentlige media ble demonstrasjonen fordømt og avdramatisert. Enkelte av lederne fant det etter hvert best å rømme landet. Arrangementet viste allikevel at det var mulig å protestere mot sovjet-styresmaktene, og dette skulle få stor betydning for den videre politiske aktivismen. På slutten av året ble ”Det Estiske Kulturminneselskapet” (EMS)⁴⁶ dannet, og i januar 1988 proklamerte man dannelsen av ”Det Estiske Nasjonale Selvstendighetspartiet” (ERSP)⁴⁷, det første estiske politiske partiet etter krigen. EMS og ERSP

⁴⁵ *Molotovi-Ribbentropi Pakti Avalikustamise Eesti Grupp*

⁴⁶ *Eesti Muinsuskaitse Selts*

⁴⁷ *Eesti Rahvusliku Sõltumatuse Partei*

organiserte de første såkalte kalenderdemonstrasjonene i 1988. Den 2. februar ble freden i Tartu markert, 24. februar ble den estiske nasjonaldagen feiret, og 25. mars ble det arrangert en minnehøytidliget over deportasjonene som fant sted i 1949. Demonstrasjonene ble gjennomført til tross for arrestasjoner og andre tiltak som politiet satte inn for å stoppe dem (Laur et al 1995, Küng 1989).

Våren 1988 ble også kjent som “flaggets vår” ettersom det estiske flagget igjen ble brukt offentlig denne våren. Dette skjedde første gang under en kulturminnedag i midten av april, og senere ble flagget brukt både under 1. mai-feiringen og rockemusikkdagene i Tartu 20. mai. Enkelte eldre estere skal på dette tidspunkt ha erklært at de nå kunne dø i fred, og den 23. juni godkjente det Estiske Øverste Sovjet flagget som Estlands nasjonale farger.

Folkefronten (*Rahvarinne*) ble også dannet i april denne våren. Ideen til Folkefronten kom under en diskusjon i den populære TV-serien *Mõtleme veel...*⁴⁸. Samme kvelden ble en initiativgruppe etablert, og etter kort tid skulle Folkefronten bli den største folkebevegelsen i Estland og den ledende organisasjonen i den estiske frigjøringskampen (Laur et al 1995, Taagepera 1993).

Den syngende revolusjonen

Det som har blitt kalt Den Syngende Revolusjonen (*Laulev revolutsioon*) har ikke direkte noe å gjøre med sangfestivaltradisjonen. Når det allikevel blir relevant å ta den med her, er det fordi den i praksis har mye til felles med sangfestival-tradisjonen. Arrangementene under Den Syngende Revolusjonen var mer spontane og hadde en annen organisering, men de foregikk på samme sted, de hadde mange av de samme deltagerne, og mange av sangene som ble sunget var de samme. I likhet med sangfestivalene er de å regne som nasjonale ritualer hvor det å uttrykke nasjonal patriotisme og solidaritet gjennom sang, musikk og taler sto i fokus. At esterne allerede hadde en etablert praksis i så måte er sannsynligvis noe av grunnen til at arrangementene ble så vellykkede. Det bakenforliggende målet med sangfestene under den syngende revolusjon var dessuten mye av det samme som under de første sangfestivalene: Etableringen av en selvstendig estisk stat.

Under *Gamlebyens Dager* (*Vanalinna Päevad*) i Tallinn ble det kvelden 10. juni arrangert en sang- og musikkfest som senere skulle bli kjent under navnet *Nattsangfestivalen*. Ca. 60 000

⁴⁸ Direkte oversatt: “Tenker vi videre...”

deltagere samlet seg, og det ble sunget og viftet med estiske flagg helt fram til kl. 6 neste morgen. Tre dager senere, 14. juni, ble deportasjonene fra 1941 minnet av tusenvis av demonstranter, og den 17. juni innkalte Rahvarinne til folkemøte. Formelt var formålet å diskutere det estiske partidokumentet før partikonferansen i Moskva, men reelt var møtet tenkt som en støtte og oppmaning til delegatene om å kjempe for suverenitet og økonomisk selvstyre for Estland. Mellom 100 000 - 150 000 mennesker samlet seg på sangfestival-stadionen denne kvelden, der bare 5 av de 32 delegatene deltok. Ønsket fra Folkefronten og folkemassen som hadde møtt opp ble klart lagt fram under sangfesten: Suverenitet til unionsrepublikkene, fordømmelse av stalinismen og krav om et mer demokratisk styresett (Taagepera 1993, Küng 1989).

Det var tegneserietegneren Heinz Valk som i et innlegg i kulturtidsskriftet *Sirp ja Vasar*⁴⁹ 17. juni ga uttrykket “den syngende revolusjonen” til disse begivenhetene. Innlegget bekrefter også en sammenheng mellom Den Syngende Revolusjonen og sangfestivalene, og at festivalen var et betydningsfullt nasjonalt rituale under Sovjet-tiden:

Under lång tid var sången esternas enda lagliga sätt att uttrycka sina åsikter och sin protest. I flera årtionden uttrycktes den i /den inofficiella nationalsången/ ‘Mu isamaa on minu arm’ (...). Att höra hundratusentals människor bygga upp den sången till en helig og uppfriskande upplevelse blev sångfesternas mål och mening.

Världshistorien har nog aldrig varit med om något liknande - att man i fem år genomför omfattande förberedelser för att sedan samlas från hela landet, stå ut med de lynnigheter som väder, vind och myndigheter bjuder bara för att sjunga, höra och i hjärtat bära vidare denna sång. (Küng 1989:12)

Nattsangfestivalen må ha vært en stor opplevelse for de tusener som fikk være med på den. Valk beskriver folkemassen som “En sjungande och rytmiskt rörlig, lycklig folkmassa, tiotals och åter tiotals vajande nationalflaggor, leende ansikten, enighet, varken bitterhet eller hat, i hjärtat bara ett ord: Estland! (Küng 1989:12)” Hvis dette gir et riktig inntrykk av begivenheten er det liten tvil om at festen kunne evne å styrke nasjonalfølelsen til de som møtte opp.

Demonstrasjonene fortsatte denne sommeren med at EMS restaurerte flere monumenter fra frihetskriegen (1918-1920) som hadde blitt gjemt bort da Sovjet-regimet beordret dem ødelagt. 23.

⁴⁹ *Sigden og hammeren.*

august ble årstiden til Molotov-Ribbentrop-pakten markert både i Tartu og i Tallinn. I Tallinn var det Folkefronten og det nyetablerte selvstendighetspartiet som var arrangører, og etter at de hadde sunget nasjonalsangen gikk de 4- 5000 menneskene til *Linnahalli* (Byhallen) der møtet skulle forsette. I følge Küng (1989:175) ropte de mens de gikk: ”*Eesti vabaks! Okupandid välja! Eesti, Eesti!*”⁵⁰

De store massedemonstrasjonene toppet seg den 11. september da Folkefronten arrangerte sangfesten *Eestimaa Lau*⁵¹ på sangfestivalarenaen. 300 000 mennesker, nesten 1/3 av den estiske befolkningen, deltok i det som ble et av de største estiske begivenheter noensinne. I seks timer ble det holdt politiske taler og sunget nye og gamle nasjonale sanger.

Dette blir av mange regnet som høydepunktet under den syngende revolusjonen, men det ble også avholdt store demonstrasjoner senere, bl.a. under feiringen av nasjonaldagen 24. februar 1989. Ikke minst ble 50-års markeringen av Molotov-Rippentrop-traktaten 23. august samme år behørig markert da folkefrontene i de baltiske landene organiserte *Balti Kett*⁵². Nesten 2 millioner baltene formet en menneskelig lenke fra Tallinn, via Riga, til Vilnius. *Balti Kett* fikk stor internasjonal omtale og betydde mye for intra-baltisk solidaritet og for å sette Baltikum på kartet internasjonalt (Küng 1989, Taagepera 1993).

Det musikalske reportoaret under Den Syngende Revolusjonen reflekterer det brede engasjementet som lå bak de mange demonstrasjonene for demokrati og estisk uavhengighet. En del av reportoaret besto av moderne musikalske komposisjoner basert på runosangtradisjonen og patriotiske sanger og korkomposisjoner fra det siste århundret (Kuutma 1996). Mer populære var nok de mange rock- og popartistene som støttet opp om kampen om uavhengighet gjennom sine tekster og ved å opptre på sangfestene. En av de mest populære var Ivo Linna, som spilte vestlige pop-låter med estisk-patriotiske tekster. Av andre kjente pop-artister som er knyttet til denne perioden kan nevnes Silvi Vrait, Henry Laks og Kare Kauks. Rockebandet Vennaskond hadde blant annet en hit med *Ma armastan Amerikat* (Jeg elsker Amerika), og punkgruppa J.M.K.E. hadde flere låter som demonstrerte deres engasjement, bl.a. *Tere Perestroika*⁵³ (*Velkommen Perestrojka*) og *Käed üles, Virumaa* (*Opp med hendene, Virumaa*), den siste en protestsang mot fosforittgruvene som ble planlagt anlagt i nordøst-Estland.

⁵⁰ ”*Estland fritt! Okkupanter ut! Estland, Estland!*”

⁵¹ *Estlands Sang*

⁵² *Den Baltiske Lenke*

⁵³ *Tere perestroika* har følgende refreng: ”*Tere perestroika, demokraatia! Diktatuuri käest on mõnus pääseda*” (*”Velkommen perestroika, demokrati. Fint å slippe ut av diktaturets hender”*).

Sangfestivalen i 1990 ble også en stor begivenhet. Esterne hadde gradvis oppnådd større politisk uavhengighet, og man øynet muligheten til å oppnå fullstendig selvstendighet. For første gang på over 50 år kunne folk fritt gi uttrykk for sine nasjonalfølelser, og den sovjetiske propagandaen var helt borte. Sjelden hadde det vært så stor stemning på en sangfestival, og enkelte har anslått at det kom omkring 500 000 besøkende til festivalen (Vesilind 1990).

På den 22. festivalen i 1994 ble det feiret 125-års-jubileum. Jubileet ble markert ved at festivalilden ble tent under et arrangement på sangfestivalplassen i Tartu der de fire aller første festivalene ble arrangert, og et påfølgende sangfestivalarrangement i Tallinn (Oja 1994, Kuutma 1996). Festivalen markerte også at den igjen har kommet i mer ordnede former ved at den fra da av blir arrangert hvert 5. år med utgangspunkt i den første festivalen i 1869.

Sang- og dansefestivalene i 1997

I 1997 var jeg selv tilskuer til flere sang- og dansefestivaler. Den nasjonale festivalen dette året var tilegnet barn- og ungdom, og var derfor av noe mindre omfang enn den generelle sangfestivalen som ble arrangert i 1994 som samlet kor i alle aldersgrupper. I tillegg til de nasjonale festivalene i Tallinn var jeg også tilstede på en regional dansefestival for barn og unge i Põltsamaa og en lokal sangfestival i Viljandi hvor bare kor for voksne deltok.

I forkant av de nasjonale festivalene arrangeres det regionale sang- og dansefestivaler som en forberedelse til de store begivenhetene i Tallinn. Søndag 1. juni var det regional dansefestival for barn og unge i Põltsamaa, en by noen mil nord-øst for Viljandi. Slik tradisjonen er begynte sang- og dansefestivalen med et opptog. Põltsamaa har i likhet med mange andre byer i Estland sine slottsruiner, og derfra gikk toget med dansere og skolekorps til sangfestivalarenaen. Bannere og plakater fortalte hvilke skoler og kommuner deltagerne kom fra, og det ble ropt "hurraa" og "elagu Põltsamaa rahvast" ("lenge leve Põltsamaa-folket") mens de gikk. Temaet for festivalen var *kodus* (hjemmet), og mange av sangene som det ble danset til handlet også om hvor godt det er å være hjemme, og at i hjemmet er man alltid velkommen uansett hvor ille det måtte gå.

Også sangfestivalen i Viljandi den 15. juni startet med et tog der alle korene som deltok gikk til sangfestivalarenaen. En del folk var møtt opp for å se på opptoget, og først kom noen fanebærere, så korene og tre korps. Korene gikk i folkedrakter, noe som var obligatorisk og som for øvrig førte til at kammerkoret fra colleget ikke fikk delta ettersom ikke alle hadde slike

drakter. Også her ble det ropt ”hurraa” og ”*elagu Sakala*”, ”*elagu Koit*”⁵⁴ o.s.v. på vei til sangfestivalarenaen. Da de kom fram stilte de seg opp på kortrappene, men var ikke mange nok til å fylle den store scenen helt. Publikum hadde trekt seg litt opp og tilbake i ly av regnbygene som kom med jevne mellomrom. Først ble den estiske nasjonalhymnen sunget av alle korene, og etter dette holdt *maavanem* (ordføreren) en tale der han bl.a. sa at tiden var preget av amerikanisering av kulturen, men at esterne kunne ta vare på sin egen kultur gjennom å synge sine folkesanger og ta vare på tradisjoner som f.eks. sangfestivalene. Så fulgte nasjonal- og lokalpatriotiske sanger på rekke og rad, som f.eks. *Koit*, *Mu isamaa on minu arm*, *Mulgimaal seal on hea elada*⁵⁵ osv., og innimellom ble det også lest opp dikt. Enkelte sanger var spesielt beregnet på at publikum skulle synge, og på noen av sangene, f.eks. *Kungla rahvas*, var publikum helt med på notene. Ellers viste ikke publikum det helt store engasjementet, og bare noen få hivde seg med i dansen som blåseorkesteret spilte opp til helt til slutt. Så gikk plutselig lufta ut av ballongen og folk begynte å gå hjem.

En eldre person jeg snakket med på festivalen mimret om da han var liten og det var tjukt med folk på sangfestivalen. ”Man måtte brøyte seg fram gjennom folk”, sa han og brukte albogene for å vise meg. Han mente været hadde mye av skylden for det svake oppmøtet, samt festen kvelden i forveien som hadde vart til i tre-tida. Det hadde blitt festet hardt sammen med de utenlandske gjestene som var på besøk. Gjестene hadde fått opptre på ulike steder i løpet av helgen, men under utekonserten på sangfestivalarenaen var det bare estiske kor som fikk delta.

Den nasjonale dansefestivalen for barn- og unge ble framført på Kalevi stadion i Tallinn kvelden fredag 20. juni. Danseprogrammet ble spilt en gang på fredag og to ganger på lørdag. Været var godt og det var møtt opp en god del folk på den store stadionen. Temaet *kodus* var åpenbart også her, og åpningsscenen (*Kohtumine koduõuel*⁵⁶) forestilte barn som løp mot foreldrene sine. Så fulgte en populær sang fra en barnefilm (*Kus on minu koduke*⁵⁷).

Det mest slående ved dansefestivalen var den klare symbolikken, frembragt gjennom et sterkt visuelt språk ved at hundrevis av barn og unge gjennomførte koordinerte bevegelser og hadde på seg drakter med sterke farger. Et eksempel er sangen *Rukkiväli* (Rugåkeren) der hundrevis av grønnkledde barn kom ut på gressmatta for å symbolisere spirene på marka. Disse ble senere avløst av jenter i gule kjoler som symboliserte det modne kornet som duvet i vinden. Underveis

⁵⁴ *Sakala* og *Koit* er navnet på kor.

⁵⁵ *Morgengry, ..., I Mulgimaa er det godt å leve*

⁵⁶ *Møte på gårdsplassen.*

⁵⁷ *Hvor er mitt lille hjem?* Fra filmen *Nukitsamees* basert på boken av samme navn av Oskar Luts.

hørte vi fuglekvitring over høgtalerne samtidig som vi så ungdommer utkledd som fugler ute på ”åkeren” som forsynte seg med det den hadde å by på.

Musikken det ble danset til var tilpasset barnas smak og til dels svært populær. En av de mer morsomme innslagene var *Koera polka* (Hundepolka) der en gjeng gutter utkledd som hunder danset polka ute på gressmatta. Ellers var det musikk av ulikt slag, fra klassiske barnesanger (*Me lähme rukist lõikama*⁵⁸), til folkemusikk (*Mikud-Mannid* framført av Untsakad) og rock’n roll (*Kodupaik*⁵⁹). Discoversjonen av *Motiono Pidu* mot slutten av programmet var tydeligvis svært populær og de mange barna på tribunen begynte spontant å synge og danse. Over 7000 dansere var involvert i dansefestivalen.

Sangfestivalen foregikk på søndagen, og toget gikk kl 1000 fra Vabaduse Väljak i sentrum av Tallinn, gjennom gatene og ut til sangfestivalarenaen som ligger i utkanten av byen. En sangfestival er en stor begivenhet og skaper en festlig stemning i byen. Den lange prosesjonen av kor, orkestre, andre deltagere og de mange tilskuerne gjør at arrangementet ligner ikke så lite på den norske nasjonaldagsfeiringen. Men dette er ingen nasjonaldag, og derfor ingen offisiell høytidsdag, og feiringen foregår vanligvis bare i Tallinn.

Sangfestivalen er et gedigent arrangement og festivalarenaen er enorm. Under sangfestivalen i 1997 deltok det ca. 620 kor med omtrent 19 000 utøvere, og alle disse fikk plass på scenen under fellesnumrene. I tillegg var det ca. 700 deltagere i de forskjellige blåseorkesterne som deltok. Massemobiliseringen er noe av det som gjør denne festivalen til noe helt spesielt. Scenen består av en enorm kortrapp med et halvsirkelformet tak over som skal bidra til å forsterke lyden fra korene. Fra gressbakkene oppe i den amfiformede arenaen har man ikke bare utsikt til scenen, men også til Tallinn og Finskebukta.

Festivalen startet med en masse klapp og hyl fra scenen. Det var flammen som gikk mellom instruktørene som sto i en halvsirkel foran scenen som det ble klappet for. Seremoniell syntesizermusikk hørtes over høgtalerne og så ble flammen bragt inn i fakkeltårnet. Mens flammen beveget seg oppover i tårnet startet orkesteret å spille et potpurri av nasjonale sanger mens kordeltagerne på scenen løftet hendene i været og svingte dem fra side til side. Da flammen nådde toppen hørte vi en fanfare og så begynte korene å synge *Koit* – sangen som alltid åpner sangfestivalene. Etter dette tentes tårnfakkelen, alle reiste seg og så ble nasjonalsangen *Mu*

⁵⁸ *Vi skal ut og slå kornet.*

⁵⁹ *Hjemplassen.*



Den VIII. sangfestivalen for barn- og unge i 1997.

isamaa mu õnn ja rõõm sunget. Både utøvere og publikum sang denne sangen og det var ingen som klappet når den var ferdig.

Det neste på programmet var den estiske presidenten, Lennart Meri, som skulle holde tale. Han begynte med å spørre hvorfor det var så mange folk her i dag, og så lite på *Rocksommer* (en årlig rockefestival arrangert på samme sted). ”Sangens styrke uttrykker folkets styrke”, talte han videre, og poengterte at det estiske folk gjennom sang uttrykker sin kraft og vilje. Etter talen ble tre sanger fra *Viimne Reliikvia*, en legendarisk estisk thriller fra 1969, sunget, hvorav presidenten selv dirigerte den første.

Festivalen fortsatte ved at de ulike korgruppene optrådte hver for seg, eller i ulike konstellasjoner sammen med andre. Det var småbarnkor, barnekor, guttekor, jentekor, blåseorkestre og også et innslag med dansere som danset i kortrappene. Reportoaret besto av både tradisjonelle festivalsanger og moderne pop- og rocklåter arrangert for kor. Den visuelle symbolikken var mindre dominerende her enn ved dansefestivalen. Her var det lydbildet av tusenvis av unge sangstemmer som dominerte, noe som ikke gjorde noe mindre storslagent inntrykk. Mot slutten av konserten ble fellesnummeret *Mu isamaa on minu arm* sunget, og helt til slutt kom det velkjente temaet fra Beethovens 9. symfoni. Symbolikken var opplagt. EU og

integrasjon i Europa var et hett tema i den politiske debatten, og Beethovens 9. symboliserte at Estland igjen er fritt og selvstendig og søker en plass i det nye Europa.

Det er tydelig at sangfestivalen fortsetter i samme tradisjon som tidligere, som en musikalsk og politisk tradisjon som uttrykker nasjonal kraft og vilje. Etter at Estland har blitt selvstendig har rimelig nok kampen mellom sovjetisk propaganda og estisk patriotisme forsvunnet, noe som antagelig har ført til at noe av spenningen som fulgte med festivalen har forsvunnet. Festivalen i Viljandi f.eks. var ikke særlig storslagen, og festivalene i Tallinn var koselige og gemyttelige begivenheter hvor musikk og dans, nasjonalt samhold, historie og framtid sto i fokus. Ting tydet på at interessen for festivalen hadde dalet litt etter den nye selvstendigheten, bl.a. hadde deltagerantallet gått noe ned i løpet av 90-tallet. At festivalen er blitt mindre spennende kan være en årsak. Etter selvstendigheten har det dessuten kommet en mengde nye festivaler og aktiviteter som konkurrerer om oppmerksomheten. Men ved sin posisjon som den viktigste amatørmusikalske begivenheten i Estland, og sin fleksibilitet i forhold til nye politiske omstendigheter, tyder ingenting på at festivalen er direkte truet av den nye tiden.

Den estiske folkloristikken

I motsetning til sangfestivalen som man kan si er en folkebevegelse som engasjerer alle lag av befolkningen, kan den estiske folkloristikken betraktes som en akademisk tradisjon knyttet til en gruppe intellektuelle. Det var i grunnen Kreutzwald og Faehlmann som ga startskuddet til den estiske folkloristikken. En av dem som stilte seg kritisk til deres verker var Jacob Hurt (1839-1907), som regnes som grunnleggeren av de estiske folklore-studiene (Viires 1991). Hurt var utdannet prest ved Universitetet i Tartu og var en sentral person i nasjonalistbevegelsen. Han hadde god kontakt med både Johann Voldemar Jannsen og nasjonalisten Carl Robert Jakobson, hadde et eget bilag i *Eesti Postimees*, og deltok også i Jannsens *Vanemuine*. På begynnelsen av 1870-tallet var Hurt formann i både Den Estiske Fortatterforeningen og Den Estiske Aleksanderskolekomiteen som arbeidet for å fremme den estiske språkopplæringen og hvor alle sentrale personer i nasjonalistbevegelsen som f.eks. Jakobson, Jannsen og Kreutzwald satt (Laur, Pajur & Tanneberg 1995).

Hurt hadde allerede fra 1860-tallet begynt å samle inn folklore, angivelig fordi de gamle arkaiske kulturuttrykkene holdt på å forsvinne. Som formann i forfatterforeningen hadde han gode muligheter til å utvikle dette arbeidet, og fikk opparbeidet et korrespondanse-nettverk over

hele Estland der folk selv sendte inn materiale som de hadde samlet. Hurt hadde også erfaring fra historisk-geografiske metoder, og utviklet regler for hvordan folklore skulle samles inn og materialet ordnes (Korb, Oras & Tedre 1995, Hiiemäe 1996). I motsetning til Faehlmann mente han at det ikke var grunnlag for å trekke konklusjoner omkring en tidligere estisk religion, og i 1888 startet han en massiv innsamling av folklore for å finne ut om gudenavnene fortsatt ble brukt i folks orale tradisjonener (Viires 1991). Resultatet av innsamlingen var at man ikke fant spor etter Faehlmanns guder noe som styrket Hurt sin kritiske holdning.

Selv om det var strid blant de lærde fikk Faehlmanns og Kreutzwalds mytologi grobunn i den estiske befolkningen, noe som ga seg til kjenne gjennom bl.a. bøker, kunstverk og navn på båter og foreninger. Myten om en estisk mytologi skulle ikke bli avslørt før på 1920-tallet gjennom Hurts etterfølger Matthias Johann Eisens (1857-1934) bok "Estonian mythology". Etter denne utgivelsen var det bare guden *Taara* som ennå kunne regnes å ha en berettiget eksistens. Senere ble også denne guden "tatt av dage" av folkloristen Oskar Loorits (1890-1961) som i 1951 gjennom en avhandling fikk demonstrert at også *Taara* var fiktiv (Viires 1991:141).

Oskar Loorits var også den første lederen av De Estiske Folklorearkivene⁶⁰ (ERA) som ble dannet i 1927. Det første han gjorde var å hente hjem Hurt sine samlinger som til da var blitt oppbevart i Finland.

De Estiske Folklorearkivene

I slutten av november 1996 fikk jeg være med en av studentene ved colleget til De Estiske Folklorearkivene i Tartu der vi fikk omvisning i samlingene. Arkivaren som viste oss rundt i bygningen kunne fortelle at her var det samlet mer enn 1 ¼ millioner sider med materiale, det meste av dette estisk, men også noe fra andre land og folk, først og fremst finsk-ugriske folk. Noe av grunnen til det store antallet var at det også var samlet på ulike varianter, f.eks. de samme sangene i forskjellige dialektversjoner. Da vi kom ned i arkivrommene i kjelleren fikk vi med egne øyne se de bøkene med materiale som Hurt hadde samlet. Dette var noe av det mest dyrebare de hadde, og Hurt var æret med byster og bilder rundt på forskjellige steder i arkivbygningen.

Andre hadde ønsket å bli like store innsamlere som Hurt. En hadde til og med betalt sine innsendere pr. side innsendt materiale, noe som hadde ført til stor håndskrift og oppdiktning av

⁶⁰ *Eesti Rahvaluule Arhiiv.*

nye viser og vers. Oppdiktingen ble senere et problem, da det ble vanskelig å skille uekte fra ekte vare.

Heller ikke folkloreaktivene hadde unngått sovjetregimets kontroll, og arkivene ble gjennomgått og sensurert av sovjetiske antropologer. Oskar Loorits navn ble strøket, og man fikk ikke tillatelse til å forske på religion og skapelsesmyter. Det ble en dreining i arbeidet mot innsamling av arbeidersanger og slavesanger. En del materiale ble gjemt unna myndighetene og dukket senere opp igjen. Etter sovjet-tiden har man igjen begynt å forske på religion og skapelsesmyter. Arkivaren kunne fortelle at det ikke finnes noen egentlig estisk mytologi, men man kan gjenfinne visse typiske finsk-ugriske trekk i noen sanger, f.eks. sagnet om den dykkende vannfuglen som ble til landet og treet.

Innsamlingsmetodene har også forandret seg opp gjennom tiden. Fra Hurts store korrespondansenettverk med lokale innsamlere uten utdanning i faget, har man gått over til feltarbeid, eller ekspedisjoner som det ofte blir kalt, utført av studenter og folklorister, enten alene eller i grupper (Hiemäe 1996). Etterhvert ble det også fast praksis at man i forbindelse med feltarbeidene skulle skrive journaler som beskrev miljø og levevilkår som ble observert, og det kom også nye medier til som ble tatt i bruk f.eks. foto, film og lydopptak. Feltarbeidene ble ofte utført om sommeren, og en typisk feltarbeidsgruppe kunne bestå av 10 personer og gå fra sted til sted på en heller tilfeldig måte slik at man ikke visste hvor man ville overnatte neste gang. Senere gikk man over til å være plassert på et sted over lengre tid og utføre gjentatte besøk til de samme menneskene. Utover på 1990-tallet har man også hatt store samarbeidsprosjekter med skoler for å samle inn samtidige folkloretuttrykk.

Tradisjonelt sett har de estiske folkloreinstitusjonene (f.eks. ERA, *Akadeemiline Rahvaluule Selts*, *Eesti Keele Instituut*⁶¹) vært nært knyttet til et finsk-ugrisk nettverk. Finsk-ugrisk-talende folk har blitt betraktet som “søsken-folk”, noe som har gitt opphav til et nettverk som strekker seg fra øst for Ural til Ungarn i sør-vest og til samiske folk i nord.⁶² Dette har gitt grunnlag for et samarbeid som også går utover til andre deler av academia og samfunnsliv. Det arrangeres festivaler, man utveksler studenter og drar på ekspedisjoner til hverandre for å studere skikker og levevilkår.

Tidligere trodde man at det var en klar sammenheng mellom språklig og biologisk slektenskap (jfr. “søskenfolk”), men denne oppfatningen har i de senere år slått sprekker. Moderne

⁶¹ *De Estiske Folkloreaktivene, Den Akademiske Folkloreforeningen, Estisk Språkinstituut.*

⁶² *Akadeemiline Rahvaluule Selts* (<http://haldjas.folklore.ee/rl/inste/ars/afs.htm> 1997).

genteknologi har slått fast at estere har mer biologi til felles med andre europeere enn mange av sine finsk-ugriske “søskenfolk”.⁶³ Man har måttet erkjenne at hvilket språk man snakker ikke har noen direkte sammenheng med biologi men først og fremst henger sammen med sosiale, kulturelle og politiske forhold i samfunnet. Disse kjensgjerningene har ikke påvirket samarbeidet mellom finsk-ugriske institusjoner, og blant vanlige estere eksisterer det fremdeles en myte om at de er biologiske søskenfolk. Av og til kan det derfor skape forundring når det kommer besøk fra “søskenfolkene” som bor i Russland og det viser seg at de er “*täiesti venelased*” (*fullstendig russiske*), spiller russisk folkemusikk og har russisk som morsmål.

Innsamling av folkemusikk

Helt fra begynnelsen av har innsamling av sanger og vers vært en sentral aktivitet blant de estiske folkloristene. Etterhvert ble musikere tatt med på ekspedisjonene slik at melodi og rytme kunne festes til notepapiret, og etter at lyd- og filmopptak ble mulig har dette vært mye brukt (Hiemäe 1996, Korb, Oras & Tedre 1995). En av de mest betydningfulle når det gjelder å samle inn sanger og melodier var Oskar Kallas (1868-1946) som fra 1904-1916 i samarbeid med *Eesti Üliõpilaste Selts* (Den Estiske Studenforeningen) samlet inn til sammen 13 139 melodier. På denne tiden ble også de første fonografopptakene gjort på vokssylindre.

Foruten sanger og melodier inneholder arkivene beskrivelser av danser, data om folkemusikkutøvere, og annet materiale som f.eks. eventyr, legender, regler, magiske formularer og notater omkring skikk og tro. Materialet er fortsatt en viktig inspirasjonskilde for kunstnere, musikere, forfattere og selvfølgelig forskere.

Både folkloristers og etnologers innsats har betydd mye for utviklingen av nyere folkemusikktradisjoner i Estland. Folklorearkivene har vært en viktig kilde til gammel estisk folkemusikk, og etnologene har tatt vare på folkemusikkinstrumenter som senere har blitt tatt i bruk igjen, f.eks. sekkepipe og hiiukannel⁶⁴. Folklorister har også vært svært aktive i arbeidet med å både holde i live og ”gjenopplive” folkloristiske tradisjoner, samt i å spre kunnskaper om estisk folklore. De har også vært sentrale i etableringen av mange folkloristiske institusjoner, som f.eks. festivaler, utdanningsinstitusjoner og forskningsintstitutter.

⁶³ *Eesti Päevaleht*, 3. sept. 1997.

⁶⁴ Et enkelt fiolinlignende instrument som gikk ut av bruk på begynnelsen av 1900-tallet. Ved colleget i Viljandi har man rekonstruert instrumentet og tatt det i bruk igjen.

Folkemusikktradisjoner i Estland

Til forskjell fra sangfestivalene og folkloristikken som man kan si er to ganske klart avgrensede tradisjonsfelt i Estland, kan man finne mange og ofte ganske forskjellige estiske folkemusikktradisjoner.

Det som blir regnet for å være den eldste estiske sangtradisjonen er det som blir kalt for *regilaul* eller *runolaul* (heretter kalt *regisang*), en sangstil som man antar var typisk for baltisk-finske folk. Denne sangpraksisen er karakterisert av kalevaliske versemetre (d.v.s. ofte lange episke sanger med korte verselinjer bygd på alliterasjon og syntaktisk parallellisme) og en spinkel og begrenset melodilinje, kombinert med en dialektisk talemelodi (Kuutma 1996:128). Alt tyder på at sangene var en integrert del av det gamle bondesamfunnet, og at de som oftest ble sunget i grupper i forbindelse med felles arbeidsoppgaver, sosiale begivenheter og festligheter. Sangstilen karakteriseres av at en forsanger synger en verselinje som så blir gjentatt av de andre i gruppen. Regisangen kan også ofte være improvisert, d.v.s. at teksten og sangen kan bli komponert på stedet etter hvert som man synger. Tekstene til disse sangene kan fortelle mye om dagligliv, tro og levevilkår fra det tidspunktet de ble laget. Sangen *Arg Laulik* er et godt eksempel på dette (oversatt av Juhan Kurrik):

Arg Laulik

Laulaksin – minu laidetakse
Sõneleksin – sõimatakse,
Vaideleksin – vannutakse:
Kardan laulust laidetama,
Häälesta häbi tulema,
Sõnast sõimu tõstetama.
Parem hakkann haugatama,
Salla saksu sajatama,
Kes mu veike venna võtid,
Koera vasta vahetasid.
Koerake võib karjas käia,
Vennakest aga vaevatakse,
Salla sakstest sõimatakse,

Timid singer

I would sing - but people scorn me,
I would talk - but I am heckled,
I would argue - but I am cursed:
I fear song will bring me scorn,
My voice will bring me shame,
My word will bring me contempt.
I will rather start to bark,
To curse the lords of Salla,
Who took my little brother,
Exchanged him for a dog.
The dog can herd the cattle,
But my brother is bullied around,
Heckled by the lords of Salla,

*Kurjaste seal kõmmitakse,
Vahel selga vommitakse.*

Viciously he is snarled at,
Sometimes flogged on his back.

(Kurrik 1985:292-3)

Dette er en relativt kort regisang som ganske direkte forteller om forholdet under de tyske godseierne.⁶⁵ Andre sanger er lengre, har en mer symbolsk form, og kan handle om helt andre ting. Kurrik (1985) skiller i sitt verk mellom 12 ulike typer sanger alt etter hvilket innhold regisangene har, f.eks. sanger om skapelse, død, erotikk, krig, religion og arbeid. Regisangene er blitt et symbol på en ekte estisk uttrykksform og er utvilsomt den av folkemusikkpraksisene som har vært mest studert av estiske folklorister.

Noen instrumenter er også knyttet til det gamle bondesamfunnet. De fleste ble benyttet i forbindelse med gjeting av dyr, og er blåseinstrumenter som f.eks. bukkehorn, fløyte og gjetebasun. Men man hadde også 6 eller 7 strengers *kannel* (kantele) som ble brukt til musikalske aktiviteter innendørs, og fra 1500-tallet ble også sekkepipe populært å bruke, spesielt under større folkefester (Eesti nõukogude entsüklopeedia 1987). Kantele har senere blitt nasjonalinstrumentet i Estland, og det samme har forøvrig skjedd i Finland.

Folkemusikk og -dans hørte sammen og må antas å ha vært en integrert del av det sosiale liv i det gamle bondesamfunnet. Estiske folklorister skiller mellom seremonielle-, etterlignende-, akrobatiske- og underholdningsdanser. De siste kan også deles inn i ring- og rekkedanser, og ytterligere i gruppe-, par-, kvinne- og mannsdanser. Oppdelingene kan si litt om det mangfold av danser som fantes, og hvor integrert folkemusikk og dans var i sosiale aktiviteter i samfunnet.

På 1700-tallet begynte europeisk folkesang å gjøre seg gjeldende, og flerstemt korsang av for det meste tysk opprinnelse ble introdusert gjennom bl.a. den lutheranske kirken og landsbyskolene (Kuutma 1996). Tyske folkesanger ble også oversatt til estisk, og etter at den nye sangstilen slo rot blant estere, utviklet det seg en estisk sangtradisjon med strofer og enderim, av folklorister karakterisert som en slags symbiose mellom estisk og tysk sangstil. Denne sangstilen blir referert til som den nyere estiske folkesangen.

⁶⁵ At godseierne er tyske kan man bl.a. se av den estiske orginalversjonen, hvor ordet *saks* blir brukt om godseieren. *Saks* betyr på estisk både *herre* og *sakser*, d.v.s. tysker. Et vanlig estisk uttrykk lyder også slik: "*On ikka sakslane!*" ("Litt av en tysker"). Dette uttrykket blir brukt om personer som oppfattes å ville være bedre enn andre.

Utover på 1700-tallet ble også fiolin et mer vanlig instrument, og man fikk flere typer kanteler som gjorde det mulig å spille melodi, bass og akkorder. Rundt 1820 ble det populært å danse vals, og en rekke ulike varianter utviklet seg. På slutten av 1800-tallet kom trekkspillet, og med det nye danser som polka, reinlender og gallopp. Slaviske danser som kadrill og kontradanser ble også populære. Fra begynnelsen av 1900-tallet ble det vanligere at ansambler spilte til dans, og en typisk besetning i disse kunne være trekkspill, fiolin, kantele og gitar (Eesti nõukogude entsüklopeedia 1987). Disse musikktradisjonene blir også regnet som del av de nyere estiske folkemusikktradisjonene.

Fra sal til scene

I årene fra ca. 1850 og fram til 1920 skjedde det som ellers i Europa store endringer i det estiske samfunnet. I landbruket ble nye maskiner introdusert og det ble satset sterkere på melk- og kjøttproduksjon ettersom utbyggingen av kommunikasjoner, som f.eks. jernbane, gjorde det mulig å nå markedene raskere. Industrialiseringen skjøt også fart med en påfølgende urbanisering, og sist men ikke minst hadde Estland blitt anerkjent som en selvstendig stat i 1920 etter en to år lang borgerkrig (Laur, Pajur & Tanneberg 1995).

Disse samfunnsendringene hadde også stor påvirkning spesielt på de eldre folkemusikktradisjonene som var sterkt knyttet til det gamle bondesamfunnets praksis som nå var i sterk endring. Samtidig vokste det fram en bybefolkning uten den samme kjennskap til folkemusikktradisjonene, og disse skulle etterhvert bli et marked for en ny type folkemusikkbasert scenekunst. Folkemusikken og -kulturen fikk, nærmest selvfølgelig, en sentral plass i den nye nasjonalstaten, og ble en del av en framvoksende nasjonal praksis med funksjon som det kulturelle og symbolske grunnlaget for nasjonalstaten. Den politiske selvstendigheten gjorde det også lettere å dyrke estisk folkemusikk og -kultur generelt, i og med at styresmaktene nå var med på laget. Dette førte etter hvert til at kultivering av de gamle formene for folkemusikk- og dans kom over i mer organiserte former (Kuutma 1997).

En av de mest fremtredende folkemusikkaktivistene på denne tiden var August Pulst som begynte å arrangere festivaler med folkemusikk i begynnelsen av 20-årene. I 1927-28 reiste han rundt med en tropp folkemusikere og holdt konserter i hele Estland (Kuutma 1997). En viktig organisasjon var dessuten *Ülemaaline Eesti Noorsoo Ühendus* (ÜENÜ - Den Nasjonale Estiske Ungdomsorganisasjonen), som i 1925 etablerte en spesiell underorganisasjon for kultivering av

folkekultur og -ritualer. Disse ble arrangører av store folkekultur-festivaler, og i 1939 hadde det blitt etablert tilsammen 176 folkedansgrupper med ca. 3000 dansere over hele Estland tilknyttet organisasjonen. Denne dyrkingen av folkekultur ble populær både i byer og på landsbygda over hele Estland.

En konsekvens av disse festivalene, turneene og den bevisste folkloredyrkingen var utviklingen av en ny scenekunsttradisjon. Folkemusikk og -dans ble flyttet fra sal til scene, d.v.s. at det ble etablert et skille mellom utøvere på scenen og relativt passive tilskuere i salen. Dette hadde også selvfølgelig innvirkning på selve uttrykksformen, f.eks. begynte musikerne og danserne å opptre i folkedrakter, en praksis som ble tatt opp fra den tidligere etablerte kortradisjonen (Kuutma 1997). Den spontane konteksten som ofte preget folkemusikken forsvant også for det meste, i og med at forestillinger krevde nøye planlegging og innstudering.

Forflyttinga fra sal til scene var ikke en utvikling som var spesiell for Estland, men noe som skjedde i en lang rekke land, og som må ses i forhold til de generelle samfunnsendringer som skjedde over hele Europa i perioden fra midten av 1800-tallet som f.eks. industrialisering, urbanisering og spredning av romantisk nasjonalistisk ideologi.⁶⁶

Folkemusikk under Sovjet-regimet

Under sovjet-tida kom organisasjonene, deriblant ÜENÜ, under sentral kontroll og det ble utdannet kulturarbeidere som ble satt til å utvikle en sovjetisk folkekultur, sosialistisk i innhold og etnisk i form (Kuutma 1997). Denne utviklingen skjøt fart på 1950-tallet og ble etter hvert en institusjonalisert amatøraktivitet lokalisert til kulturhus, fabrikkklubber og skoler. I den sovjetiske "folkekulturen" var det imidlertid klassiske idealer som dominerte, og folkedansforestillingene begynte etter hvert å ligne mer på klassiske balletter. Likeså ble folkesanger innstudert med klassisk vokalteknikk, og instrumentalmusikken hadde symfoniorkestre som forbilde. I tillegg måtte det musikalske reportoiret være i overensstemmelse med den sovjetiske ideologien. Kuutma (1997:22) gir et inntrykk av hvordan dette preget forestillingene når hun beskriver dem som "...primarily humorous and gleeful, depicting the frisky and playful entertainment of the simple village folk, or the energetic workmanship achievements of the kolkhoz members."

Mot slutten av 60-tallet skjedde det en endring i holdningen til folkemusikk i Estland i likhet med i store deler av Europa (Kuutma 1997). Det ble utgitt plater med folkemusikk og flere store

⁶⁶ Se f.eks. Sinding-Larsen (1983) om hvordan dette skjedde i Norge.

bokverk med folkesanger, og man fikk radioprogram med estisk musikalsk folklore. Klassiske komponister ble inspirert av folkemusikk, det ble lagd folkloreinspirerte filmer, og det ble i det hele tatt en bredere interesse for folkemusikk. Etter hvert dannet det seg en motkultur til den dominerende og ”klassiske” sovjetiske folkekunsten, og folklore-ansambler, av og til kalt etnografiske- eller folkekunst-ansambler, med basis i estisk folklore ble dannet. Denne trenden falt sammen med de sentrale retningslinjene som de kulturelle organisatørene arbeidet etter, og som framholdt at de genuine og levende folketradisjonene måtte bli introdusert til et stort publikum med den hensikt å overbevise de sovjetiske innbyggerne om at sovjetisk kulturpolitikk hadde evne til å tilfredsstille deres kulturelle behov (Kuutma 1997:26). Dette bidro sannsynligvis til å forsterke den folkloristiske trenden.

Et av folkloreansamblene som ble dannet, *Leigarid*, hadde som offisielt formål å demonstrere de “gamle esteres” sanger og danser til den økende mengden turister som besøkte friluftsmuseet i Tallinn (Kuutma 1997). Utøverne lærte seg tradisjonell dans og ignorerte stort sett de rådende klassiske idealene, noe som resulterte i at de ble sett ned på av de mer meritede folkekunstdanserne. Et annet ansambel var *Leegajus* som representerte en mote blant en gruppe unge urbane som beundret og idealiserte bondekulturen. Deres opptredener kunne ligne på teaterforestillinger.

De fleste av disse folkloreansamblene ble imidlertid underkjent i det folkloristiske miljøet hvor de av forskjellige grunner ikke ble ansett for å være autentiske. Stort sett ble bare ansambler lokalisert i Setu (i sør-øst) og Kihnu (øy i sør-vest) anerkjent av folkloristene. Disse ansamblene representerte praksier som hadde blitt ført videre fra det gamle bondesamfunnet, og hadde medlemmer som hadde vokst opp med disse praksisene og som på denne måten ”hadde den i blodet”.

Folkloreansamblene ble allikevel populære underholdere etter hvert som omfanget av organiserte og kollektive rekreasjonsbegivenheter økte (f.eks. i forbindelse med feiring av folkekalenderfestivaler), noe som skapte større etterspørsel etter kompetente utøvere. Men noen massebevegelse ble ikke folkloreansamblene før på slutten av 1980-tallet. I 1985 holdt Verdensorganisasjonen for Folklorefestivaler (CIOFF⁶⁷) generalforsamling i Estland, og året etter ble den første folklorefestivalen, *Viru Säru*, arrangert. Året etter det igjen ble den første felle-baltiske folklorefestivalen, *Baltica*, arrangert i Litauen, en festival som blir arrangert hvert år og som går på omgang mellom de tre baltiske landene (Kuutma 1997).

⁶⁷ Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionelles.

Fra midten av 80-tallet og utover på 90-tallet dukket det opp svært mange større og mindre folklorefestivaler. Sommeren 1997 var det minst 27 forskjellige folklorefestivaler og –dager, hvorav 14 av disse var tilknyttet Rådet for Estisk Nasjonal Folklore (ERF)⁶⁸. I tillegg var det flere andre begivenheter hvor folklore og historie var viktige elementer, f.eks. *Vanalinna Päevad* (Gamlebyens Dager) i Tallinn og *Hansapäevad* (Hansadagene) som ble arrangert i de ulike hansabyene.

I en typisk folklorefestival deltar ulike musikk- og dansegrupper som opptrer etter tur på en utescene. I tillegg kan det være ”kappspill” på ulike folkemusikkinstrumenter, f.eks. trekkspill og kannel, der en jury sitter og bedømmer enkeltpersoner som opptrer. Om kveldene er det gjerne mer uformelle fester med kjente folkemusikkgrupper som spiller til dans.

Den ”glemte” folkemusikken

I skyggen av den offisielle sovjetiske folkekulturen og den folkloristiske forestillingsbølgen fantes fortsatt deler av de mer spontane folkemusikkpraksisene tilknyttet landsbyfester, brylluper og dansesammenkomster av ulikt slag. Disse tradisjonene blir regnet som en fortsettelse av de nyere folkemusikktradisjonene som slo igjennom på 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet hvor ulike typer dansemusikk som vals, polka, reinlender osv. var dominerende. Ettersom folklorister har vært mer opptatt av den ”genuine” estiske folkemusikkarven fra lengre tilbake som f.eks. runosanger, har disse tradisjonene blitt lite dokumentert.

Gjennombruddet til disse musikkformene kom først på 1990-tallet da man fikk band som *Väikeste Lõõtspillde Ühing* (VLÜ) og *Untsakad* som med inspirasjon fra populære folkemusikkbaserte band i andre land (som f.eks. *Pouges*) greide å modernisere folkemusikken og vinne tilhørere blant nye, spesielt yngre, grupper.

Egne institutter for folkemusikk og –dans ble også etablert ved Viljandi Kulturcollege i 1991. Disse instituttene representerer i en ny trend innenfor den estiske folkemusikken som tar klart avstand fra de tradisjonene som sovjetidens folkloreamsambler representerer. I likhet med

⁶⁸ Tilknyttet ERF (*Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu*): *BALTICA*, *Viru säru*, *Viljandimaa virred*, *Pärnumaa pirand*, *Tartumaa trallam*, *Setu leelopäevad*, *Kirde killad*, *Vaiga jaskar*, *Pärnu labajalg*, *Viljandi Pärimusmuusika Festival*, *Võru Folkloorifestival*, *Kassari küiepidu*, *Porkuni pillar*, *Külapillimeeste kokkutulek*. Andre: *Rahvusliku viulimuusika päevad*, *Lõõtspillimuusika päevad*, *Rahvakandle päevad*, *Lahemaa torupillipäevad*, *Saare Maakonna rahvalaulupäev*, *Loomislaul '97*, *III külapillimeeste kokkutulek & rahvusvahelised käsitööpäevad*, *Rahvalaulupäev Toomemäel*, *Pööripäeva regilaulupäev*, *Vabariiklik rahvalaulupäev*, *Harjumaa folklooripäev*, *VI Soome-Ugri rahvaste folkloorifestival* (arrangert i et Finsk-Ugrisk område), *Põlva Maakonna folklooripidu*, *Saare Maakonna VII folklooripäev*.

folkloristene betrakter de folkloreansamblene som ikke autentiske, og har selv et ønske om å videreføre det de mener er mer autentiske folkemusikkpraksiser.

Tradering ved Viljandi Kulturcollege

Den folkemusikkpraksisen som etter hvert har utviklet seg ved collegeet skiller seg på mange måter fra de eldre og nyere folkemusikkpraksisene den søker å videreføre. Noen av de mest gjennomgripende endringene er knyttet til hvordan praksisene blir kultivert og ført videre. Traderingen, som tidligere gikk på en uformell måte fra generasjon til generasjon innenfor familier, landsbyer eller regioner, har blitt formalisert og lagt under en skole og et institutt.

Denne formen for formalisering og institusjonalisering betyr ikke nødvendigvis at tidligere traderingsformer forsvinner. Traderingsformer som er lokalt forankret og uformell vil allikevel kunne eksistere parallelt med den mer skolebaserte formen. De uformelle traderingsformene vil imidlertid i større grad kunne påvirkes av trender i samfunnet og ta opp i seg nye uttrykksformer som kan fortrenge eller endre de som var der før. Skolen representerer på denne måten at innholdet i traderingen kommer under kontroll, at en mer eller mindre sentralisert myndighet får makt til å bestemme hva som skal føres videre til neste generasjon.

En av grunnene til at Viljandi Kulturcollege ble grunnlagt var nettopp å ivareta estiske folketradisjoner som man anså ikke ble godt nok bevart, utviklet og utbredt gjennom de uformelle traderingsformene. Gjennom en skole får man traderingen under kontroll, man får mulighet til å utvikle tradisjonen og man kan sette i gang tiltak for å gjøre estisk folkekultur mer populær blant estere. Mange av tradisjonene som collegeet er satt til å dyrke ble sett på som truet da collegeet ble dannet, og collegeet representerer derfor en redning og en renessanse for de estiske folketradisjonene som blir ansett å være de mest verdifulle.

Ettersom collegeet er en statlig institusjon er det i siste instans den estiske stat som er den formelle myndigheten som står bak dannelsen og driften av collegeet. I praksis er det allikevel college-rådet og de enkelte instituttene som har mest å si i forhold til hva undervisningen skal bestå av. De konkrete timeplanene blir utarbeidet av instituttene, mens college-rådet gir retningslinjer for hva det skal undervises i. Dette rådet består av syv personer: Rektor, assisterende skolerektor, 3 lærere og 2 studenter.⁶⁹

⁶⁹ *Viljandi Kultuurikolledži põhimäärus* (grunnregler) av 23. febr. 1999.

Traderingskontekster

Selv om colleget er en formell institusjon vil ikke all trading som er knyttet til colleget være av formell art. Det colleget gjør er bl.a. å bringe mange mennesker, studenter og lærere, sammen, og på denne måten skape en ramme for utvikling av bekjenskaper og uformell kontakt. De formelle og uformelle aktiviteter og bekjenskaper colleget skaper kan man si utgjør en egen sosial referanseramme, og den totale tradingen knyttet til colleget vil utgjøre summen av disse formelle og uformelle tradingkontekstene.

Rollefordelingen i denne sammenhengen vil være at det er studentene som er mål for tradingen, mens lærerne er de sentrale tradisjonsbærerne som gir tradisjonene videre. I praksis vil rollene ikke være så stringente, og mer erfarne studenter vil f.eks. ofte kunne innta rollen som tradisjonsbærere overfor mindre erfarne studenter.

Pensumet ved colleget tydet på at den formelle undervisningen hadde et bredere siktemål enn bare å føre videre spesialiserte praksiser som f.eks. estisk folkesang eller håndtverkstradisjoner. På timeplanen var det generelle fag som estisk kulturhistorie, kunst-, musikk-, og religionshistorie, estetikk, filosofi, psykologi, forretningslære og verdens kulturer. Disse generelle fagene utgjorde nesten 1/3-del av de totale undervisningstimene som ble gitt, noe som viser at de blir tillagt relativ stor vekt ved colleget. Det er rimelig å tolke dette som at colleget også ønsker å formidle et spesielt perspektiv på virkeligheten til studentene, og de fagene som er representert gir inntrykk av at det er et vitenskapelig perspektiv man ønsker å formidle.

De spesielle linjefagene utgjorde sammen med noen valgfag resten av den obligatoriske undervisningen. Ved folkemusikk instituttet var basisfagene hovedinstrument, pedagogikk, folkesang, folklore, estisk folkemusikkhistorie, verdens folkemusikk⁷⁰ og musikkteori. I tillegg til praksis i hovedinstrument og pedagogikk krevdes også praksis i arkivarbeid, ekspedisjoner⁷¹ og opptredener. Før man kan bli uteksaminert må man også fullføre et diplomarbeid bestående av en konsert på hovedinstrumentet og et forsknings- eller innsamlingsarbeid innen folkemusikk. Etter 3-4 års studium får man så en *diploma*.

Colleget sto også som arrangør eller medarrangør til en rekke uformelle aktiviteter. 5-års-jubileet, juleavslutning, feiring av merkedager og andre mer eller mindre periodiske arrangementer er eksempler på dette. Under slike arrangementer kunne de som hadde lyst og

⁷⁰ I 1996/97 hadde de undervisning i svensk, norsk, skandinavisk, baltisk, russisk og irsk folkemusikk.

⁷¹ En *ekspedisjon* er i denne sammenhengen et folkloristisk feltarbeid der man drar ut i grupper for å dokumentere og samle inn informasjon om ulike tradisjoner.

evner som regel få prøve seg på scene og dansegulv. Eksempler på mer faste institusjoner av denne typen er danseklubbene som ble arrangert hver torsdag, annenhver gang i Viljandi og i Tartu. I Viljandi var det colleget som arrangerte mens i Tartu sto det en gruppe universitetsstudenter bak. På begge stedene var det studenter og lærere fra colleget som spilte, og mange collegestudenter som kom for å danse. I Viljandi dukket også av og til danselæreren opp for å lære bort nye danser til de som var interessert.

Et annet eksempel på slike arrangementer er kulturhuskonsertene som ble arrangert hver onsdag i samarbeid med den lokale kulturhusadministrasjonen. Her var det stort sett lærere og de mer viderekomne studentene som fikk utfolde seg, og av og til var det også konserter med mer kjente estiske artister.

Fritid for andre er ofte arbeidstid for musikere. Sagt på en annen måte flyter fritid og arbeid sammen for de fleste musikere. Arbeidstiden for musikere kan muligens sies å være tiden man bruker på å spille til dans, holde konserter, gjøre opptak, øve sammen med andre, markedsføre seg osv. De musikalske aktivitetene på fritiden dreier seg ofte om øving på egen hånd, spontane opptredener, musikkdiskusjoner, lytting på musikk osv. Dette er antagelig noe som er felles for de fleste utøvere av kunstneriske aktiviteter. Det nytter ikke å være musiker uten også samtidig være en musikkelsker, noe man selvfølgelig er hele tiden og som man ikke kan legge fra seg.

Dette gjaldt også for musikkstudentene ved colleget. Foranledningen til uformelt spill var som oftest at noen mennesker hadde samlet seg og hadde det hyggelig og at det blant disse var noen musikere. Slik ble uformelle sammenkomster som f.eks. bursdagsfeiringer eller nachspiel etter konserter en arena for folkemusikk eller det reportoaret av populære sanger som musikerne som var til stede hadde inne. Disse festlighetene foregikk som regel på den måten at noen musikere sang og spilte etter tur eller sammen, mens alle som var samlet sang med på sanger som de kjente. Innimellom pratet man, fortalte historier og det ble røkt og drukket litt. Reportoaret på slike sammenkomster kunne gi et godt inntrykk av hvilke sanger som var del av det kollektive minnet hos de som var tilstede. Mens enkelte sanger kunne være nye eller ukjente og ble sunget alene av musikeren, var de fleste sangene kjente og kjære, noe som viste seg gjennom at så å si alle deltok i sangen.

Mange av studentene hadde også på eget initiativ startet egne band og prosjekter. Det mest kjente og populære bandet med opprinnelse i college-studenter var utvilsomt *Untsakad*. Dette bandet ble startet i 1992 og ble etter hvert et profesjonelt folkemusikkorkester. Etter eget utsagn

spiller de til dans gjennomsnittlig to ganger i uken og er også populære på festivaler. Fram til 1999 hadde de gitt ut fem kassetter og CD-er. Et annet populært band i samme tradisjon er *Väikeste Lõõtspillide Ühing*⁷² (VLÜ) som ble dannet i 1989. VLÜ har forbindelser til colleget på den måten at trekkspilleren i bandet er lærer ved colleget. Både Untsakad og VLÜ spiller folkemusikk fra den nyere estiske folkemusikktradisjonen, d.v.s. dansemusikk som vals, polka, reinlender, krakovjakk, padespan, tango m.m. Så å si alle låtene er med tekst og sang, og instrumentene som benyttes er trekkspill, bass, fiolin, gitar/mandolin og andre instrumenter som eventuelt måtte passe inn. Både VLÜ og Untsakad har også som misjon å bringe nytt liv til ”godt glemte gamle sanger”⁷³, og sangene har de enten samlet inn selv gjennom ekspedisjoner og møter med eldre musikanter, hørt dem på gamle grammofonopptak eller gravd dem opp fra gamle arkiv, f.eks. fra *Tartu Kirjandusmuuseum*⁷⁴. En del sanger er også *autorilaulud* (sanger med en kjent komponist/forfatter) av nyere dato men i samme stil, og man kan også finne innflytelse fra moderne folkemusikk fra andre land. F.eks. har Untsakad et par sanger fra det irske bandet Pougues på reportoiret.

Et annet band med tilknytning til colleget er *Ummamuudu*⁷⁵ som blander estisk folkemusikk av den eldre typen (runosanger o.l.) med tekno og funk. Ummamuudu spiller ofte på festivaler der de gjerne opptre sammen med regisanggrupper fra Setu. Blandingen av tekno, regisanger, moderne instrumenter og syngende eldre damer i folkedrakter skaper et egenartet uttrykk og gir assosiasjoner til *world music* (Taylor 1997). Bandet har eksistert siden 1989 og har ifølge dem selv som mål å modernisere folkemusikken og å framføre egenkomponert musikk. Bandet synger også på dialekt, noe som ikke er så vanlig i Estland.

Folkemusikkstudenter og andre i miljøet fikk også ofte ulike oppdrag i forskjellige sammenhenger. En gruppe fra colleget, *Hõbejoude* spilte f.eks. på flyplassen i Tallinn i anledning at en japansk delegasjon kom på besøk til Estland. Gruppen har også vært og spilt på fesival i Ungarn, og framførte estisk folkemusikk på den finsk-ugriske festivalen i Tartu i 1997. *Hõbejoude* består av tre jenter som spiller og synger estisk folkemusikk både av ny og gammel art. Under slike offisielle oppdrag som er nevnt opptre de gjerne i folkedrakter og spiller typisk estisk folkemusikk på estiske folkemusikkinstrumenter. Andre grupper har vært i New York og spilt på Det Estiske Huset der og også spilt på folkemusikkfestivaler bl.a. i Sverige og Norge.

⁷² ”De små trekkspills forening”.

⁷³ ”Hästiunustatud vanadele lauludele”

⁷⁴ *Tartu Litteratuumuseum*.

⁷⁵ ”På vår egen måte”.

I 1993 etablerte studenter og lærere ved colleget en festival for den typen folkemusikk som instituttet ved colleget representerer. *Viljandi Pärimusmuusika Festival*⁷⁶, populært kalt ”*Viljandi Folk*” eller bare ”*Folk*”, regnes for å være en kontroversiell folklorefestival i Estland, og distanserer seg på mange måter fra andre estiske folklorefestivaler. Arrangørene er inspirert av lignende festivaler, bl.a. Falun Folkmusik Festival i Sverige og Kaustinen Folk Music Festival i Finland, men hevder allikevel at ”*Viljandi Folk*” er noe spesielt. Intensjonen er å presentere autentisk folkemusikk og samle musikere og festivaldeltagere sammen til en stor fest der det spilles, synges og danses nærmest døgnet rundt. Festivalen varer i 3-4 dager og utøverne er for det meste profesjonelle eller utdannede musikere.

Viljandi Folk, som er den eneste festivalen av sitt slag i Baltikum, har vist seg å være en suksess og har vokst hvert år siden den startet. I 1993 varte festivalen bare en dag og bare estiske grupper deltok. Samtidig ble *Noorte Moosekantide Selts* (Organisasjonen for unge musikere) grunnlagt som siden har blitt en hovedaktør bak festivalen.⁷⁷ I 1994 varte festivalen i tre dager og hadde greid å skaffe seg en rekke sponsorer, bl.a. var Nordisk Råd og Guinness hovedsponsorer. Grupper fra seks land spilte og workshops med irsk, finsk, svensk og norsk folkemusikk ble arrangert. I 1995 varte festivalen i fire dager, og denne gangen var det også et marked for instrumenter. Fra 1996 til 1997 har festivalen vokst fra ca. 10 000 besøkende til mer enn 12 000⁷⁸, og den har fått innpass på estisk TV og radiokanaler. Økonomisk sett går festivalen godt, og en av bekymringene de har nå er hvordan de skal legge til rette for å ta imot enda flere besøkende.

⁷⁶ *Viljandi Tradisjonsmusikkfestival.*

⁷⁷ <http://www.zzz.ee/folk/ajalugu.html>

⁷⁸ *Sakala* 29. juli 1997.

3 Diskursen omkring folkemusikk og autentisitet

De tre tradisjonsfeltene som har blitt belyst - sangfestivalene, folkloristikken og folkemusikktradisjoner - er ganske forskjelligartede, men har en ting til felles, nemlig at de alle har en viktig rolle å spille i forhold til estisk nasjonal identitetsdannelse.

Sangfestivalen kan betegnes som et av de viktigste nasjonale ritualene i Estland. Det er en formell og tradisjonell forestilling hvor sentrale nasjonale aktører opptrer og en folkefest hvor nasjonen blir feiret og nasjonalt felleskap uttrykt og befestet.

Folkloristikken er en akademisk disiplin som blant annet forsker i den nasjonale folkloren med den hensikt å finne ut hvilken betydning ulike folkloristiske uttrykk har og hvor de har sin opprinnelse fra. Folklorister har gjennom dette en viktig rolle i defineringen av estisk folklore, hvilke tradisjoner som skal bli regnet som de mest genuint estiske, og hvilke som det vil være mest viktig å bevare.

Estiske folkemusikktradisjoner er en del av studieobjektet til folkloristene, og dermed også å betrakte som nasjonal folklore i praksis. De er i hovedsak definert som en eller flere musikalske sjangrer som dyrker eldre musikkpraksiser, hovedsakelig fra det gamle bondesamfunnet, men også enkelte praksiser som har kommet til senere (f.eks. dansemusikk fra slutten av 1800-tallet). Som tidligere gjort rede for har estiske folkemusikktradisjoner opp gjennom tiden gjennomgått store forandringer og utviklet seg i flere ulike retninger.

Diskursen omkring folkemusikk og autentisitet er nært knyttet til det som er en av de viktigste oppgavene til Viljandi Kultuurikolledž: Styrking av den nasjonale identiteten gjennom å ta vare på og utvikle estiske kulturelle tradisjoner. Dette er også noe colleget som en statlig høgskole har forpliktet seg til. Det estiske kulturdepartementet skiller mellom det man kan kalle finkultur (*kaunid kunstid*, f.eks. klassisk musikk, litteratur, opera og billedkunst) og folkekultur eller folklore (*rahvakultuur*; folkemusikk, -dans, -dikt og -kunst),⁷⁹ og colleget sin spesielle rolle er bevaring og utvikling av de folkloristiske uttrykksformene.

Aktørerene i denne diskursen kan for eksempel være folklorister, kulturbyråkrater, organisatorer, politikere, journalister og folkemusikere. Det er hva disse ulike aktørene sier og gjør i forhold til folkemusikk - deres aktiviteter, arrangementer, tekster, ekspedisjoner med mer - som skaper diskursen. Sentralt i min drøfting står den delen av diskursen som er sterkest knyttet

⁷⁹ <http://www.kul.ee/index/> (27.11.01)

til colleget, d.v.s. folkemusikeres, folkemusikkstudenters og –læreres ytringer, og hvordan disse skiller seg fra f.eks. folkloristers og andres ytringer. Etter hvert vil jeg også komme inn på forholdet college-folkemusikerne har til sangfestivaler og folklorefestivaler, ettersom dette kan si noe om hva de regner som det viktigste å videreføre.

Hva diskursen handler om

Stort sett får man inntrykk av at det innenfor estisk offentlighet er enighet om at det er viktig å dyrke og støtte estiske folkloristiske tradisjoner. De grunnleggende retningslinjene til det estiske kulturdepartementet underbygger også denne oppfatningen:

The Estonian national cultural policy follows the obligation stemming from our Constitution to maintain the Estonian nation and its culture, thus its main objective is to preserve our cultural traditions. Next to the Estonian traditions, our cultural policy is aimed at supporting the cultural autonomy of ethnic minorities living in Estonia. The cultural policy is also intended to maintain vitality in all spheres of both professional and folk culture.⁸⁰

Fra kulturdepartementets side legges det spesiell vekt på å støtte regionale folketradisjoner som står i fare for å dø ut, og de har også handlingsplaner som går ut på å utbygge regionale senter for folkekultur. Som det går fram av sitatet ovenfor forplikter kulturdepartementet seg også til å støtte etniske minoriteters kulturelle uttrykksformer i Estland.

Ettersom det stort sett er enighet om viktigheten av å dyrke estiske tradisjoner dreier debatten seg derfor ikke så mye om dette. Den sentrale debatten handler først og fremst om hvordan man best kan dyrke, utvikle og utbre estiske folkloristiske tradisjoner. Dette er en problemstilling som også innebærer spørsmålet om hvilke tradisjoner som er viktigst å dyrke og hvordan disse skal utvikles videre. Et begrep som er viktig i denne sammenhengen er *autentisitet*. Selv om ordet autentisitet i seg selv ikke alltid er så langt framme i debatten kan ulike standpunkt i diskursen knyttes til forskjellige måter å tolke autentisitet på.

Bakgrunnen for dette er at det autentiske representerer et ideal innenfor diskursen omkring folkemusikk. Det er ikke å betrakte som et nytt ideal, men et ideal som har hatt vekslende

⁸⁰ <http://www.kul.ee/>

betydning, og som har blitt forstått på ulike måter. Som et eksempel kan nevnes at det stort sett er enighet om at estiske regisangtradisjoner er autentisk estiske, men om estiske valser fra rundt 1900 kan regnes som autentisk estiske tradisjoner eller ikke vil avhenge av hvordan man tolker autentisitet. For eksempel kan et anvendt kriterie for autentisk estiske folkloristiske tradisjoner være at de representerer en viderføring av autentisk estiske tradisjoner. Ut fra dette vil det være tvil om estiske valser kan regnes som autentisk estisk folklore ettersom valsetakten ikke har sin opprinnelse i Estland.

I tillegg til praksisenes antatte opprinnelse spiller også kontekst, spontanitet og ekthet i uttrykkene inn, og forskjellige aktører legger ulik vekt på de forskjellige elementene som blir lagt inn i autentisitetsbegrepet.

Diskusjoner om folklore og autentisitet kan med dette utgangspunktet virke ganske forvirrende, og det kan derfor være grunn til å gå autentisistetsbegrepet litt nøyere etter i sømmene.

Autentisitetsbegrepet

La meg først presentere en helt generell definisjon på autentisitet: *Autentisitet er at noe er det det gir seg ut for å være.*⁸¹ *Autentisitet* står i motsetning til falskhet, spill, det innprentede og utvendige, og kan finne synonymer i begreper som oppriktighet, ekthet, opprinnelighet og sjelfullhet. I denne sammenhengen er det først og fremst autentisitet som ideal og opplevelse som er av interesse. Om noe virkelig *er* autentisk er for så vidt irrelevant i forhold til de prosessene som vil bli diskutert, det viktigste er at de *oppleves* slik. Dessuten er spørsmålet om noe virkelig *er* autentisk eller ikke i mange tilfeller utenfor rekkevidde å si noe om.

Det første spørsmålet jeg vil drøfte er hvorfor oppfatninger om autentisitet har blitt så viktig i diskurser omkring nasjonal identitet og folklore. I Estland er debatt omkring autentisitet og folklore som i mange andre land knyttet til den nasjonale identiteten. Estisk folklore og språk har vært definerende for den estiske identiteten og fungert som legitimeringsgrunnlag for den estiske nasjonalstaten. Å dyrke estisk folklore er derfor også en måte å sikre dette grunnlaget på, og uenighet om hvilke praksiser man skal dyrke kan tolkes som en uenighet om hva den estiske nasjonen skal identifiseres med.

⁸¹ Takk til Odd Are Berkaak for denne formuleringen.

Generelt sett kan man hevde at autentisitet gjerne blir et viktig begrep i nasjoner og nasjonsbyggingsprosjekter hvor en etnisk nasjonsoppfatning står sterkt (Sørensen 1998). Sørensen skiller mellom to idealtyper av nasjonsoppfatninger: *Statsborgerlig* og *etnisk*. Den statsborgerlige nasjonsoppfatningen kan knyttes til opplysningstidens idealer og den franske revolusjon, og her representerer nasjonen ”et felleskap av mennesker som selv oppfatter seg som et felleskap og konstituerer dette gjennom egne, selvstyrte institusjoner.” (Sørensen 1998:22). Den etniske nasjonsoppfatningen utviklet seg som en del av den romantiske bølgen på begynnelsen av 1800-tallet, og kan ses som en reaksjon mot opplysningstidens idealer omkring menneskelig fornuft og optimistisk fremskrittstro. Nasjonen i den etniske nasjonsoppfatningen kan sammenfattes som ”et utvagt folk” og et felleskap basert på felles språk, kultur og tradisjoner, og av og til felles genetisk avstamning.

Typisk vil en slik etnisk nasjonsoppfatning også gjerne følges av et perennialistisk syn på nasjonen (Smith 1998⁸²). I dette perspektivet betraktes nasjonen som å ha en primitiv opprinnelse langt tilbake i tid og å ha gjennomlevd undertrykkende og gylne epoker. På et eller annet tidspunkt blir nasjonen så oppdaget og bevisstgjort i befolkningen, og gjennom kamp kan nasjonen til slutt oppnå selvstendighet. Autentisitetsbegrepet blir viktig i denne sammenhengen fordi det betegner praksiser og gjenstander som hører denne eldgamle nasjonen til, og som - satt litt på spissen - har sin opprinnelse i en urgammel fortid hvor man levde i en slags uberørt naturtilstand der den nasjonale identiten kunne få utvikle seg i pakt med naturen og den jord man levde på.

En etnisk og perennialistisk nasjonsoppfatning er noe som i større eller mindre grad forekommer i de fleste nasjoner, men som kanskje spesielt har fått gjennomslag i det nordlige og østlige Europa som har hatt en tidlig tysk innflytelse, og hvor påvirkningen fra flere tyske intellektuelle, f.eks. Herder, Fichte, Goethe og Schiller, har bidratt til denne konseptualiseringen av nasjonen (Fredriksson 1999). Et vanlig sted å starte er med Herder og hans *volk*-begrep. Herder argumenterte mot Voltaire’s oppfatning om at det skulle finnes en enhetlig menneskelig natur, og mente at folk og kulturer er forskjellige, og at den menneskelige eksistens var uunngåelig forbundet med folkenes historiske tradisjoner, kunst og religion osv. For å kunne forstå andre kulturer mente Herder at det måtte ”*einfühlung*” (innlevelse) til. Det var ikke nok

⁸² Smith betrakter perennialisme i motsetning til det moderne nasjonalismeparadigmet hvor man betrakter nasjonen som et nytt og moderne elite-konstrukt som i hovedsak er politisk orientert og basert på massekommunikasjon (Smith 1998).

skaffe seg kunnskap om andre kulturer men man måtte også ha fantasi til å forestille seg den tekning og mentalitet som preget dem.⁸³ Det var Gottlieb Fichte som kom til å omforme disse ideene i en nasjonalistisk og tysk-patriotisk form. I sin ”Tale til den tyske nasjon” under Napoleons okkupasjon av Preussen i 1808 proklamerte han den tyske nasjonens overlegenhet, at de hadde det fineste språket, det reneste blodet, den dypeste filosofien, og at tyskerne burde germanisere verden for å utbre sin overlegne kultur.

I motsetning til Fichte mente Herder åpenbart at alle folk og kulturer var like verdifulle, og at veien til menneskelig selvrealisasjon gikk gjennom folkenes egne tradisjoner og deres egen selvstendighet. Hans bok *Stimmen der Völker*, en samling folkesanger fra ulike deler av verden, ble svært populær og bidro utvilsomt til at folkloristiske uttrykk, spesielt folkesangene, snart ble regnet for å være de mest autentiske uttrykk for folkenes sjel.

Det er ingen tvil om at Herders og de andre tyske intellektuelles ideer fikk stor innflytelse blant de intellektuelle i Baltikum, deriblant også estiske intellektuelle som f.eks. Kreutzwald. Herder vokste selv opp i Øst-Preussen og studerte teologi og filosofi under Immanuel Kant i Königsberg (Kaliningrad), og tyve år gammel ble han skolelærer og hjelpeprest i Riga. Han viste stor interesse for de baltiske folkenes selvstendighet og egenart, og mente bl.a. at kristningen av disse folkene var et overgrep mot deres kultur (Fredriksson 1999).

Autentisitet er også et begrep som kan knyttes til det moderne samfunnet. Richard Handler (1986) hevder med støtte i Lionel Trilling (1971 s.f. Handler 1986) at det er et moderne begrep som er knyttet til sosial mobilitet, individualisme og eiendomsrett. Trilling sammenligner begrepet ”sincerity” – oppriktighet – med autentisitet og mener at begge begrep oppsto i overgangen fra middelalderen til det moderne samfunnet. Begrepene fikk større betydning da det mot slutten av middelalderen vokste fram en ny borgerklasse som gjorde sosial mobilitet mulig. Om man var heldig kunne man unngå den fastlagte vei skjebnen hadde lagt for en og etablere seg som medlem av borgerstanden. Dette rokket ved en oppfatning på denne tiden av at samfunn og skjebne var bestemt av Gud, og ga rot til en individualistisk tenkemåte, noe man i denne sammenhengen kan tolke som ideen om at mennesker kan styre sin egen skjebne og at det er mulig for enkeltmennesker uansett rang å ha innflytelse på samfunnsystemet. En slik type individualistisk tenkemåte kan man si har fått større og større betydning fram til i dag hvor den i sterk grad preger det moderne samfunnet.

⁸³ Herder kan ut fra dette ses på som en tidlig representant for noen av de mest sentrale idealene innenfor antropologien: Kulturrelativisme og innlevelse gjennom deltagende observasjon.

Handler forklarer at det er framveksten av individualismen som gjør skillet mellom autentisitet/ikke-autentisitet og oppriktighet/uoppriktighet mer aktuelt. I et individualistisk samfunn settes fokus på "hvem man egentlig er", "å være seg selv", versus det å "gi et falskt inntrykk" og å "prøve å være noe man ikke er". Det å gi inntrykk av at man "er bedre enn man egentlig er" kan om man er heldig lønne seg i det individualistiske samfunnet, men samtidig er det oppriktighet som blir respektert – og som i det lange løp ofte viser seg å "vare lengst". I motsetning til dette trodde menneskene i det mer statiske middelaldersamfunnet i større grad at deres plass på jorden var skjebnebestemt. Det hadde derfor liten hensikt å gi seg ut for å være noen annen, ettersom det som skjedde uansett ville komme til å skje som en konsekvens av Guds vilje. Med andre ord var ikke problemstillingen "å være seg selv eller ikke" en del av datidens diskurs.

Individualismen kan man si har sitt motstykke på et høyere sosialt nivå i nasjonalismen. Dersom man bringer individualismens verdier - som for eksempel respekten for enkeltmennesket – over på det kollektive planet er ikke veien lang til tanken om nasjoners rett til selvbestemmelse. I forhold til nasjonen dukker oppriktighetsbegrepet opp i spørsmålet om nasjonen virkelig fins, eller om nasjonen er noe man skaper for å oppnå rettigheter til land og ressurser. En nødvendighet for en nasjons eksistens er nettopp at folk tror at den finnes, og denne troen er ofte, og spesielt innenfor etniske nasjonsoppfatninger, knyttet til om nasjonen kan vise eierskap til en egen identitet, bestående av en autentisk kultur. Dette blir legitimeringsgrunnlaget for nasjonen: Eget språk, egne særegne tradisjoner, uttrykksformer og historie som kan skille dem fra andre grupper av mennesker. Disse, som gjerne blir kalt ekte eller autentiske kulturtrekk, blir så dyrket i et ledd i å styrke troen på nasjonens eksistens. I denne sammenhengen blir det autentiske gjerne framstilt som noe rent og opprinnelig, noe som denne gruppen av mennesker var i besittelse av før de ble for mye påvirket av andre grupper av mennesker. Jakten på det autentiske blir ført på flere plan, gjennom tolking av myter, arkeologiske utgravinger, og ved å utforske isolerte folk og steder. Som Handler påpeker har også antropologer vært aktive i denne jakten, selv om det har vært mer av egeninteresse enn å bidra til en type nasjonsbygging.

Et annet område hvor man kan se samspillet mellom individualisme og autentisitet er gjennom menneskers forhold til gjenstander. Autentiske – det man kaller ekte – gjenstander blir gitt stor verdi og status i det moderne samfunnet. Gjenstandenes symbolske verdi får større betydning enn dens praktiske nytte. Dette gir seg uttrykk i at autentiske gjenstander blir mye mer

verdifulle enn en reproduksjon, selv om det kan være vanskelig å finne noen fysisk forskjell på gjenstandene. Det er signaturen – det individuelle stemplet på gjenstanden – som bestemmer gjenstandens verdi.

Individualismen og den økte opptattheten av skillet mellom autentisitet/ikke-autentisitet og oppriktighet/uoppriktighet representerer at disse begrepene har beveget seg fra det doxiske til det diskursive rommet (Bourdieu 1977: kap. 4). Fra å være et skille som er tatt for gitt, eller som ikke har særlig betydning, blir det et skille som blir diskutert og som kan ha stor betydning for den enkeltes framtid. Som nevnt ovenfor kan dette kobles til en individualisme som gjør seg sterkere gjeldende, og som både er en drivkraft for og en følge av det moderne samfunnet.

Dette bringer oss nærmere paradoksene som er knyttet til begrepene oppriktighet og autentisitet. Når oppriktighet og autentisitet har blitt en del av det diskursive, så er det fordi disse har blitt sosiale dyder i det moderne samfunnet. Og når man er oppriktig fordi dette er en dyd leder dette til uoppriktighet (Trilling. Cf Handler 1986):

”we sincerely act the part of the sincere person, with the result that a judgment may be passed upon our sincerity that it is not authentic.”

Ifølge Trilling er vi oppriktige når det er samsvar mellom våre åpne erklærte følelser og det vi virkelig føler. Konsekvensen av dette blir at når man er oppriktig p.g.a. at det er en dyd, er dette å regne som et spill, og dermed blir handlingen uoppriktig. Man kan derfor fort bli fange av sitt eget spill: Jo mer man vil gi inntrykk av å være oppriktig, jo mindre oppriktig eller autentisk vil man framstå.

Handler fortsetter med å hevde at autentisitet har å gjøre med vårt virkelige selv, altså vårt ”egentlige jeg”, ikke slik vi presenterer oss for andre. Oppriktighet blir på denne måten en slags autentisitet i praksis, og det autentiske blir derfor offer for det samme paradokset som gjelder oppriktighet. Om man legger dette til grunn vil paradokset kunne utspille seg på den måten at jo mer opptatt man blir av å dyrke fram det autentiske, jo raskere vil man fjerne alt som er autentisk. At autentisitetsbegrepet blir et diskursivt begrep representerer på denne måten et slags ”syndefall”, et farvel til den ”edens hage” der kulturen var autentisk. Samtidig har denne ”edens hage” blitt gjort til symbol på kulturens opprinnelse, og til en funksjonell utopi for det moderne samfunnet.

Ulike tolkinger av autentisitet

Hvorfor er så de kulturelle ”redningsmenn”, som nasjonale patrioter, folklorister, arkeologer og også antropologer, så opptatt av å dyrke eller nedtegne den autentiske kulturen når dette kan bidra til å fjerne det autentiske ved dem? Det kan se ut som vi her har å gjøre med to ulike syn på hva autentisitet er. Handler og Trilling ser på autentisitet som et aspekt ved handling, noe som gjør at enhver handling i prinsippet kan være autentisk, bare den er oppriktig og fri for baktanker eller vikarierende motiver. I motsetning til dette er de kulturelle ”livredderne” opptatt av å berge det autentiske for ettertiden ved å dokumentere og tilegne seg kunnskap om den. Den autentiske handlingen kommer i andre rekke, i første rekke kommer ønsket om å begrepsfeste og definere en særegen kultur som er forskjellig fra andre. En følge er at det autentiske defineres ut i fra innsamlede opplysninger om det kulturelle uttrykket det er snakk om.

Konsekvensen av dette sistnevnte synet er at handlinger og gjenstander blir betraktet for seg selv, løsrevet fra den menneskelige skapelsesprosessen, og at det etableres klasser av handlinger og objekter hvor noen er autentiske mens andre ikke er det. Hos Handler og Trilling derimot, er det den prosessuelle relasjonen mellom menneske og handling som definerer autentisiteten. Samme praktiske handling kan fra dette synspunktet i det ene tilfellet være autentisk, i det andre ikke.

Vi sitter altså igjen med to ulike fortolkninger av autentisitet: I et henseende betegner det handlinger og produkter som har blitt til gjennom en oppriktig prosess, oppriktig på den måten at det man uttrykker samsvarer med det man egentlig føler. Oppriktighet blir satt i motsetning til spill, hvor man ikke uttrykker det man egentlig føler men en ide om en annen identitet. Denne motsetningen kan man si tilsvarer skillet som Bourdieu (1992) og Connerton (1995) etablerer mellom handlinger utført av personer som har en praksis inkorporert versus personer som utfører handlinger på grunnlag av regler og forestillinger om hva som er riktig.

I den andre betydningen betegner autentisitet en klasse handlinger eller produkter som regnes som originale og f.eks. ha opprinnelse fra en person, en gruppe mennesker eller et folk. Autentiske handlinger eller produkter kan i dette tilfellet settes i motsetning til handlinger og produkter av blandet opprinnelse, eller som ut fra visse kriterier blir regnet som uoriginale. Dette kan man kalle historisk autentisitet, d.v.s. at det er gjenstandenes eller handlingenes bakgrunn og historie som avgjør autentisiteten.

Kalevipoeg-eposet kan man si utgjør en spesiell form for prosessuell autentisitet. Eposets historiske autentisitet har blitt dekonstruert mens det er symbolikken og moralen i eposet som oppleves som oppriktig og autentisk. Det at forfatteren er estisk, samt den store dikteriske innsats som ligger bak, bidrar antagelig også til at eposet oppfattes som et oppriktig-autentisk uttrykk.

Et sted kan man allikevel si at de to tilnæringsmåtene møtes: Det som samles inn, dyrkes og regnes som autentisk av den ene, er ofte tatt fra sosiale praksiser i kontekster der autentisitet/oppriktighet ennå ikke er blitt diskursive begrep. Så lenge man holder seg innenfor dette området kan man kanskje si at man diskuterer de samme fenomener, selv om det man legger i autentisitetsbegrepet er forskjellig.

I tillegg kan man også se at autentisitetsbegrepets betydning kan avhenge av på hvilket logisk nivå man benytter begrepet (Bateson 1979:228). Sinding Larsen (1983:196) eksemplifiserer dette med forskjellen mellom det å være opptatt av dansetrinnene og det å være opptatt av selve dansen. Dansen omfatter noe mer enn bare dansetrinnene, den kan f.eks. inkludere livfullhet, temperament, gratie m.m., og hvor autentisk dansen er vil dermed ikke bare avhenge av hvor man setter føttene.

På samme måte benyttes autentisitet i noen tilfeller bare som kriterie på selve uttrykksformene (sangen, dansen o.l.), mens i andre tilfeller kan det i tillegg inkludere utøverne av uttrykkene, f.eks. om de er representanter for en ubrutt tradisjon eller om de har uttrykkene inkorporert. I atter andre tilfeller kan autentisitet også bli benyttet i å betegne egenskaper ved relasjonen mellom utøvere og omgivelsene. F.eks. kan en forestilling om sang- og musikklivet på landsbygda oppfattes som uautentisk nettopp fordi den *forestiller* og ikke *er* sang- og musikklivet.

Virkeligheten preges stort sett aldri av de samme klare skillene som man kan manøvrere seg fram til gjennom logiske argumentasjonsrekker. Det er f.eks. ikke så enkelt som å si at folklorister benytter begrepet på den ene måten mens folkemusikere tilknyttet colleget benytter det på den andre måten. Det er heller slik at begge gruppene benytter autentisitetsbegrepet på flere måter, men gruppene vil kanskje legge ulik vekt på de forskjellige tolkingene. I det følgende skal jeg gå nærmere inn i diskursen omkring folkemusikk i Estland for bl.a. å finne holdepunkter for hvilke tolkinger autentisitetsbegrepet har blant folklorister og folkemusikere.

Autentisitet blant folklorister

Om man går tilbake til folkloristikkens opprinnelse i Estland vil man faktisk kunne se at det er en debatt omkring autentisitet som ligger til grunn for selve tradisjonen. Et av målene til Jacob Hurt, grunnleggeren av den estiske folkloristikken, var å finne ut om mytologien og Kalevipoeg-eposet Kreutzwald og Faehlmann skrev ned hadde sin opprinnelse i den estiske befolkningen. For å finne ut dette henvendte Hurt seg til bondebefolkningen ettersom han antok at det var blant bøndene de gamle tradisjonene, fortellingene og sangene hadde blitt best bevart. Der fant han ikke holdepunkter for Kreutzwald og Faehlmanns påstander, og med tiden skulle Kalevipoeg-eposet og den tilhørende mytologien bli betraktet mer som produkt av Kreutzwalds og Faehlmanns fantasi enn av estisk folklore.

Den betydningen av autentisitet som springer ut fra dette har på mange måter fortsatt å prege den estiske folkloristikkens konseptualisering av begrepet. Det som oppfattes som autentisk estisk folklore er først og fremst de tradisjoner som har sin opprinnelse i 1800-tallets estiske bondebefolkning. Her har regisangtradisjonen og andre samtidige tradisjoner med den eldre estiske folkemusikken en spesiell status som autentisk ettersom man ikke kan si at disse tradisjonene har kommet til Estland utenifra.

At denne betydningen av autentisitet fremdeles står sterkt i den estiske folkloristikken kan de folkloristiske ekspedisjonene være et eksempel på. Ekspedisjonene går fremdeles ofte til de mest isolerte stedene, og det er gamle tradisjoner og praksiser som først og fremst blir gjenstand for dokumentasjon. Eksempler på dette kan man bl.a. finne i tidsskriftet *Folklore* (1997) som gis ut av det estiske folkloreinstituttet og folklorearkivene i Tartu. Volum nr. 3 i denne serien inneholder følgende artikler:

- *Oh, my pretty hair: Belief, Tradition and Image* (om likheter i Karelsk og estisk bryllupsfolklore)
- *Regarding the way-finding habits of the Siberian peoples, considering the Khants as an example* (om hvordan Khanter og andre sibirske folk finner og markerer veier gjennom landskapet)
- *Some historical layers in the customs of St. Lawrence's day* (om feiring av St. Lawrence' dag i Estland)
- *Little Mos'-woman: The story of a (fairy-)tale* (om et eventyr fra Mansi-folket)

- *Red: The colour and the word* (om relasjonen mellom farger og språk)
- *Time models in Estonian Traditional and literary ballads*

De siste årene har riktignok mer samtidige folkloristiske uttrykk også blitt forsket på, noe man kan se f.eks. i artiklene *Some aspects of UFO-lore* (Kõiva 1996) og *Childrens' Political Anecdotes – Register* (Sarv 1997). Men det som oppfattes som gamle og truede tradisjoner har fortsatt en svært sterk stilling, som eksemplet fra tidsskriftet ovenfor viser hvor fem av seks artikler handler om slike tradisjoner og praksiser.

Det er nær forbindelse mellom folkloristiske institusjoner og colleget i Viljandi. Flere folklorister har vært involvert i oppbyggingen av institusjonen, og mange arbeider også ved colleget bl.a. som lærere og sensorer. Folkloristene er de som regnes for å være ekspertene når det gjelder folklore. Det er de som har mest fagkunnskap om de gamle tradisjonene og som er de mest artikulerte og velorganiserte innenfor den folkloristiske diskursen.

Det er derfor ikke så overraskende at også studentene ved colleget i Viljandi hadde folkloristiske ekspedisjoner i sitt pensum. Jeg var så heldig å få være med på tre slike ekspedisjoner, to til Setumaa i sør-øst-Estland og en til Kihnu, en øy i sør-vest. Setumaa og Kihnu er kjent som to av de stedene i Estland hvor gamle tradisjoner har blitt best tatt vare på fram til i dag. Ekspedisjonene til Setumaa var knyttet til spesielle begivenheter: *Naisepäev* i Obinitsa 6. mars⁸⁴ og feiringen av *Jüripäev*⁸⁵ i Värkska 6. mai. Kihnu-ekspedisjonen hadde et mer avslappet program og var ikke knyttet til noen spesielle begivenheter.

Hensikten med ekspedisjonene var å gi studentene førstehåndskontakt med gamle og fremdeles levende tradisjoner, samt å gi studentene opplæring i etnografiske metoder. Det var spesielt under en av ekspedisjonene til Obinitsa at de etnografiske metodene ble tatt i bruk. Et sentralt mål med denne turen var å dokumentere feiringen av *Naisepäev*, og i dette henseendet hadde studentene fått tildelt ulike oppgaver. Mens noen tok hånd om videokamera og båndopptager, fikk andre i oppgave å notere hvilke sanger og danser som ble framført, hva de spiste og drakk, hvilke klær de hadde o.s.v.

Turen til Obinitsa gikk i minibuss, og foruten sjåføren og meg var Ene (prorektor), Tulikki (folkemusikkstudent) og 1.klassen på dansekurset med. Det tok to-tre timer å kjøre til Obinitsa

⁸⁴ Kvinnedagen. Dagen har ingenting med kvinnedagen 8.mars å gjøre. I følge estisk folkekalender skal denne dagen egentlig feires den 10. mars.

⁸⁵ Den russisk-ortodokse feiringen av helgenen St. Jüri.

som er en liten landsby ute på den småkuperte og pittoreske landsbygda i sør-øst-Estland. Jordbruket her drives ikke på en så moderne og intensiv måte som i de mer sentrale delene av Estland, og Ene kunne fortelle at det nå stort sett bare er eldre mennesker som bor i Obinitza, og at de unge har flyttet til byen fordi det er så små og ukomfortable kår ute på landsbygda.

Ved det lille forsamlingslokalet ventet 10-15 eldre kvinner på oss. På en plakate som hang ved døren kunne vi se at det av og til også ble arrangert disco her. Under den tradisjonelle *Naisepäev*-feiringa brukte Setu-kvinnene å samle seg for å synge, drikke, danse og feste uten at menn hadde adgang, men selv om det var to menn i følget vårt slapp vi inn og ble ønsket velkommen. Det første som skjedde var at kvinnene, under ledelse av en av dem, sang en velkomstsang til oss. Sangen var en tradisjonell runosang i Setu-stil og teksten var laget for anledningen. Kvinnene fortsatte å synge og danse en god stund, mens studentene var opptatt med å dokumentere begivenheten gjennom video, båndopptager og notater. Etter hvert tok kvinnene en pause i konserten og vi ble budt på mat og kaffe. En av dem kom rundt med en flaske og et drammeglass som hun skjenkert opp i til oss. Senere ble det mer sang og dans, mens flere studenter ble med i dansen og Tulikki og jeg spilte noen låter. Helt til slutt kom en ny sekvens med improviserte sanger, denne gangen for å takke for besøket og ønske oss velkommen tilbake. Ene sang også en sang for å takke for oss. Så var *Naisepäev*-feiringa ferdig og studentene kunne avslutte dokumentasjonsarbeidet.

Etterpå ble vi med en av kvinnene til det lokale museet som lå like i nærheten. Der fikk vi aller først en introduksjon om Setuene og deres situasjon i dag. Ved siden av kvinnen hang et kart over Setumaa med en blod-rød strek trukket tvers over landet, og over kartet sto det skrevet *ÜHENDAGE SETUMAA (FORÈN SETUMAA)*. Den russisk-estiske grenselinjen som ble justert under Stalin-regimet i 1945 hadde delt Setuenes hjemland i to, noe som nå gjorde det vanskelig for Setuene å besøke familie, venner og graver på den andre siden av grensen⁸⁶. Den økonomiske situasjonen for Setuene på den russiske siden av grensa var også svært dårlig, sa hun, og de ble dårlig behandlet av de russiske myndighetene ettersom de ikke fikk undervisning på deres eget språk og i egne skoler. Etter denne introduksjonen fikk vi omvisning rundt i museet som besto av samlinger av ulike typer håndtverk, bøker og gammel teknologi.

Dokumentasjonen studentene gjorde av *Naisepäev* er illustrerende for den vanlige folkloristiske metoden for innsamling av etnografisk materiale. Et fenomen som er særlig

⁸⁶ Ettersom Setuene er ortodokse er det å kunne besøke familiegraver regnet som svært viktig.

interessant i denne sammenhengen er det skarpe skillet som etableres mellom handlinger som er verd å dokumenteres og handlinger som ikke er det. Gamle tradisjoner og ritualer, som *Naisepäev*-feiringen, er senter for oppmerksomheten, og de elementene i feiringa som blir mest detaljert dokumentert er sangene, dansen, klærne og maten som blir servert. Den videre konteksten er sekundær og kan av og til bli omtalt, i andre tilfeller utelatt. F.eks. var ikke problemene som Setubefolkningen strir med gjenstand for dokumentasjon fra studentenes side.

Et annet eksempel kan bidra ytterligere til å vise hvordan dette skillet trekkes, og hvor brutalt det av og til kan virke. I mars 1997 var jeg tilstede på åpningen av en folkloristisk fotoutstilling om de sibirske nenetsene. Utstillingen var en del av den finsk-ugriske festivalen som ble arrangert i Estland dette året. Bildene på utstillingen skildret ritualer og kulturelle trekk og det var også en video fra et ofringsrituale til nenetsenes sju guder. Imidlertid var det også en del bilder av oljeboringsinstallasjoner, industriavfall og forurensing med på utstillingen. Da vi etterpå fikk snakke med utstilleren kunne han fortelle at nenetsene hadde store problemer p.g.a. at området de lever i er rikt på olje. Oljesøl og forurensning fra oljeselskapene holder på å ødelegge livsgrunnlaget deres, og ingen ser ut til å bry seg særlig om det. Det er ti ganger flere russere enn nenets i området, og nenetsene hadde ikke papir på at landet var deres eller at de hadde levd der, så når oljeselskapene ville bore i området tok de bare med seg litt vodka og inngikk en avtale om at hvis de fikk bore olje skulle urinnvånerne få så og så mye penger for det. Også amerikanske oljeselskap - f.eks. Amoco – var involvert, og de var like ille som de russiske selskapene. Da jeg spurte om han hadde skrevet noe om dette problemet svarte han at han har skrevet litt, men at det ikke hjelper. Stort sett er det ulike ritualer og kulturelle trekk han har skrevet om og tatt bilder av.

Kontrasten mellom nenetsenes vanskelige situasjon og det folkloristiske blikket som ser etter gamle tradisjoner og skikker blir temmelig brutalt i dette tilfellet. Nenetsenes vanskelige situasjon er noe som tydeligvis opptok folkloristen som stilte ut sterkt, men dette er ikke så sentralt innen folkloristikken. Satt på spissen kan det virke som det innen folkloristikken er viktigere å nedtegne folkloristiske uttrykk før de forsvinner enn å berge de som står bak disse uttrykkene. Å rette fokus mot enkeltfenomener uten å ta med den videre konteksten kan på denne måten skape et ubehagelig etisk dilemma, et dilemma som best kan overvinnes ved at man på en eller annen måte inkluderer konteksten. Utstillers måte å gjøre dette på var å inkludere bilder av

forurensning og oljeinstallasjoner i sin utstilling, noe som bidro til at deres problemer kom fram i lyset, og at folk begynte å stille spørsmål omkring dette.

Autentisitet som ”virkelige” hendelser

Et annet spørsmål er om Naisepäev-feiringa vi fikk være med på av folklorister blir regnet som autentisk. I andre sammenhenger hadde jeg hørt estiske folklorister fortelle om sine helt genuint autentiske opplevelser. Et eksempel på en slik opplevelse gikk ut på at de hadde vært til stede under et bryllup på Kihnu. Dette var et virkelig bryllup, og ikke et bryllup iscenesatt til de besøkende folkloristers glede, og de hadde fått være med på det som helt vanlige gjester. Det er slike ”virkelige” hendelser som av folklorister blir betegnet som helt autentiske. Naisepäev-feiringa kunne ut fra dette ikke regnes som helt autentisk, ettersom den på visse områder avvek fra hvordan denne feiringa tradisjonelt sett hadde blitt gjennomført. Bl.a. var det menn og en gruppe ivrig dokumenterende studenter fra colleget til stede. Naisepäev-feiringa ga derfor preg av å være iscenesatt, og opplevdes mer som et møte mellom to kulturer hvor den ene var der for å dokumentere den andre. Kort sagt kan man si at vårt besøk hadde for stor påvirkning på det som virkelig skjedde til at vi kunne få de helt genuint autentiske opplevelsene.

Visse forhold kunne allikevel gjøre at Naisepäev-feiringa kunne få status som delvis autentisk, noe som er åpenbart ettersom folklorister fremdeles dokumenterer tradisjoner og skikker på denne måten. Folkloristers forhold til folkemusikkfestivalen i Viljandi kan også illustrere dette. En folklorist kommenterte for meg at festivalen ikke var autentisk. Det eneste innslaget som kanskje kunne regnes som autentisk var når koret fra Setu optrådte. Dette koret besto av personer som hadde vokst opp med folkesangen og lært den av generasjonene før dem på det stedet de kom ifra. Personene hadde altså praksisen inkorporert og de var representanter for en ubrutt tradisjon som gikk tilbake til det gamle bondesamfunnet. Dette bidro til å gjøre opptredenen mer autentisk, selv om konteksten – den moderne folkemusikkfestivalen – ikke kunne regnes som autentisk. Naisepäev-feiringa var derfor i visse henseender autentisk i og med at feiringa ble ledet av kvinner som hadde vokst opp med denne tradisjonen og som behersket den til punkt og prikke.

Utfra dette kan man si at autentiske folkloristiske tradisjoner for mange folklorister vil si tradisjoner som har gått i arv gjennom generasjoner, og som representerer ubrutte praksiser med rot i det gamle bondesamfunnet. Om hendelsen skal kunne regnes å være helt autentisk må den

også være virkelig og oppriktig i den forstand at det ikke må være en oppvisning eller et spill. Det må f.eks. være et virkelig bryllup som foregår, og ikke bare noen kompetente personer som viser hvordan et tradisjonelt bryllup skal foregå.

Som i forbindelse med Kalevipoeegeposet kan man her få inntrykk av at folkloristene opptrer som dekonstruksjonister, og i dette tilfellet er det de folkloristiske forestillingene som blir dekonstruert eller i hvert fall delvis regnet som uautentiske. Denne dekonstruksjonen blir kanskje enda tydeligere uttrykt gjennom folkemusikerne tilknyttet colleget i Viljandi. Den nye oppfatningen av det autentiske som dette representerer kan også settes i forbindelse med de politiske omveltningene på 1980- og 90-tallet, hvor man søker å fjerne seg fra den sovjetiske fortiden og knytte nærmere kontakter vestover.

Autentisitet blant folkemusikere

Som blant folkloristene ble autentisitet for folkemusikere og studenter ved colleget ofte knyttet til det å være tradisjonstro, d.v.s. å framføre folkemusikk på mer eller mindre samme måten som det ble gjort i gamle dager. Men autentisitet kunne også bli knyttet til musikalsk uttrykk og fremførelse. Inntrykket var derfor at mens autentisitet absolutt var å betrakte som et ideal for mange, kunne begrepet tolkes forskjellig ut fra hvilken situasjon det dukket opp i.

Det virket heller ikke alltid som autentisitet slik de selv oppfattet begrepet var så viktig bestandig. Folkemusikerne ved colleget var like mye opptatt av stil, uttrykk, eksperimentering og blanding av stilarter som av det tradisjonstroe, og autentisk folkemusikk var derfor slik de selv så på det bare en del av det de holdt på med. Allikevel var det helt tydelig at det fantes spesielle kriterier for den folkemusikalske praksisen, kanskje spesielt for hvordan folkemusikken skulle framføres, noe som kan knyttes til den prosessuelle betydningen av autentisitet. Fokus på *individuell stil* og *uttrykk* kan knyttes til forståelsen av autentisitet som en spesiell relasjon mellom praksis og utøver, d.v.s. om handlingen blir utført på en oppriktig måte ”rett fra hjertet”. Det var også tydelig at dette uttrykksidealet ble benyttet i relasjonen mellom utøver og publikum, og ikke bare i relasjonen mellom praksis og utøver, d.v.s. at autentisitet fikk betydning på høyere logisk nivå. For det tredje kan eksperimentering og blanding av stilarter tolkes som et uttrykk for musikernes egne behov for å være oppriktige, i og med at de fleste også var opptatt av andre typer musikk enn bare de former for folkemusikk som ble sett på som autentiske og tradisjonstroe.

Benyttelse av etiske begreper

Under et intervju med Raivo, en av lærerne i folkemusikk på colleget, spurte jeg om hva som var forskjellen mellom ”rahvuslik muusika” og ”rahvamuusika”. Svaret jeg fikk tyder på at for ham var ikke disse begrepene så viktige:

Dette er folkloristiske begrep brukt av folklorister for å sette musikken i båser.

”Rahvuslik” musikk er musikk som bygger på folkemusikk men ikke er det.

”Rahvamuusika” er folkemusikk. I praksis betyr det ingenting. Om folk liker musikken som blir spilt er det folkemusikk.

Et uttrykk lyder omtrent slik: ”Der ordene tar slutt begynner kunsten (eller musikken)”. Dette uttrykker at musikkens eksistens er relativt uavhengig av ord og begreper. Det er kanskje dette Raivo mener med at begrepet folkemusikk egentlig ikke betyr noen ting. For mange musikere kan det å sette musikken i båser ved hjelp av begreper virke hemmende for den musikalske utfoldelsen og derfor være uønsket. Musikken skal ideelt sett framføres på en utvungen og oppriktig måte uten tanke på regler og ideer om hvordan det er riktig å gjøre det f.eks. i forhold til en bestemt musikkstil. Musikken skal være en del av musikerens habitus, være inkorporert og slik ”komme av seg selv”.

Akkurat som at begrepet folkemusikk ikke har noen særlig betydning for Raivo og muligens andre folkemusikere, kan man heller ikke forvente at begrepene ”inkorporering”, ”habitus” eller ”autentisitet” skal ha noen spesiell betydning for dem. Disse begrepene blir først og fremst viktig for de som ønsker å begrepsfeste tradisjoner og praksiser, som f.eks. folklorister, historikere og antropologer.

Et spørsmål man kan stille seg i tilknytning til dette er om det er legitimt å benytte begrep som tilsynelatende ikke har noen betydning for en spesiell gruppe, i beskrivelsen av denne gruppens praksis? Risikerer man ikke ved en slik etisk bruk av begrepene at man trer en teoretisk tvangstrøye ned over de man omtaler? Muligens kan det oppfattes slik, men meningen er en annen, nemlig å sammenfatte det folkemusikerne er opptatt av, d.v.s. at betydningen av begrepene skal gjenspeile deres forhold til musikken. Det er ikke nødvendigvis slik at man må benytte samme vokabular i beskrivelsen av en gruppe som denne gruppen selv benytter. Spesielt gjelder dette når det gruppen uttrykker gjennom handlinger er minst like viktig som det som

uttrykkes gjennom ord, ettersom handlingens ”vokabular” uansett ikke lar seg gjengi direkte i tekst.

Dessuten finnes også en annen begrunnelse for å benytte slike begrep: Til tross for at folkemusikere kan hevde at begrepene ”folkemusikk” og eventuelt ”autentisitet” ikke betyr noe for dem så blir disse begrepene allikevel ofte benyttet når folkemusikere diskuterer musikk. Men det blir sjelden eller aldri fremlagt noen presis definisjon av disse begrepene, noe som kan tyde på at begrepenes innhold som regel blir tatt for gitt. Man kan derfor anta at disse ordenes betydning, som både kan være komplekse og muligens paradoksale, delvis befinner seg innenfor det doxiske rommet (det uuttalte), og betydningen vil da i stor grad komme indirekte til uttrykk gjennom handlinger og hvordan begrepene benyttes. Humanistiske vitenskapers oppgave blir nødvendigvis å sette ord på dette, det er disse tradisjonenes mål og mening. Innen musikalske tradisjoner derimot er ikke dette nødvendig, og kan også bli sett på som hemmende for praksisen. Den foretrukne måten å videreføre folkemusikkpraksiser på er f.eks. gjennom inkorporering og ikke gjennom noter og det skrevne ord. Ideelt sett skal man ikke tenke seg til hvordan det er riktig å spille, men man skal ha en følelse av hva som er riktig.

Autentisitet i betydningen nedarvet tradisjon

Som tidligere nevnt hadde autentisk folkemusikk blant collegets folkemusikere ofte – som blant folklorister – betydningen *nedarvede gamle praksiser*. Dette er antagelig det nærmeste man kan komme en emisk definisjon av dette begrepet for denne gruppen.

Et eksempel på at begrepet ble benyttet på denne måten er fra *Viljandi Pärimusmuusika Festival* (heretter kalt *Viljandi Folk*) i 1997 der nordmannen Knut Reiersrud var en av artistene. Under konserten spilte Reiersrud som han pleier hovedsakelig blues på sin gitar mens han hadde med seg Per Sæmund Bjørkum på fiolin som et alibi for at det også handlet om norsk folkemusikk. Flere fra colleget kommenterte i løpet av konserten at ”dette ikke var autentisk”. Det de mente var antagelig at dette ikke var autentisk *norsk* folkemusikk, d.v.s. at bluesen Reiersrud spilte ikke er å regne som en gammel norsk nedarvet musikalsk praksis.

Et annet spørsmål dukket også opp i denne sammenhengen: Er blues egentlig folkemusikk? Dette var problematisk fordi blues ble sett på som en typisk amerikansk musikkform, og fordi amerikanere av mange ikke ble regnet som noe eget folk men en blanding av alle folkene som

hadde innvandret dit. Som en logisk følge av dette kunne blues ikke bli regnet som autentisk folkemusikk.

Dette at amerikanere ikke var noe eget folk men en blanding av alle folkene som hadde kommet dit var en oppfatning jeg fikk befatning med i flere sammenhenger. Et eksempel er fra da en gruppe folkemusikere dro til New York for å spille på Det Estiske Huset. Jeg spurte en av dem om de hadde truffet noen amerikanske folkemusikere. Til svar fikk jeg høre at de hadde prøvd å få kontakt med amerikanske folkemusikere, men at de ikke hadde funnet noen. Jeg synes dette var rart og spurte om de ikke i det minste traff noen bluesmusikere. ”Jo, det var mange bluesmusikere, men de er jo ikke folkemusikere. Amerikanske folkemusikere finnes jo nesten ikke, de måtte i tilfelle være indianere men de er det jo nesten ingen igjen av.”

Denne kommentaren røper et spesielt syn på folkemusikk og betydning av folk-begrepet generelt. Det er en oppfatning av folk-begrepet som er i nær slekt med, eller kanskje til og med identisk med, den etniske og perennialistiske nasjonsoppfatningen som tidligere har blitt omtalt. Satt litt på spissen går denne oppfatningen ut på at et *folk* har dype røtter til det landet de bebor, de har bodd der i uminnelige tider og i hvert fall så langt tilbake som historien rekker. Folkets språk, musikk, tro og myter har på denne måten utviklet og tilpasset seg det landet de har bebodd uten at påvirkninger fra folk utenfra har vært nevneverdig stor. Konsekvensen blir at det bare er de indianske folkene som kan regnes som amerikanske folk. Alle de andre hører egentlig til andre steder, og musikken som de har tatt med seg har blitt blandet opp med alle de andre typer folkemusikk som har kommet dit. Musikken deres er derfor ikke rene former for folkemusikk men blanding av forskjellige typer folkemusikk med opprinnelse i Afrika, Europa og andre steder.

To måter å oppfatte autenticitet på kan trekkes ut fra dette. For det første er et kriterie for at musikk kan regnes som autentisk folkemusikk at det er musikken til et autentisk folk. I tilfellet med Amerika er det Amerikas urbefolkninger – indianerne – som er å regne som de autentiske folkene, og det er derfor deres folkemusikk som er den autentiske amerikanske folkemusikken.

For det andre må det være samsvar mellom utøverens identitet og den identitet som uttrykkes gjennom musikken om opptredenen skal oppfattes som autentisk. Om Reiersrud hadde spilt tradisjonell norsk folkemusikk istedenfor blues, eller om han hadde vært en mørkhudet amerikaner (og om blues hadde blitt regnet som folkemusikk), ville kanskje ingen reagert på dette som ikke autentisk. I dette henseendet kan det se ut til at det er tilstrekkelig at man har den

nasjonale eller etniske identiteten som samsvarer med musikken. Om man har lært musikken gjennom familien, en lokal folkemusiker eller på skolen er ikke det viktigste bare man har den rette nasjonale identiten. Dette kan ses på som en tilpasning til den praktiske virkelighet, og en oppmykning av det strenge kravet som virker å være mer utbredt blant folklorister der man må være oppvokst med tradisjonen om tradisjonsutøvelsen skal kunne regnes som autentisk. Om dette skulle være et krav for at musikken skulle få sin nødvendige autentiske verdi ville det antagelig blitt svært vanskelig å videreføre og utvikle estiske folkemusikktradisjoner, og dannelsen av et folkemusikkinstitut ved colleget ville vært fåfengt.

Forestillinger vs. ”virkelige” hendelser

Til tross for enkelte forskjeller var college-folkemusikernes tolking av autenticitet ikke så ulik folkloristenes. Folklorister så også på det tradisjonstroe som det autentiske, og de mest autentiske hendelsene var de som var ”virkelige”, d.v.s. hendelser som ikke var forestillinger. Å ha ”virkelige” hendelser som ideal kan man si sammenfaller i dette tilfellet med å bringe det oppriktige-autentiske uttrykket opp til et høyere logisk nivå hvor målet er at skillet mellom utøver og publikum i størst mulig grad skal oppheves. D.v.s. at publikum – om vi fortsatt kan kalle dem det – i like stor grad har en aktiv rolle i å skape hendelsen som musikerne.

Vi kan her se at vi har havnet opp i en selvmotsigelse som det kan være viktig å gjøre rede for. Fra et vitenskapelig synspunkt er det klart at ikke noen hendelser kan være ”virkeligere” enn andre, og alle som er tilstede ved en hendelse uansett om de vil eller ikke vil være med på å skape hendelsen. I stedet for ”grad av virkelighet” må det derfor være forskjellige *typer* hendelser det er snakk om her. En demonstrasjon av et bryllup er nettopp en demonstrasjon og ikke et bryllup, og en demonstrasjon vil kreve et skille mellom publikum og utøver. Et bryllup er derimot ikke en demonstrasjon, men et bryllup, og er man innbudt i bryllupet er man med dette utøver av bryllupstradisjonen. Opplevelsen av autenticitet i dette tilfellet og på dette nivået dreier seg derfor om distansering fra demonstrasjonen, forestillingen, og isteden skape et bryllup, en dansefest, eller hva det ellers måtte være. Det man snakker om er f.eks. å skape virkelige dansefester, og ikke en forestilling som viser hvordan man danset i gamle dager.

At denne distinksjonen hadde stor betydning for folkemusikerne ved colleget gikk opp for meg etter hvert som jeg oppdaget at de ikke deltok ved typiske folklorefestivaler, ikke deltok i kappspill, og heller ikke var engasjert i sangfestivaler på noen som helst måte. Enkelte, f.eks.

Aleksander (folkemusikkstudent på siste året) ga uttrykk for at han ikke likte sangfestivaler, uten at han for meg gjorde klart rede for hvorfor. Det var noe med sangfestivalen som en massebevegelse han ikke likte, forklarte han. Kanskje var det opplevelsen av en dressert menneskemasse hvor den kollektive forestillingen ble hyllet på bekostning av oppriktige og individuelle uttrykk han ikke likte.

Det totale fravær av folkemusikere fra colleget på de typiske folkloristiske festivalene jeg besøkte gjorde det også helt klart for meg at vi her hadde å gjøre med to svært forskjellige musikalske ideologier og praksiser. Fraværet var av en slik art at det umulig kunne være noen tilfeldighet. Jeg vil i det følgende argumentere for at det var oppfatninger om det jeg her kaller det oppriktig-autentiske både på utøver- og hendelses-nivå som lå bak dette. I de typiske folkloristiske festivalene er det *forestillingen* som står sentralt, og bortsett fra under kappspillene er heller ikke individuell stil og uttrykk særlig i fokus. Det er denne *forestillings-kanonen* college-folkemusikerne ikke vil være del av og som de åpenbart definerer seg i opposisjon til.

Det som man kan si preger opptredener ved typiske folkloristiske festivaler er bl.a. at de er nøye planlagt, de har et fast reportoar og det er lite eller ikke noe rom for improvisasjon. Publikums rolle i disse forestillingene er som regel å sitte stille og se på at musikerne spiller på scenen og at danserne opptrer foran på dansegulvet. Artistene er kledd i kledelige folkedrakter som skiller dem ut fra publikum og gir dem et visst uniformert uttrykk. Musikerne og danserne kan være både amatører og profesjonelle, og opprinnelsen til folkedraktene de bærer skal helst være i samsvar med opprinnelsen til musikken de spiller. Folklorefestivalene ligner i dette mye på sangfestivalene i og med at disse også er preget av streng regi, alle er kledd i folkedrakter eller er uniformert, og de musikalske utøverne og danserne består både av amatører og profesjonelle. En slående likhet er også at både sangfestivaler og folklorefestivaler starter med at utøverne går i tog gjennom byen fram til festivalarenaen.

Det er sannsynligvis ingen tilfeldighet at folklorefestivalene og sangfestivalene ligner på hverandre. Ettersom sangfestivalene kom først kan man anta at folklorefestivalene har adoptert mange formmessige elementer fra sangfestivalene. I hovedsak kan man si at det er innholdet som er forskjellig i de to festivalene. Istedenfor kormusikk i den klassiske europeiske tradisjonen er det folkemusikk og –dans som skal fremføres på folklorefestivaler.

Folklorefestivalen i Võru

Den III. Internasjonale Folklorefestivalen i Võru i 1997 kan betraktes som en typisk folklorefestival. Festivalen ble åpnet torsdag ettermiddag med at deltagerne gikk i tog fra Kreutzwald-monumentet i *Lauluisa*-parken⁸⁷ til hagen bak kulturhuset som bar det klingende navnet *Kannel*⁸⁸. Aller først i prosesjonen gikk en hest med vogn og etter denne fulgte deltagerne på festivalen: Musikere, dansere, ansvarlige arrangører og kulturbyråkrater fra flere av de deltagende landene.⁸⁹ Det ble nemlig også arrangert en internasjonal kulturkonferanse i forbindelse med festivalen, og den 10. nasjonale folkemusikkfestivalen⁹⁰ ble også arrangert samtidig. I den anledning var det bl.a. kappspill på folkemusikkinstrumenter i kulturhuset.

I 12-tiden på lørdagen startet underholdningen i kulturhushagen. Der opptrådte ansamblene etter tur på et område som besto av en opphøyd scene hvor musikerne spilte og en stor dansescene foran. Publikum var benket i en liten bakke foran dansescenen. Det deltok ansambler fra til sammen 10 besøkende land⁹¹ på festivalen sammen med mange ansambler fra Estland.

Mens vi var i kulturhushagen fikk vi se ansambler fra bl.a. Israel, Sverige, Tyrkia og Estland opptre. Enkelte grupper var mer profesjonelle enn andre, og mens noen hadde like folkedrakter, var andre ikke så nøye med uniformeringen. De besøkende gruppene fra utlandet var alle pent kledd i folkedrakter og opptrådte meget profesjonelt. Under en forestilling fikk vi også se ”dansing med stakk”, og ”dansing med ljà og rive”, noe som ga assosiasjoner til det jeg hadde forstått som typiske folkloristiske forestillinger fra Sovjet-tiden, og som hadde som funksjon å oppmuntre og fremme sosialistiske verdier og innsatsvilje.

En av de jeg reiste sammen med, en amerikaner som bl.a. var engasjert Viljandi Folk, påpekte for meg med en stille henvisning til mitt prosjekt at dette ikke var autentisk. Han sa han var lei slike forestillinger der publikum bare så på og ikke deltok selv. Da den svenske gruppen spilte en reinlender begynte han og en av jentene i følget vårt å danse. De var de eneste fra publikum som danset, og i hans øyne representerte de antagelig også det eneste autentiske innslaget under denne konserten.

På gata ute i byen møtte vi senere noen folkemusikkstudenter fra colleget. Da vi spurte hva de gjorde der sa de at de var der for å spille på en pub om kvelden. Også Untsakad og Väikeste

⁸⁷ *Sangfader-parken*

⁸⁸ *Kantelen.*

⁸⁹ *Võrumaa Teataja*. 12. juli 1997.

⁹⁰ *Üleriigiline X Rahvamuusikapidu 12. – 13.07.1997*

⁹¹ Latvia, Litauen, Moldova, Ungarn, Finland, Russland, Sverige, Sveits, Tyrkia og Israel.

Lõõtspillide Ühing spilte til dans om kveldene under festivalen, men ingen av dem var med på kappspill eller det offisielle programmet i kulturhushagen.

Disse eksemplene uttrykker et syn på autentisitet som etter mitt skjønn samsvarte mye med den vanlige oppfatningen blant folkemusikere tilknyttet colleget og festivalen i Viljandi. Det er folket som skal danse til folkemusikken og ikke profesjonelle dansere. Likeså er spontaniteten dette innebærer viktig for å oppnå en autentisk opplevelse. Publikum skal ikke være passive tilskuere men aktive deltagere i det som skjer. Musikere og folk som danser og hygger seg skal sammen være det som utgjør den autentiske begivenheten. Det er det å spille til dans ved festlige anledninger som blir sett på som folkemusikkens autentiske kontekst, noe som antagelig var årsaken til at folkemusikerne fra colleget ikke deltok verken i kappspill eller i forestillingene i kulturhushagen.

Det er flere eksempler på college-folkemusikernes forhold til slike folkloristiske forestillinger. Noe av det kanskje mest bemerkelsesverdige var en kommentar jeg fikk fra *Agu*, lærer ved colleget, under collegets ekspedisjon til Kihnu. På den lille ferga over til øya hadde det vært flere folklorister, både fra Estland og Finland, som var på studietur til denne sagnomsuste øya. Kihnu var bl.a. kjent for at de lokale kvinnene kjørte rundt på motorsykler med sidevogn iført sine tradisjonelle skjørt, og dette var noe som mange kom til øya for å få med seg. Dagen etter at vi kom til øya hadde vi samlet oss på den lokale baren på øya. Det var godt vær og vi satt ute og spiste røkt fisk under et stråtak som var bygd opp i friluft utenfor. Så kom et lokalt barnekor iført folkedrakter samt en trekkspiller og en litt eldre kvinne som var dirigent og stilte seg opp og begynte å synge og spille. Turistene som hadde kommet med ferga den dagen stimlet sammen foran dem og begynte å ta bilder. ”De ser på dem som dyr”, sa *Agu* til meg. ”Men de er skikkelige mennesker akkurat som alle oss andre”, la han til etterpå. Det var ikke direkte vanskelig å skjønne hva *Agu* mente. Likheten mellom situasjonen som åpenbarte seg foran oss og en gruppe turister på safari som tok bilder av sjeldne arter var ganske slående. Kanskje spesielt med tanke på at det gikk et rykte om at Kihnus innbyggere hadde et spesielt utseende.

Det *Agu* her peker på kan man si er det ubehagelige eller ”pornografiske” ved relasjonen mellom betrakter og utøver i forestillinger av denne typen. Kihnu-innbyggernes særegne folklore, til og med illusjonen om at de så annerledes ut, hadde blitt en slags salgsvare som lokket turister til øya, og som noen innbyggere på forskjellige måter prøvde å gjøre seg nytte av. Tydeligvis likte ikke *Agu* dette, og heller ikke de andre fra colleget så ut til å applaudere det som skjedde. I



Fra den III. Internasjonale Folklorefestivalen i Vöru i 1997.

stedet hadde college-studentene vært på diskotek kvelden før, og også fått litt guiding og blitt kjørt rundt på øya.

En tradisjon fra Sovjet-tida

Som tidligere antydnet er det mye ved de folkloristiske forestillingene som kan gi assosiasjoner til praksiser under Sovjet-tida. Foruten at forestillinger som ”dansing med ljå og rive” gir åpenbare assosiasjoner, var det også under Sovjet-tida at denne forestillingstradisjonen utviklet seg og fikk et større omfang. College-folkemusikernes distansering fra disse tradisjonene kunne derfor også være en måte å ta avstand fra Sovjet-periodens kulturtradisjoner på.

At det var mye av slike folkløriske forestillinger under Sovjet-tida var noe bl.a. Raivo (nevnt tidligere) gjorde klart for meg. Jeg snakket med ham om folkemusikken i Sovjet-tida, og vi kom bl.a. inn på de mange folkløriske orkestrene, eller *kapellid*, som blomstret opp i denne perioden. Slike orkestre var det mange av og de fantes i enhver landsby:

Orkestrene spilte for publikum og ikke til dans. Også danseansamblene skulle vise fram dansen. Det var noen få personer i Tallinn som dirigerte det hele. De skrev ned folkemusikken på noter, arrangerte den for instrumenter og sendte noter gratis ut til de forskjellige gruppene. Slik måtte folkemusikere lære noter hvis de skulle kunne være med i gruppene. Når et orkester var i utlandet og spilte tok man med seg partiturene for å vise hvor høyt utviklet folkemusikken var i Estland.

På samme måte var det med dansen. Det ble sendt ut kassetter med musikk som de forskjellige dansegruppene skulle danse til. Det ble ikke danset til levende musikk. Dansen var koreografert fra sentralt hold og mange danser hadde sosialistisk innhold.

Det fins mange slik grupper ennå, flere enn slike grupper som spiller i samme tradisjon som man finner på colleget. Et av disse orkestrene, *Meero*, ringte til Viljandi før Viljandi Folk skulle arrangeres og klaget på at de ikke var blitt spurt om å spille. I følge tradisjonen på colleget spiller de ikke folkemusikk, de er for arrangert, og da hjelper det ikke hvor flinke de er til å spille eller at de har folkedrakter. Den musikalske sjelen går tapt ved at man spiller etter noter og ikke har direkte kontakt med en tradisjonsformidler. Man kan ikke øve inn en stil etter noter.

Under folklorefestivalen *Viljandimaa Virred* som foregikk i Viljandi fikk jeg selv oppleve noen av disse *kapellid* og kunne notere meg noen karakteristiske kjennetegn ved denne musikalske tradisjonen. Orkestrene hadde dirigent, brukte noter, og spilte låtene sakte og uten noen dansbar rytme, selv om det opprinnelig var dansemusikk. For det andre spilte de bare to-tre vers av hver låt før de begynte på en ny uten å fortelle noe om hva de spilte. Det var selvfølgelig ingen som danset, og de eneste som var på dansegulvet var et par personer med videokameraer. Mens musikerne stort sett var unge var dirigenten som regel en eldre person. Det ble også spilt nasjonale sanger og lest opp nasjonalistiske dikt under dette arrangementet, noe som ga meg assosiasjoner til sangfestivalene.

Instrumentene de brukte var også ganske karakteristiske. Det ble brukt akkordion og ikke de eldre og mer lokale trekkspilltypene, de benyttet trommer som i et blåseorkester, kantelene var store og firkantede og annerledes enn dem ved colleget, og det kunne være to-tre kontrabasser i hver gruppe. I tillegg benyttet enkelte orkestre en del andre instrumenter som Raivo kalte *naljapill* (tulleinstrumenter), og som i følge ham aldri egentlig hadde blitt brukt i folkemusikk av denne typen. Eksempel på slike instrumenter er f.eks. *triangel*, *põisipill* ("blåreinstrument" – ligner på cello), og *lokupill* (klokkeinstrument – ligner på xylofon).

Noe annet karakteristisk ved de folkloristiske forestillingene fra Sovjet-tida var – som Raivo nevnte – bruken av noter til musikk og koreografi til dans, og den måten dette ble styrt på fra de sentrale sovjetiske myndighetene. Dette er noe som knytter denne musikken og dansen direkte til de sovjetiske myndighetene, og gjør det til en slags sovjetisk sentraldirigert musikk og dans. Det virker derfor ganske logisk at college-folkemusikerne, som skal ta vare på og utvikle det de anser som *estiske* folkemusikktradisjoner, tar avstand fra denne type musikalsk praksis.

Folkemusikerne ved colleget har istedenfor satt fokus på musikalsk stil og sjel, man søker å løsrive seg fra notene og finne de "autentiske" melodiene som ligger bak. Fokuset på stil og sjel gjør på denne måten at også videreføring gjennom inkorporasjon blir viktigere, i motsetning til videreføring gjennom innprenting. En annen følge av at stil og sjel vektlegges er at det individuelle musikalske uttrykket blir mer fremtredende.

Viljandi Folk: Fra forestilling til fest

Hva er det så folkemusikerne ved colleget stiller opp som alternativ til de folkloristiske forestillingene de vil distansere seg fra? Noe har blitt nevnt i den foregående teksten. Stil og sjel vektlegges, og college-studentene går heller på diskotek enn på folkloristiske forestillinger. Dessuten får ikke orkestre fra *kapellid*-tradisjonen spille ved Viljandi Folk som collegets studenter og lærere er arrangører av.

Om man spør seg hva som hadde diskotekets funksjon i det gamle bondesamfunnet vil man kunne finne et av alternativene som blir dyrket. Danseklubbene colleget arrangerte og deltok i passer i denne sammenhengen svært godt inn i betydningen av det autentiske som "virkelige" hendelser. Istedenfor å være forestillinger er danseklubbene å regne som relativt uformelle sosiale sammenkomster der det danses og spilles. Som regel er det noen folkemusikkstudenter og –lærere som spiller, mens studenter, lærere, voksne og barn kommer for å danse og hygge seg. Klubbene

ble arrangert annenhver gang i Viljandi og Tartu, og av og til var det også danseklubb i Tallinn. I Viljandi ble den arrangert i en kafè ved navn *Meliss*, og her var alle generasjoner representert. I Tartu ble klubben som regel arrangert i studentenes hus *R-Klubi*, og her var det mest studenter og andre ungdommer som deltok. I Tallinn ble den arrangert i en populær kafe ved navn *Kloostri Ait*, noe som førte med seg at det bare var et fåtall av de som var tilstede som danset. I Viljandi og Tartu var det annerledes. Der var stort sett alle med på dansen.

Et annet eksempel på det college-musikerne stiller opp som et alternativ er selvsagt Viljandi Folk, en festival som skiller seg ganske markant ut fra andre estiske folkemusikk- og folklorefestivaler. Et mål ved denne festivalen er bl.a. at de besøkende skal få være aktive deltagere i det som skjer, noe som kan tolkes som et forsøk på å unngå den typiske forestillingen hvor publikum har en ganske passiv og betraktende rolle. Bl.a. gis det gjennom workshops opplæring i folkemusikalske tradisjoner slik at festivaldeltagerne selv kan få prøve seg som utøvere. Ved festivalen er det også en friscene der alle som har lyst og evner kan opptre. De gangene jeg har vært på festivalen har frisceneområdet alltid vært meget populært, spesielt i de sene nattetimer da de fleste konsertene var over. Der ble det dessuten solgt mat og øl og det var nesten alltid noe som skjedde, noe som var med på å gi festivalen et preg av spontan spille- og danseglede.

Liv og røre og spontan spilleglede døgnet rundt var også en del av det imaget arrangørene ville gi. En av hovedpersonene bak festivalen, Ando, hadde en gang vært og spilt på på folkemusikkfestivalen i Bø i Telemark, og i en kommentar til denne festivalen røper han også hvordan han mener festivalen i Viljandi er og bør være:

Vi bare spiste, så ble vi kjørt til konserten for å spille, så spiste vi igjen og så var det over. Ingen festivalfeeling. Festivalen i Viljandi er noe helt annet. Her er det fest hele døgnet rundt. Vi holder konsert, går ned i salen blant publikum og lytter til andre.

Senere spiller vi sammen med andre og danser og fester hele natta.

Det er tydelig at Ando ikke opplevde festivalen i Telemark som noen ordentlig festival. En festival i hans øyne skal være noe mer enn bare en rekke med konserter arrangert i nærheten av hverandre. Den skal være en sosial begivenhet der alle festivaldeltagerne, både musikere, arrangører og alle besøkende, skal møtes for å høre på musikk, feste, danse, spille og ha det gøy

døgnet rundt gjerne i flere dager. Det er antagelig dette, at festivalen er noe mer enn konsertene, at den er en sosial begivenhet hvor de besøkende spiller en aktiv rolle som skapere av en ”festivalfeeling”, som for ham gjør festivalen i Viljandi til en mer ”virkelig” festival enn mange andre festivaler.

Ideen til Viljandi Folk oppsto da Ando sammen med gruppa Alle-Aa var på Falun Folkmusikkfestival i Sverige. Til lokalavisa i Viljandi, *Sakala*, forteller han dette:

Vi så hvordan unge svenske folkemusikere gjorde det og satte oss i den samme ånden. (...) De var fullstendig normale mennesker og spilte slik musikk fordi de syntes det var gøy. I Estland syntes vi på denne tida at folkemusikere var litt forskrudde i hodet.⁹²

Det fremgår tydelig av dette utsagnet at han ikke likte den formen for folkemusikkutøvelse som var vanlig Estland. Det vil si *kapell*-orkestrene og musikk- og danseforestillingene som preget bl.a. folklorefestivalene. I Estland hadde folkemusikken blitt politisert, både på den måten at myndighetene hadde hatt styring med musikken, og at folkemusikkutøvelse hadde blitt et politisk uttrykk for estiske patrioter. I motsetning til dette opplevde Ando at svenske folkemusikere ”var fullstendig normale” og spilte ”fordi de syntes det var gøy”, m.a.o. at deres folkemusikkutøvelse var mer oppriktig-autentisk. Folkemusikken ga ikke inntrykk av å være del av et spill om politisk makt men i større grad det den ga seg ut for å være, nemlig folkets musikk.

Så kan man spørre seg: Hvordan har Viljandi Folk egentlig blitt? Er den blitt den store sosiale begivenheten hvor musikere, besøkende og arrangører møtes for å feste, og hvor forestillingen har måttet vike for en, i en viss forstand, mer autentisk festival? For å gi et grunnlag for å kunne svare på dette og andre spørsmål vedrørende denne festivalen vil jeg først gi en beskrivelse av festivalen i 1997 slik jeg selv opplevde den.

Generelt kan man si at det er umulig for enhver å fortelle en komplett og sammenhengende historie om Viljandi Folk. Dette er på grunn av at det hender mange forskjellige ting på ulike steder og på samme tid slik at det du opplever er avhengig av hvor du velger å oppholde deg. Dessuten er det sosiale aspektet essensielt ved festivalen; d.v.s. å spise, drikke og å være sammen

⁹² - Nägime, kuidas rootsi noored rahvamuusikat tegid, ja sattusime sellest vaimustusse. (...) – Nad olid täiesti normaalsed noored inimesed ja mängisin sellist muusikat enda lõbuks. Eestis aga arvati tollal, et rahvamuusika mängijad on peast veidi segased. *Sakala* 5. april 1997.

med venner. Min egen opplevelse av festivalen ble derfor en ganske individuell opplevelse, muligens svært forskjellig fra andres opplevelse av festivalen. På grunn av dette vil jeg først og fremst konsentrere meg om rammene omkring festivalen.

Viljandi Folk startet ikke med et tog gjennom gatene slik som sangfestivaler og folklorefestivler gjør. Istedenfor foregikk åpningen på det som var festivalens hovedscene, og det var festivallederen og en gruppe representanter fra *Noorte Muusikute Ühing* som sto for åpningen. Hovedscenen var rigget opp mot ruinene av en gammel murvegg som engang hadde vært en del av et av de største ordenslottene i Estland. *Lossimägi (Slottshøyden)* i Viljandi ligger like ved sentrum av byen, og for å komme inn på området måtte man først over en liten bro over den ene vollgraven. Vollgravene rundt slottshøyden var fremdeles forholdsvis intakte og fungerte som naturlige avgrensninger av konsertområdet.

Det første som skjedde var at festivallederen sang en regisang for å ønske oss velkommen. Så fortsatte han på sekkepipe sammen med de andre musikerne. Samtidig hadde det brygget opp til tordenvær, og mens de spilte slo lynet ned like i nærheten. Like etterpå begynte det å hagle, noe som tvang folk til å søke ly under trærne.

Det skiftende været fortsatte gjennom alle de fire dagene festivalen varte og gjorde at noen konserter måtte flyttes innendørs mens andre ble utsatt. Festivalfeelingen var allikevel tilstede ettersom folk under konsertene danset i regnet og i de gjørmete dammene som samlet seg foran utendørsscenene. Dette minnet om bilder jeg hadde sett tidligere på TV hjemme i Norge fra Woodstockfestivalen og andre lignende festivaler. Mennesker som danser i gjørme og regn; og som fester, drikker og morer seg.

Festivalen hadde fem scener plassert på forskjellige steder på slottshøyden og i sentrum av byen. I tillegg var det konserter i to kirker og på en friscene hvor alle som ville kunne opptre. Festivalen var internasjonal og det kom folkemusikere fra i alt 11 forskjellige land.⁹³ Det største internasjonale trekkplasteret var utvilsomt Hedningarna. Mange forskjellige typer folkemusikkinspirert musikk var representert, bl.a. kombinasjoner av folkemusikk og blues, tekno, country, rock, jazz, visesang m.m.. Dette gjorde det mulig for de fleste å finne noe de kunne like, enten de var gamle eller unge, lokale eller besøkende.

Konsertene startet på ettermiddagen og fortsatte til omkring midnatt, og i denne perioden var det masse folk i konstant vandring mellom de forskjellige scenene. Etter konsertene samlet folk

⁹³ Norge, Finland, Australia, Latvia, Belgia, Irland, Tyskland, Sverige, Skotland, Danmark og Estland.



Untsakad spiller på Kirsimägi under Viljandi Folk i 2000. Foto © Ain Sarv.

seg i frisceneområdet eller på andre små utesteder i byen der man kunne kjøpe mat og drikke og feste videre ut i de små timer.

Om kvelden den fjerde dagen var det avslutning i kirka. En håndfull mennesker hadde møtt opp, og etter at presten hadde sagt noen ord tok musikken over. Det var arrangører og musikere fra colleget som sto for musikken, bl.a. sang festivallederen en sang. Utpå natta ebbet festivalen ut i frisceneområdet. Trøtte ungdommer satt ensomme under trærne mens folkemengden begynte å tynnes ut, og det var tydelig at fest i fire dager til ende hadde tatt på for de fleste.

Som svar på et par av de spørsmålene som ble stilt kan man hevde at folkemusikerne tilknyttet colleget gjennom Viljandi Folk har lyktes i å etablere en festival som er en stor fest som både musikere og besøkende deltar i, og hvor spontant spill, sang og dans er viktige ingredienser. Men *forestillingen* er uansett til stede gjennom de mange konsertene som er som små enkeltforestillinger som kommer på rekke og rad. Det er allikevel store forskjeller på forestillingene under Viljandi Folk og forestillingene under folklorefestivaler og sangfestivaler.

Bortsett fra enkelte kor fra Setu eller Kihnu og de som opptrer på friscenen, er stort sett alle musikalske utøvere ved Viljandi Folk profesjonelle eller utdannede musikere. Det er også bare korene fra Kihnu og Setu som opptrer i tradisjonelle folkedrakter. Det musikalske nivået er gjennomgående høyere ved denne festivalen enn ved folklorefestivalene, og konsertene er mer preget av improvisasjon og åpenhet overfor forandringer. Billettprisene er også mye høyere, ettersom det jo koster mer å engasjere profesjonelle musikere. Viljandi Folk er dessuten et privat arrangement i motsetning til sangfestivalen og mange folkorefestivaler som er offentlig organisert og finansiert.

En annen forskjell fra folklorefestivalene er at denne festivalen er helt fri for danseoppvisninger. Årsaken til dette er antagelig at dansen er noe de besøkende selv skal besørge. Å bringe folkedansen til scenen står i strid med det som ses på som folkemusikkens autentiske kontekst. Dansen skal oppstå spontant i folket når musikeren begynner å spille, og ikke nok med det: Ideelt sett skal folk komme for å danse og ikke for å stå rett opp og ned og nikke til musikken. En uttalelse fra Ants Johanson, pressesjef ved festivalen, til avisa *Postimees* sommeren 1997 kan illustrere denne oppfatningen:

Mens det i fjor stort sett var college-studenter som danset folkedans på festene om natta, så var det dette året ikke en gang kjente ansikter blant de som danset. Det ser ut som folk har kommet over en ”krampe” og at alle nå danser med på reinlender.⁹⁴

At det danses mye om nettene er det ingen tvil om, men ellers på konsertene under festivalen sitter og står de fleste pent og pyntelig. Bare et mindretall bryter i noen tilfeller ut av mengden og begynner å danse, og da er det ikke alltid folkedans – ihvertfall ikke av det gamle merket – som blir danset. På en annen side kan man jo også tolke dette som autenticitet i den oppriktige betydningen. Folks spontane reaksjon når de kommer til en konsert er ofte å sette seg eller å stå. Å ”tvinge” folk til å danse ville blitt opplevd svært unaturlig og bare gjort begivenheten enda mer til en forestilling. Som Ants Johanson kommenterer senere i samme artikkel:

”Folkemusikkutøvelse må rett og slett komme fra hjertet.”⁹⁵

⁹⁴ - Kui möödunud aastal olid ööpäidudel rahvatantsu tantsijateks põhiliselt kolledži tudengid, siis sellel aastal pole tantsijate seas enam sugugi tuttavaid nägusid. Inimesed oleks justnagu mingist krambist üle saanud, kõik tantsivad reinlendrit kaasa,... *Postimees* 31. juli 1997.

⁹⁵ - Folkmuusikaga tegelemiseks peab lihtsalt südant olema.

En annen ting man må ta hensyn til er at ikke all musikk, selv om det er folkemusikk, er ment å skulle danses til. Konserter med slik musikk (f.eks. *Lindpriit* og *Jäär*) der folk stort sett bare hører, ser på og klapper, kan i formen ligne mye på en folkloristisk forestilling. Det er derfor ikke nødvendigvis forestillingstradisjonen i seg selv det er noe galt med, men hva innholdet i disse forestillingene er. Når det spilles folkemusikk som er dansemusikk er det mest autentiske at folk danser, men man kan ikke tvinge folk til det. Det som står fast blir allikevel at folkedansen skal tilhøre folket - festivaldeltagerne - og ikke være noe som vises på en scene av profesjonelle dansere.

Den form Viljandi Folk har tatt kan på mange måter ses på som et resultat av nye erfaringer gjort etter Estlands nye selvstendighet og åpningen av grensene mot vest. Folkemusikkfestivaler i Sverige og Finland har fungert som mal for Viljandi Folk, men festivalen skiller seg muligens også fra disse ved en enda sterkere avstandstagen fra *forestillingen*, noe som kan ha å gjøre med spesielle erfaringer under Sovjet-tida som man i andre vest-europeiske land ikke har hatt. I Estland er Viljandi Folk spesiell ved at de ansvarlige arrangørene har maktet å ta opp i seg nye erfaringer fra vest, og samtidig gjort et markert brudd med tradisjoner som nå blir assosiert med Sovjet-tida. Dette er noe som andre folklorefestivaler i Estland ikke i samme grad har gjort, og de har dermed mer eller mindre videreført praksisene fra Sovjet-tida.

Det at folkloristiske festivaler gir assosiasjoner til Sovjet-tida betyr allikevel ikke at de er pro-Sovjetiske. Som nevnt i et tidligere kapittel var folkloristiske forestillinger en måte å gi uttrykk for nasjonal patriotisme på i Sovjet-tida, og på denne måten et virkemiddel mot sovjetifisering. Allikevel kan disse forestillingene ses på som en slags konsekvens av det sovjetiske systemet hvor forestillingensformen ble brukt i en form for politisk propaganda, og hvor det offentlige livet på mange måter var en forestilling som skulte en annen virkelighet. De folkloristiske forestillingene representerte derfor ikke noe essensielt nytt i den sovjetiske konteksten, men heller en forestilling med motsatt fortegn i forhold til Sovjet-regimets forestillinger, en kamp mot Sovjet med de samme virkemidlene som Sovjet selv brukte. Viljandi Folk er derimot noe annet. Den gir mer inntrykk av å være et speilbilde av vestlige festivaltradisjoner. Kanskje er den også et virkemiddel i kampen mot større vestlig innflytelse.

To stikkord man kan nevne for denne vestlige festivaltradisjonen er bl.a. individualisme og markedstilpasning. Et aspekt som gjør Viljandi Folk spesiell i forhold til andre estiske folkloristiske festivaler er det brede programmet med mange konsertmuligheter og et godt tilbud

også utenom selve konsertene. Man kan f.eks. delta i workshops og selv prøve ut det å være en aktiv utøver, eller man kan oppholde seg i frisceneområdet og bare nyte festivalfeelingen og være del av de aktivitetene som foregår der. En av de største forskjellene mellom Viljandi Folk og sang- og folklorefestivalene er at det ikke bare er slik at man *kan* velge hva man vil være med på, men man *er nødt til det*. Som tidligere nevnt er det flere ting som foregår samtidig og på forskjellige steder under festivalen, noe som gjør det umulig å være med på alt. Det fins heller ingen parader eller andre obligatoriske kollektive manifestasjoner, og de kollektive opplevelsene som oppstår er spontane i karakter og som regel knyttet til de største og mest populære konsertene.

Nødvendigheten av å ta valg gjør festivalopplevelsen til en individuell opplevelse. På den annen side kan dette bety at festivalen også har en bred målgruppe. De besøkende skaper på en måte sine egne individuelle festivalprogram tilpasset deres egne preferanser og ressurser. Det er heller ikke bare p.g.a. konsertene man drar dit, men også fordi det er spennende, morsomt og mye liv og røre. Spesielt gjelder dette for unge mennesker som er den dominerende aldersgruppa på festivalen. Dette styrker inntrykket av at Viljandi Folk er en del av en vestlig festival-tradisjon som for alvor startet med Woodstock, og hvor de sentrale ingrediensene er musikk, ungdom og fest.

Finansieringen er også en annen ved Viljandi Folk. Mens sang- og folklorefestivalene ofte er organisert av det offentlige og betydelig subsidiert av disse, er Viljandi Folk et privat initiativ som i liten grad mottar offentlig støtte. Dette er antagelig en av årsakene til at billettprisene er høyere ved Viljandi Folk enn ved sang- og folklorefestivalene. Sponsorinntekter har også etter hvert blitt en viktig inntektskilde for alle typer festivaler. De første store sponsorene Viljandi Folk fikk var Guinness og Nordisk Råd, noe som ikke akkurat svekker inntrykket av at denne festivalen har mottatt fødselshjelp fra vest.

De ulike festivalene er også organsiert på forskjellig måte. I folklore- og sangfestivalene har man valgte komiteer som er ansvarlig for arrangementet, og i programmet kan man finne ut hvem som sitter i de forskjellige komiteene og hvilket ansvar de har. Under sangfestivalene blir komitemedlemmene hyllet og bæret med blomster. Ved Viljandi Folk derimot blir ikke arrangørene fremhevet eller hyllet i særlig grad. En håndfull mennesker organiserer det hele og kan tjene noen penger på det, mens de fleste er frivillige og engasjert i billettsalg, informasjon, rydding etc. mot litt mat og gratis inngang på konsertene.

En grunn til at Viljandi Folk fremdeles er så bundet opp til private initiativ kan være at den er såpass nylig etablert. Både sangfestivaler og folklørefestivaler oppsto opprinnelig som private initiativ og har senere blitt mer eller mindre overtatt av det offentlige. Det er et åpent spørsmål om Viljandi Folk på samme måte vil bli mer institusjonalisert med tiden, og om det offentlige etter hvert vil engasjere seg mer i festivalen.

Festival, profesjoner og marked

Det som allerede er nevnt om festivalen omkring musikernes profesjonalitet og høye billettpriser kan også knyttes til festivalens forhold til marked og profesjoner. For å bli en anerkjent festival og tiltrekke seg mange besøkende trenger festivalen kjente artister som kan fungere som trekkplastre. Disse er som regel profesjonelle og utdannede musikere som tar seg godt betalt for oppdrag ved festivalen. Dette er noe som øker festivalens utgifter, og som nødvendigvis også gjør billettene dyrere.

Colleget og andre utdanningsinstitusjoner har også en rolle i dette, i og med at utdanning er med på å høyne nivået på musikerne, samtidig som musikkstudentene blir gitt en profesjon som de håper å kunne leve av. Det ene vil kunne følge det andre i noe som kan se ut som en selvforsterkende spiral: Når man stiller høyere krav til musikerne krever dette at de i større grad er profesjonelle og utdannede, og profesjonelle musikere som skal leve av sin musikk krever mer betalt for å spille. Ettersom de krever mer betalt blir artistenes popularitet og kvalitet⁹⁶ viktig for å kunne trekke nok publikum slik at man kan klare å skaffe nok inntekter til å betale alle utgifter.

Skole, profesjonalitet og popularitet henger på denne måten sammen, og det er vanskelig å avgjøre om det er markedet som krever profesjonelle musikere eller om det er profesjonelle musikere som skaper et marked for det de kan tilby. Sannsynligvis virker dette begge veier. Det man imidlertid kan si er at Estland fra slutten av 80-tallet har blitt sterkere integrert i et internasjonalt marked hvor kravene til kvalitet og profesjonalitet også innen folkemusikk må sies å være svært høye, og etableringen av folkemusikk instituttet ved colleget kan fra et slikt perspektiv ses på som en måte å gjøre estisk folkemusikk konkurransedyktig i dette markedet ved å høyne kvalitetsnivået på musikerne.

⁹⁶ Kvalitet er selvfølgelig ikke noe objektivt kriterium. Foruten det basale, som man kan si er knyttet til mestringen av et instrument og en musikkstil, er kvalitet innenfor folkemusikktradisjonen ved colleget i Viljandi også knyttet til f.eks. spontanitet og improvisasjon.

Selv om Viljandi Folk er spesiell blant de folkloristiske festivalene er den ikke den eneste festivalen i Estland med det man kan kalle en vestlig profil. Andre store og populære festivaler som tiltrekker seg mange unge mennesker v.h.a. musikk og mye annet er f.eks. *Piihajarve Beachparty* og *Õllesummer* (Ølsommer). Viljandi Folk har allikevel lyktes med å finne sin egen nisje i dette markedet, noe de stadig økende besøkstallene viser. En fordel for en slik type festival er nettopp de mange grunnene man kan ha for å dra dit, noe som kan gjøre at den appellerer til mange ulike grupper i befolkningen.

Markedsføring gjennom TV, radio og aviser har, sammen med det gode omdømmet festivalen har fått fra starten av, også vært viktig for at festivalen har blitt så populær. På bakgrunn av alt dette kan Viljandi Folk ses på både som kommersiell og markeditilpasset. Det blir allikevel ikke riktig å si at festivalen bare dreier seg om å tjene penger. Viljandi Folk er som de fleste festivaler av denne typen et ganske usikkert økonomisk foretagende som ikke nødvendigvis genererer store overskudd. M.a.o. står ikke det økonomiske utbyttet nødvendigvis i noe positivt forhold til innsatsen som ligger bak, og det ligger derfor også mye idealisme bak festivalen.

Endring av folkemusikkpraksisen

Profesjonalisering, markeditilpasning og skolering innen folkemusikktradisjonen påvirker også selve folkemusikkpraksisen. Forsterkerutstyr blir en nødvendighet når man skal opptre foran et stort og kresent publikum som har store krav når det gjelder lyd kvalitet. Skal konsertene bli lønnsomme må man spille for store forsamlinger, og for å få folk til å betale for å komme inn må de også være sikret å kunne høre musikken godt

Forsterkertechnik har også brakt med seg nye spesielt tilpassede instrumenter som f.eks. el-bass, el-gitar og synthesizer, og selv om akustiske instrumenter fremdeles er dominerende, er ikke elektriske instrumenter lenger uvanlige innen folkemusikken. Genreblending, f.eks. mellom folkemusikk og rock/jazz og technomusikk, har også blitt vanlig. Ofte er det de bandene som befinner seg i et grenseland mellom folkemusikk og mer moderne musikalske uttrykksformer som blir de mest populære og betegnes som høydepunktene under Viljandi Folk. Eksempel på slike band er f.eks. Hedningarna (folk/rock) fra Sverige, Sloba Horo (folk/jazz) fra Finland og Wimpe (folk/eksperimentell techno) fra Finland. En forklaring på disse gruppenes store popularitet kan være at de greier å kombinere moderne musikalske uttrykk med folkemusikk, slik at musikken på denne måten kan appellere til svært mange. Det handler om gjenkjennelse, og det

er ikke nødvendigvis slik at det er estisk folkemusikk som representerer det gjenkjennelige for de fleste estere. Tvert imot kan det være – spesielt for mange unge - folkemusikken som representerer noe nytt, mens pop, techno og jazz er det gjenkjennelige.

Oppriktig-autentisk musikalsk praksis

I likhet med mange av utøverne under Viljandi Folk var heller ikke folkemusikerne ved colleget bare opptatt av å spille det man kan kalle historisk-autentisk folkemusikk, men drev også mye med eksperimentering og blanding av ulike stilarter. I tillegg til dette valgte enkelte også å fordype seg i andre typer folkemusikk enn den estiske, f.eks. irsk og russisk folkemusikk. Det det skal handle om i det følgende avsnittet er musikalsk praksis på et lavere logisk nivå enn festivaler og forestillinger: Forholdet mellom musikerne og deres egen musikalske praksis.

Til tross for collegets formelle mål om å styrke estisk nasjonal identitet gjennom å gi kulturarbeidere opplæring i estiske kulturtradisjoner, var det en ganske mangfoldig musikalsk praksis som utfoldet seg ved collegets folkemusikkinstitutt. Riktignok var hovedvekten av den musikalske praksisen konsentrert om estisk folkemusikk, men dette utelukket ikke muligheten for å kombinere dette med folkemusikk fra andre land og andre genrer, som f.eks. jazz og rock. F.eks. gikk to av trekkspillstudentene i lære hos en av de fremste jazz-trekkspillerne i Estland. Aleksander (nevnt tidligere) hadde sitt eget prosjekt hvor han eksperimenterte med regisanger og rockerytmer av den litt tyngre typen. Andre grupper med tilknytning til colleget, f.eks. *Untsakad*, beveget seg av og til på grensen mellom folkemusikk og dansebandmusikk, og *Ummamuudu* var opptatt av å kombinere regisanger med techno eller funk selv om ingen av medlemmene i dette bandet studerte folkemusikk. Alt dette kan tyde på at det først og fremst var studentenes egne musikalske preferanser som var avgjørende for hvilken musikkstil de til slutt slo inn på.

Det er mulig å tolke denne varierte musikalske orienteringen ved colleget som et resultat av musikernes søken etter sine egne oppriktig-autentiske musikalske uttrykk. Man kan si det var deres egne preferanser og musikalske habitus som her spilte inn og tok styringen. Deres tilknytning til folkemusikkinstituttet betydde imidlertid at de også fikk inkorporert estiske folkemusikktradisjoner, og om man på en litt primitiv måte legger sammen dette vil resultatet kunne bli et slags kompromiss mellom estisk folkemusikk og andre musikalske sjangrer og preferanser som var del av den enkeltes habitus. Mitt inntrykk var faktisk at dette ofte stemte ganske godt. Den endelige musikken som til slutt kom ut kunne ses på som et resultat av svært

komplekse prosesser hvor musikernes egne musikalske erfaringer og preferanser, samspillet musikerne imellom, respons fra omverdenen osv. spilte inn. Å beskrive en slik prosess ned i minste detalj vil være en umåtelig stor oppgave, og sannsynligvis også helt umulig. De innsatsfaktorene som inngår i slike kreative prosesser vil være uendelig mange og mangfoldige, og slik sett vil de også kunne gi svært mange og forskjelligartede resultater. I et gitt sted i tid og rom vil det imidlertid bare kunne være plass til et resultat, og i ettertid vil man på grunnlag av dette kunne trekke fram de innsatsfaktorene man har kjennskap til og som man antar kan ha hatt betydning for resultatet. Det er noe som ligner på dette jeg vil beskrive i det følgende eksempelet. Perspektivet er altså ikke deterministisk på den måten at innsatsfaktorer A og B osv. vil gi resultatet C, men heller at C kan være et av mange mulige resultater. Når C først har funnet sted i tid og rom kan man imidlertid betrakte dette som definitivt, og så kan man spekulere i hva som mest sannsynlig førte fram til C.

Sass' project

Et eksempel på en slik oppriktig-autentisk musikalsk løsning, og samtidig en ganske vellykket form for eksperimentering med folkemusikk og andre musikalske sjangrer, er Aleksanders prosjekt – eller *Sass project* som det ble kalt. Dette prosjektet hadde utgangspunkt i at Aleksander ønsket å arrangere noen runosanger for band. Ved hjelp av gitar arbeidet han først ut harmonier og arrangementer av runosangene for etterpå å prøve dette ut og foreta justeringer av arrangementet sammen med de andre musikerne han hadde med seg. Besetningen i bandet besto blant annet av sang, gitar, trommer, el-bass, kontrabass, hiiukannel⁹⁷ og fiolin. Aleksander selv spilte gitar og sang lederstemmen.

Den første gangen musikk fra dette prosjektet ble framført var under *Levimuusikapäev* (*Popmusikkdagen*) i Viljandi, en mønstring hvor musikalske talenter kunne få prøve seg og hvor det ble delt ut flere priser for beste vokal- og instrumentallåt, beste arrangementer, publikumspris m.m.

De fleste av deltagerne ved *Levimuusikapäev* kom fra colleget, gymnaset og den lokale musikkskolen. Fra colleget var det bl.a. et band som spilte rock n' roll, et innslag med irsk

⁹⁷ Se fotnote side 63.

folkemusikk, en labajalavals⁹⁸ arrangert i folkjazz-stil for akkordeon, og to band-arrangement av regisanger, hvorav Margus fra Untsakad var ansvarlig for den ene og Aleksander den andre.

Aleksanders opptreden under mønstringen ble ikke helt vellykket. Han virket litt nervøs, det ble problemer med teknikken og gitaren falt ut. Det virket heller ikke som låten satt helt inne ennå, noe som gjorde at det virket litt konstruert og at det ikke fungerte helt i overgangene. Margus' opptreden var i motsetning til dette mye mer rutinert og stø, og arrangementet satt også bedre. Til tross for dette var det Aleksander som fikk den største applausen.

Det skulle vise seg at Aleksanders prosjekt skulle få to priser denne kvelden: Prisen for beste vokal-instrumental-arrangement og publikumsprisen. Enkelte mente han fikk prisene fordi han hadde brukt estisk musikk i sitt arrangement, men han selv mente han vant p.g.a. dristighet og nytenkning. Aleksanders prosjekt var noe nytt, det var eksperimentelt, og - som han selv sa – litt filosofisk. I motsetning til dette hadde alle hørt Margus synge og spille før, og selv om hans fremførelse var bedre hadde mange hørt lignende ting fra ham tidligere.

Aleksander utviklet etter hvert prosjektet til å omfatte flere sanger, og neste gang jeg hørte denne musikken var under en avgangseksamen til en av dansestudentene hvor musikken ble brukt i en danseoppsetning. Denne gangen var fremførelsen mer moden og sikker. I begynnelsen av konserten hadde han flettet inn et gammelt opptak av en runosang, og etterhvert overtok fløyte, sang, gitar og sekkepipe som de dominerende elementene i arrangementet. En svensk dansetone hadde også blitt integrert, og av og til kunne sekkepipa sammen med det rytmiske kompet fra bass, gitar og trommer gi assosiasjoner til irsk folkemusikk. Den vekslende kontemplative og rytmiske musikken og de lende-kledde danserne ga meg et nostalgisk inntrykk. På meg virket det som forestillingen uttrykte en lengsel tilbake til livet i det gamle bondesamfunnet hvor man levde nærmere og mer i pakt med naturen.

På hvilken måte kan man så si at dette prosjektet er autentisk? Man kan raskt utelukke autenticitet i den tradisjonstroe eller historiske betydningen, til det er arrangementet for eksperimentelt og blandet med andre stilarter, selv om det ble spilt gamle autentiske opptak og at selve regisangen var i tradisjonell utførelse. Prosjektet var heller ikke regisanger framført i noe som lignet en historisk-autentisk kontekst, men heller et ganske stramt arrangement av regisanger framført i en klassisk konsertform.

⁹⁸ "Fotblavals"

Det er i den prosessuelle og oppriktige betydningen at dette prosjektet kan tolkes som autentisk. Man kan grunngi dette bl.a. med at Aleksander var svært opptatt av regisanger (han skrev f.eks. på en prosjektoppgave hvor han analyserte slike sanger), han hadde interesse for filosofi, eksperimentering med andre musikalske stilarter, og han kom fra en liten gård på Saaremaa der de drev jordbruket på gamlemåten med hest og produserte mye av maten selv. På en måte uttrykker *Sass project* også dette; det er runosanger framført på en eksperimentell måte og med andre stilarter flettet inn, det uttrykte (for meg og sannsynligvis for andre med litt bakgrunnskunnskaper) nostalgi tilbake til det gamle bondesamfunnet og et liv nærmere naturen ved å benytte gamle opptak, regisanger og gamle instrumenter (*hiiukannel*). Sett fra en slik synsvinkel var det samsvar mellom det Aleksander fremførte og det han ville og følte for, noe som er essensen i et oppriktig-autentisk uttrykk.

Senere har *Sass project* også optrått ved Viljandi Folk flere ganger, noe som kan synes å være et paradoks med tanke på at musikken i prosjektet er såpass stramt arrangert fra begynnelse til slutt. Som tidligere nevnt ble et *kapell*-orkester nektet å spille ved Viljandi Folk fordi ”de spilte for arrangert” slik Raivo uttrykte det.

En forklaring på akkurat dette kan knyttes til forskjellen på ideal og praksis. Idealer kan bli skjøvet til side om man har gode grunner for å gjøre noe annet. Etersom Aleksander kommer fra folkemusikk instituttet ved colleget er det ikke unaturlig at han får opptre med sitt prosjekt ved Viljandi Folk, kanskje spesielt når musikken også er populær. Dessuten passer han godt inn i Viljandi Folk’s profesjonalitets-konsept ettersom det er utdannede musikere fra colleget som spiller i *Sass’ project*.

En annen forklaring kan være at det folkemusikerne ved colleget egentlig vil distansere seg fra er de typiske folkloristiske orkestrene og forestillingene som var vanlig i Sovjet-tida, d.v.s. *kapellid*-orkestrene som hadde dirigent og noter og hvor musikken ikke først og fremst uttrykte musikernes musikalitet, men i større grad musikaliteten til de sovjetiske kulturmyndighetene. Ut fra det folkemusikerne ved colleget sier og gjør virker det som det er denne ”sovjetiske musikken” som er hovedantagonisten i diskursen omkring dyrkingen av estisk folkemusikk. Idealet om autenticitet er imidlertid det som blir lagt til grunn for å trekke musikken bort fra det sovjetiske til noe som blir betraktet som mer genuint estisk, og som samtidig står nærmere vestlige folkemusikktradisjoner (f.eks. i Finland, Sverige og Irland) gjennom sin vekt på oppriktig-autentiske uttrykk og profesjonalitet/utdanning.

Ut fra dette kan man si at folkemusikkdiskursen dreier seg mye om påvirkninger fra nye vestlige tradisjoner kontra de tidligere sovjetiske, og hvor man i dette bildet skal plassere inn det man betrakter som estiske kulturtradisjoner.

En annen tolkning som også kan støtte dette synet kommer fram om man betrakter folkoreansamblenes musikalske uttrykk som resultat av en kreativ prosess. Den prosessen disse ansamblene er uttrykk for kan ikke uten videre betraktes som mindre kreative eller oppriktige enn "Sass project", men må ses på som resultat av prosesser med andre innsatsfaktorer. Den kanskje viktigste forskjellen mellom "Sass project" og folkloreansamblene ligger i forestillingen om det individuelle uttrykket, som blir et mer eller mindre bevisst ideal i "Sass project", mens det ikke er særlig fremtredende i folkloreansamblene. Forestillingen om det individuelle uttrykket står i skarp kontrast til Sovjets kulturpolitikk som undertrykte slike uttrykk, og kan samtidig ses på som en moderne idè som, i hvert fall før Sovjetunionens fall, har hatt vesentlig større gjennomslag i vest.

Folkemusikk og nasjonal verdighet

Som tidligere nevnt er det ikke nødvendigvis slik at det er det som regnes som autentisk estisk folkemusikk som står den estiske befolkningen nærmest. Det er det man kan kalle vestlig popmusikk som utvilsomt blir mest spilt og lyttet til i den estiske befolkningen, mens estisk folkemusikk står for en ganske liten andel. En av hovedoppgavene til colleget er nettopp å endre dette bildet ved å utdanne unge musikere som etter hvert skal gjøre den estiske befolkningen kjent med estisk folkemusikk og få dem til å identifisere seg med den. Man kan si at dette handler om å gjøre estere mer estiske. Målet er at folkemusikken på en eller annen måte skal bli en del av esterens hverdag, at musikken skal bli en del av deres habitus. Den estiske folkekulturen og folkemusikken skal komme inn gjennom morsmelka slik at de som vokser opp kan kjenne seg som estere, være stolt over den estiske kulturen og intuitivt vite hva det estiske består av. *Kalju*, en av lederne ved colleget, uttrykker det slik:

Folkemusikk og kultur får utvikle seg og leve videre bare dersom unge folk tar del i denne prosessen, f.eks. når våre studenter drar ut for å lære videre det de har lært. Om folkekulturen bare blir levende blant gamle folk eller på museum vil den dø ut. Når unge folk blir dratt med i prosessen, vil dette utvikle seg. Jeg kan ikke si hvor

mange prosent av befolkningen som skal bli med på denne prosessen. 90% er opptatt av nye og moderne ting.

Ved colleget blir studentene gitt en utdanning som bl.a. gjør dem istand til å konkurrere med mer dominerende musikkformer som f.eks. vestlig pop- og rockmusikk. Kalju mener i tilknytning til dette at det er spesielt viktig å dyrke folkekulturen i Estland ettersom landet er en liten nasjon i Europa. Estlands rolle i Europa er betinget av at estere føler seg som et verdig folk som klarer å ta sine egne avgjørelser. Han knytter dyrkingen av folkløse til etableringen av en følelse av *väärikus* (verdighet) i den estiske befolkningen:

Å være et verdig folk vil si å ikke være noe slavefolk, herrefolk eller pengefolk. Det betyr at vi kjenner vår historie, vår kulturelle identitet. Ikke at alle må kunne folkesanger. Alle må kjenne seg som estere, at de ikke vil være russisk eller engelsk eller norsk. De må kjenne vår historie, kultur, tenkemåte, alt sånn. Her gir folkekulturen, folkemusikken verdighet. Om den ikke er der, om den forsvinner kan vi bli som amerikanere som jo egentlig er indianere og engelskmenn og andre.

Amerikanerne trekkes her igjen fram som et eksempel på mennesker som har mistet sin opprinnelige folkeidentitet og gått over til noe annet. Dette oppfattes som tap av verdighet ettersom verdigheten er knyttet til det opprinnelige folket og kulturen som man stammer fra. Det er tap av denne nasjonale verdigheten Kalju ser som den største faren nå etter at grensene mot Europa har blitt åpne:

Verdigheten til en nasjon enten *er* eller *er ikke* i det hele tatt. I sovjetperioden hadde den estiske nasjonen verdighet, og den var sterk. Sovjetperioden var en god periode for den estiske nasjonen p.g.a. kampen mot dette politiske systemet. Det styrket identiteten. I den nye situasjonen i Europa frykter jeg at det er vanskeligere for den estiske nasjonen fordi alle grenser er åpne og de beste estere kan arbeide i utlandet. Kanskje vi mister verdigheten fordi bare de fattigste og minst kreative blir igjen i Estland?

Utsagnet tyder på at dyrking av folkekulturen har større betydning enn bare det å sikre tradisjonenes overlevelse. Det som står på spill er ifølge Kalju esternes verdighet og til syvende og sist nasjonens framtid. At Estland skal kunne fortsette å være selvstendig og ikke bli oppløst i et felleseuropeisk samfunn oppfattes som betinget av at det spesifikt estiske dyrkes fram og blir en rotfestet del av esternes identitet.

Hvordan blir så målet om at den estiske befolkningen skal identifisere seg med estisk kultur og folkløse ivaretatt av colleget og folkemusikk instituttet? Som de foregående eksemplene viser virker det som studentene får stor frihet i å utvikle sitt eget oppriktig-autentiske uttrykk, noe som kan føre folkemusikktradisjonen bort fra det som folklorister og i stor grad de selv ser på som autentisk estisk folkemusikk. Denne kunstneriske friheten kan på den ene siden være uunngåelig, fordi det motsatte – en kunstnerisk ufrihet – ville være umulig å gjennomføre, eller i hvert fall svært upopulær, og dessuten ligner mye på den kunstneriske ufriheten man hadde under Sovjet-regimet. På den andre siden kan det også være mye å vinne på å gi rom for mer individuelle uttrykk, bl.a. når det gjelder å gjøre folkemusikken populær. Som beskrevet f.eks. i forbindelse med *Sass' project* kan et ideal om autenticitet i en mer individualistisk og oppriktig betydning føre til at estisk folkemusikk blir kombinert med musikalske elementer fra andre stilarter og genrer som f.eks. jazz, rock, pop, techno m.v. Dette er noe som kan gjøre terskelen til å identifisere seg med folkemusikken lavere for mange. Musikken kan m.a.o. bli gjenkjennelig for et større publikum og bli mer populær, noe som også vil bringe den estiske folkemusikken ut til et større publikum. Slik sett kan musikalske uttrykk av denne typen være gunstig sett i forhold til collegets og folkemusikk instituttets mål, forutsatt at studentene også får opplæring og tilknytning til den mer historisk-autentiske estiske folkemusikken.

Det folkemusikken måtte vinne i popularitet på denne måten vil den allikevel i tilsvarende grad kunne tape i særegenhet. Man kan si at folkemusikken vil bli mer utvannet og ikke-autentisk i den historiske betydningen, og at denne nye typen estisk folkemusikk (om den fremdeles vil bli regnet som folkemusikk) også vil kunne bli mer lik den øvrige populærmusikken. Dette er kanskje noe av prisen man må betale om man vil gjøre folkemusikken mer populær. Samtidig kan det jo også være muligheter for en slags reversering av prosessen ved at interessen for den historisk-autentiske folkemusikken også vil kunne bli større som følge av at flere får høre bruddstykker av denne tradisjonen. Uansett synes det å gå den andre veien, d.v.s. å videreføre den tradisjonstroe folkemusikken gjennom en streng uttrykksmessig konservatisme, ikke å være noe

farbart alternativ ettersom dette lett ville kunne gi assosiasjoner til den sentralstyrte kunst- og kulturpolitikken man hadde under Sovjet-regimet som man nå vil distansere seg fra.

4 Sovjet og vesten som diskursive motparter

I forrige kapittel ble bl.a. forholdet mellom folkemusikere tilknyttet colleget, folklorister og folklore- og sangfestivaler drøftet. Folkemusikere og folklorister har et noe ulikt syn på hva som er autentisk estisk folklore, og dermed også noe forskjellig syn på hvordan estisk folkemusikk skal dyrkes, utvikles og utbres. Den estiske stat, som innehar rollen som bevilger og legislator, kan regnes som en tredje part i denne diskursen; en part som både colleget og de ulike folkloreinstitusjonene jobber opp mot. De tre aktørene – folkemusikere, folklorister og stat - har ut fra sine roller ulike idealtypiske forhold til musikken. Man kan si at det er tre forhold som gjør seg gjeldende: Den praktisk utøvende, den analyserende og den politiske. For folkemusikeren vil det praktisk utøvende være av størst betydning, men hun/han vil også til en viss grad kunne være analyserende og politisk i sitt forhold. Folkloristen og politikeren er i liten grad utøvende, men i større grad henholdsvis analyserende og politisk. Alle aktørene vil ha et lytterforhold til musikken, noe som kan være avgjørende for deres personlige engasjement i forhold til folkemusikk.

Uenigheten, det diskursen mellom disse tre partene handler om, består i hovedsak av hva som skal bli ansett som estisk folklore, hvor viktig det er å dyrke folklore, og hvordan man best kan dyrke og utvikle den videre. Det er lite uenighet om at det er viktig å dyrke, utvikle og støtte estiske folkloristiske aktiviteter generelt. Et spørsmål man kan stille er derfor hvorfor dyrking av folklore blir ansett som så viktig? Deler av dette spørsmålet har blitt besvart tidligere: Det politiske argumentet er at den estiske folkloren, de spesifikt estiske kulturuttrykkene, utgjør det kulturelle legitimeringsgrunnlaget for den estiske nasjonen. Ut fra denne oppfatningen blir dyrking av estisk folklore viktig for at den estiske nasjonen fortsatt skal kunne bestå og reproducere seg selv. En folkloristisk argumentasjon vil være at det er viktig å ta vare på det mangfold av kulturuttrykk som finnes. Den utøvende musikerens spesielle argument vil være at folkemusikken representerer en viktig musikalsk og personlig uttrykksmåte for musikeren selv. D.v.s. at det er denne musikalske uttrykksmåten som ligger folkemusikerens hjerte nærmest. Dette argumentet ligner på lytterentusiastens argument: Musikken som viktig å dyrke fordi man på en eller annen måte har en følelsesmessig tilknytning til den. Som entusiast identifiserer man seg med musikken, og musikken man lytter til blir derfor et uttrykk for ens identitet. Det er dette, at estiske innbyggere skal identifisere seg med estisk musikk, eller det estiske generelt, som igjen

er folkløredyrkingens politiske mål, og man kan dermed se at ringen er sluttet. Ringen vil med dette også være sluttet for folkemusikeren som trenger et publikum, og for folkloristen som trenger et studieobjekt.

Så langt har oppgaven stort sett konsentrert seg om *det estiske*, d.v.s. den type folkemusikk og folkløre man kjemper *for*. Men hva er det man kjemper imot? Hva består den diskursive motpart av som gjør det så viktig både for politikere, folkemusikere og folklorister å dyrke den estiske folkløren? For å få svar på dette spørsmålet må man bevege seg ut over grensene til den estiske nasjonen. Antagonistene – de kreftene som oppfattes å gå imot det estiske dannelsesprosjektet – er krefter som kommer både utenfra og som er etablert innenfor den estiske konteksten som institusjoner og 'habitus'. På grunn av dette opererer det estiske dannelsesprosjektet også på 'habitus'-nivå: Det er ikke først og fremst kulturelle og sosiale institusjoner som i denne fasen er viktigst å bygge opp, de eksisterer for en stor del allerede. Det er dannelsen av 'den estiske habitusen' det nå dreier seg om.

Overskriften har allerede gitt stikkordene til det som kan identifiseres som de to "hovedmotstanderne" til dette prosjektet. *Sovjet* kan beskrives som et politisk globaliseringsprosjekt som riktignok må anses å være mislykket, men som like fullt har satt sine spor og fremdeles er tydelig nærværende i dagens Estland. *Vesten* kan ses på henholdsvis som et vestlig, politisk, kulturprosjekt, og/eller som konsekvenser av en mer generell sosial og kulturell prosess knyttet til moderne idealer. P.g.a. at innflytelsene fra Vest-Europa og USA er så sterke i dagens Estland har jeg valgt å kalle denne "motparten" for Vesten. En annen faktor som underbygger valget av 'Vesten' som begrep er også at innflytelsen østfra har blitt svekket i Estland siden landet ble selvstendig. Dette svekker også inntrykket av moderniseringsprosessene som en global prosess uten spesielle geografiske tilknytninger. Det generelle inntrykket fra Estland er med andre ord at "globaliseringen" kommer vestfra og i større grad er drevet av økonomiske enn av rent politiske interesser, to interessesfærer som selvfølgelig ikke kan ses isolert fra hverandre.

Innflytelse fra ulike aktører vestfra og østfra har vært tilbakevendende fenomener i Estland, ikke bare de siste 150 åra men helt fra så langt tilbake man har historiske data fra området. Konsekvensene av disse innflytelsene er i ettetid lette å spore, men de kan også hevdes å ha vært uforutsigbare. De ulike "våpnene" som har vært benyttet fra ulikt hold for å skaffe seg dominans i dette området, det være seg fysiske, økonomiske, sosiale eller kulturelle (Foucault 1980), har i

flere tilfeller blitt erobret av estiske aktører og blitt benyttet i kampen for kulturelle rettigheter og nasjonal selvstendighet.⁹⁹ Det er ingen tvil om at innflytelsene fra vest og øst har hatt avgjørende betydning både for etableringen av den estiske nasjonalstaten, og også for at dyrking av folklore og kulturuttrykk knyttet til den estiske nasjonen har blitt så viktig. For å få en dypere forståelse av dette er det nødvendig først å ta et kort tilbakeblikk på de påvirkningene som har preget landet fra midten av 1800-tallet og fram til landet kom under sovjetisk styre.

En tysk ”avlegger”

Det er stort sett enighet i samfunnsvitenskapelige kretser om at nasjonalismen som politisk prinsipp, d.v.s. ideen om nasjoners rett til politisk selvstendighet, har sin opprinnelse fra 1700-1800-tallets Europa og Nord-Amerika (Smith 1999:1). Som tidligere omtalt kom nasjonalistiske ideer først til estiske intellektuelle via den tyske overklassen som bodde i Baltikum på denne tiden. Noen av de ritualer og praksiser som var knyttet til tysk nasjonalisme ble også adoptert av estiske grupper og etter hvert koblet til estisk nasjonalisme. Sangfestival-tradisjonen samt interessen for folklore er eksempler på dette. På denne måten fikk den tyske nasjonalismen en ”avlegger” i Estland som etter hvert skulle vise seg å undergrave makten både til den tyske overklassen i Estland, til det russiske Tsar-herredømmet, og det senere Sovjet-regimet (etter 1917). Dette ga seg bl.a. uttrykk gjennom *frihetskrigen* (1918-20) hvor de estiske styrkene kjempet både mot sovjetiske og baltisk-tyske tropper. Etter 1. verdenskrig var de sovjetiske troppene svekket og det tyske regimet hadde gått i oppløsning, og dette gjorde det lettere for de estiske styrkene – som hadde fått militær trening av de stridende parter under verdenskrigen – å vinne kampene. Fredstraktaten i Tartu mellom Estland og Sovjet-regimet ble undertegnet 2. februar 1920, og kort tid etter ble Estland internasjonalt anerkjent som en selvstendig stat. Noe av det første den nye konstitusjonen gjennomførte var en radikal jordreform hvor store eiendommer ble appropriert og reallokert til estere (Kionka & Vetik 1996, The Estonian Institute 1995). Med dette kan man si at også de tyske godseierne mistet mye av sin økonomiske makt i området.

Hva nasjonalismen betydde for utviklingen av estisk identitet og felleskap har blitt omtalt tidligere i denne oppgaven, men bør også nevnes i denne sammenhengen. Troen på en felles identitet, at man hører til samme nasjon, var utvilsomt avgjørende for den *organisering* eller

⁹⁹ F.eks. har Viljandi Kulturcollege sin opprinnelse i en institusjon som var ment å skulle spre sovjetiske kulturtradisjoner, mens det nå har som oppgave å spre estiske kulturtradisjoner.

institusjonalisering av nasjonen som fulgte, f.eks. oppbyggingen av estiske media, skolevesen, foreninger og til slutt militære styrker og en konstitusjon. Med tanke på mobiliseringen av en estisk hær i løpet av frihetskrigen, noe som utvilsomt krevde god motivasjon blant de som ble med, må det nasjonale identitetsfellesskapet på dette tidspunktet ha vært relativt sterkt og godt etablert.

Følelsen av et nasjonalt fellesskap, med sine tilhørende institusjoner og praksiser, bygde seg opp i tiden fra ”den 1. nasjonale oppvåkning” i andre halvdel av 1800-tallet og fram til frihetskrigen begynte. Et spørsmål man kan stille i forbindelse med dette er om det er troen på den nasjonale identiteten som er avgjørende for utviklingen av nasjonale institusjoner og praksiser, eller om institusjonene i en eller annen form må være der på forhånd for at nasjonalistiske ideer skal kunne ha grodbunn. Det er grunn til å hevde at mange av de kulturelle trekkene som nasjonalismen bygger videre på har utviklet seg over lengre perioder gjennom felles praksis, og at det ikke i første omgang er nasjonalistiske ideer som skaper dem. Tomlinson (1999:68), opptatt med spørsmålet om *kultur* utelukkende er forbundet med *forskjell*, støtter dette synspunktet:

...collectives pursue cultural practices with the aim of making their lives meaningful, and different local circumstances, combined with the sedimenting of particular practices as ‘traditions’ (not ‘tradition’!) over time, result in the rich array of cultural difference that we see in the world.

Videre hevder Tomlinson (1999:69) at folk er konstant engasjert i kultur, men at de bare periodevis, eller under spesielle omstendigheter av kulturell undertrykkelse, er opptatt av kulturelle forskjeller. Det er under slike omstendigheter nasjonalismen har best grodbunn, ettersom det er kulturelle forskjeller, og folks engasjement i dem, som nasjonalismen bygger på.

Ser man dette i forhold til mange av de folkloristiske praksisene som har blitt koblet sammen med nasjonalisme, er ikke disse nødvendigvis nye av opprinnelse, men har fått ny betydning. De har fått nasjonal betydning, d.v.s. blitt knyttet opp til ideen om en nasjon. De kulturelle praksisene har blitt politisert – blitt redskaper i en politisk maktkamp som går ut på å utøve sosial kontroll over nasjonens medlemmer (Foucault 1980). Folklore- og sangfestivaltradisjonene i

Estland er forenlig med et slikt perspektiv. Tradisjonen med korsang og lokale sangfestivaler hadde eksistert blant estere lenge før den første *nasjonale* sangfestivalen ble arrangert i 1869. Til å begynne med var det for det meste tyske sanger som ble framført, og de var derfor neppe del av noe estisk nasjonalistisk prosjekt før estiske nasjonalister fikk større innflytelse.

De fremtredende nasjonalistene som var sentrale under den første sangfestivalen besto også av høyt utdannede menn og kvinner. Utvilsomt kan nasjonalismen selv ut fra dette ses som sprunget ut av en akademisk praksis, en praksis som i det store og hele var felles og grunnleggende både for tyske og estiske intellektuelle. Heller ikke kor- og akademiske tradisjoner kan imidlertid betraktes som nye praksiser i 1800-tallets Estland, selv om de i denne perioden står under sterk tysk innflytelse. Estiske sangtradisjoner går lengre tilbake enn til 17-1800-tallet, og det første universitetet i Estland ble grunnlagt så tidlig som i 1632 (Jøeste 1993). Dessuten taler den videre politiseringen av kulturuttrykk, f.eks. av språk, musikk, dikt, drakter osv. – kort sagt *folklore* - for at disse kulturelle praksisene ikke er nye, men at de nå får politisk betydning og at de som en konsekvens av dette blir aktivt dyrket, nedtegnet og gjenstand for debatt. De kulturelle praksisene endres selvfølgelig også samtidig med dette. Som følge av politiseringen økte selvrefleksiviteten i forhold til praksisene, noe som mange hevder har ført til en mer tilstivnet, 'kunstig', mindre personlig eller "blodfattig" utøvelse av tradisjonene. F.eks. bestrebet man seg innen folkloristikken på å ta vare på alle detaljene i språk, musikk og diktning slik de ble utført på det tidspunkt de ble 'dokumentert'. Resultatet kunne bli, som Sinding-Larsen (1983) har uttrykt det, en større opptatthet av "dansetakenene enn av selve dansen".

At estiske folkloristiske praksiser er nye og oppstått som en følge av den nasjonalromantiske bølgen virker derfor generelt sett å være en urimelig påstand tatt i betraktning av hva disse praksisene består av. Man kan allikevel ikke helt utelukke at nye praksiser kan oppstå i en slik prosess, og det nærmeste man kommer "oppfunnet" folklore i Estland er antagelig kultusen rundt Kalevipoegeposet og mytologien til Kreutzwald og Faehlmann. Denne konstruerte mytologien hadde betydning som et historisk "bevis" på at esterne var et folk med rett til selvbestemmelse og den er derfor uløselig knyttet til den første perioden med estisk nasjonalisme. Men mytologien ble aldri noe religiøst alternativ for esterne, selv om den på mange måter ble populær, ga selvtilitt og inspirasjon til kunstverk og navn på båter.

Med det foregående til grunn kan man si at følgende teori omkring estisk nasjonsdannelse utspeiler seg: De kulturelle forskjellene mellom estere og ikke-estere var fra starten av et

grunnlag som nasjonalistiske aktører tok i bruk og bygde institusjoner over, som f.eks. estiske aviser, skolevesen, kulturelle og politiske organisasjoner. Det ble trukket grenser mellom estere og ikke-estere, noe som manifesterte seg i institusjonene som ble dannet, og som kan ses på som komplementære til lignende institusjoner innenfor andre nasjonale grupper. Denne grensetrekkingen førte til at den praksis som foregikk innenfor den nasjonale rammen ble intensivert samtidig som praksis som gikk ut over disse rammene minket. Dette har så over tid resultert i større kulturelle forskjeller mellom estere og ikke-estere.

Som en konsekvens av de nasjonale institusjonene og økningen i nasjonalt basert praksis, har også de kulturelle forskjellene innenfor nasjonen minsket. I Estland er dette tydelig ved at flere dialekter, som f.eks. *Võru-keel*, er i ferd med å forsvinne, mens andre dialekter som f.eks. *Viljandi-murak* allerede har forsvunnet som talemål. Den dialekten som har fått status som nasjonal kommer fra Tallinn-området, og har nå tatt over for mange av dialektene rundt om i landet.

Det modernes betydning: Industrialisering og urbanisering

Nasjonalisme og folkloredyrking er i seg selv en del av moderniteten slik Østerberg (1999) beskriver den. Nasjonalismen bidro til å frigjøre individet fra det føydale standssamfunnet, noe som ble gjort mulig blant annet gjennom fremskritt innenfor industrialisering og massekommunikasjon (Gellner 1983). Folkloredyrking og folkloristikk er utvetydig forbundet med akademiske tradisjoner, og således en del av det rasjonelle og fornuftige. Men andre virkninger av moderne kultur hadde også betydning for hvordan folkloren ble dyrket. Et av modernitetens fremste uttrykk i Europa på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet var industrialisering og en påfølgende urbanisering. Industriell produksjon var et stort fremskritt når det gjaldt å produsere nødvendige artikler i stort antall og til en rimelig pris, og behovet for arbeidskraft i industribyene gjorde at den sosiale mobiliteten i befolkningen økte. På denne måten bidro industrialiseringen til utviklingen av det moderne frie individ, mens den i første omgang ikke skapte særlig fremskritt i form av høyere levestandard for fattige industriarbeidere i byene. Et av de første tegnene til et friere individ i Estland var antagelig opphevelsen av livegenskapet i 1819, noe som riktignok stort sett bare var en ulykke for landarbeiderne som uansett var økonomisk avhengige (Jõeste 1993). Men også et gradvis bedre utbygd skolevesen ga grunnlag for en større sosial mobilitet, og nye arbeidsplasser i industrien skapte muligheter for fattige fra

både by og land. Med den nasjonale revolusjonen omkring 1920 blir tilslutt mange av privilegiene til godseiere og adelsfolk fjernet, noe man kan si representerer slutten på de siste rester av føydalsamfunnet. Nasjonalstaten og etableringen av demokratiske institusjoner representerte på denne måten et stort fremskritt for det frie individ, ettersom en større del av den politiske og økonomiske makten ble distribuert til nasjonens innbyggere. Men for de som ikke tilhørte den dominerende nasjonale kategorien kunne nasjonalstaten tvert om bety en trussel om tap av individuelle rettigheter. Sett fra det frie individs synspunkt representerer nasjonalstaten derfor utvilsomt et stort fremskritt i forhold til føydalsamfunnet, men allikevel langtifra noen perfekt løsning for de som forble marginalisert og dominert av andre.

Industrialisering og urbanisering sammenfaller i tid med den romantiske nasjonalismens gjennombrudd i Estland, noe som antagelig ikke er helt tilfeldig. Det er ikke usannsynlig at de endringene mange opplevde, som oppbrudd fra landsbygda gjennom flytting til byene, skapte en lengsel tilbake til noe opprinnelig, enkelt og nærmere naturen – lengsler som preger 1800-tallets nasjonalisme. En slik lengsel blir kanskje mer forståelig med bakgrunn i hvordan arbeiderstrøkene i byene så ut. Friedrich Engels skildrer i sin bok fra 1844 et slikt boligkvarter (cf Østerberg 1999:147):

Det er en rotet ansamling av høye, tre- og fireetasjes hus, med trange, krokete, skitne gater ... husene er bebodd fra kjeller til loft, de er skitne inni og utenpå, og de ser slik ut at det er utenkelig at noe menneske skulle ønske å leve der.

Riktignok var ikke disse strøkene bebodd av intellektuelle og nasjonalister. De bodde som regel under langt bedre forhold andre steder. Men det er ikke utenkelig at urbaniseringen i den form den tok beredte grunnen for at den romantiske nasjonalismen, karakterisert ved en lengsel tilbake til en gyllen fortid i nærmere kontakt med naturen, skulle få stor oppslutning ute i folket.

Om vi vender tilbake til folkloredyrkingen, ser man at den politiseringen av folklore som skjedde under den første perioden av ”nasjonal oppvåkning” stort sett hadde et begrenset omfang. Man kan si at folklorens ”publikum” begrenset seg til de intellektuelle, de som gjennom sin – som regel – tyske utdanning hadde fått et refleksivt forhold til den rurale estiske folkloren og gjort den til objekt. Det er også på denne tiden at den rurale estiske folkloren knyttet til bondesamfunnet får status som den mest autentisk estiske. Gjennom Jacob Hurt sine store

innsamlinger, hvor han benyttet et utstrakt korrespondansenettverk over hele Estland, ble flere mennesker trukket inn og man kan anta at folks refleksivitet i forhold til dette avgrensede feltet av folklore økte. Urbaniseringen bidro imidlertid til at flere av landets innbyggere ble avkoblet fra den landlige folkloren, og til forskjell fra Hurts korrespondenter var disse mer permanent avskåret. Muligens er det dette som gir grunnlag for at den folkloristiske forestillingskulturen tar form og blir populær på 1920-tallet. Man får konserter med tradisjonelle folkemusikere, det etableres folkedansgrupper over hele Estland, og det blir arrangert store folkekulturfestivaler. Den store interessen for folklore reflekterer at den idealiserte nasjonale folkloren allerede nå har blitt så fremmed for store deler av befolkningen at den blir interessant som forestilling. Forestillingene viser at man har fått et objektivisert forhold til folkloren, den er ikke en selvfølgelig del av hverdagen lenger, men heller en spesiell opplevelse. Samtidig representerer forestillingene også noe nytt, det er folklore i en ny form, uttrykt i skillet mellom utøvere og publikum. På denne måten representerer den folkloristiske forestillingen både noe nytt og noe gjenkjennelig både for de urbane og de rurale. Den folkloristiske forestillingen blir en slags kulturell hybrid som oppstår i møtet mellom det urbane og det rurale, og kan også ses på som en måte å forene nasjonale idealer og realiteter på, i og med at folkloren - det premoderne – er det som blir idyllisert, mens realiteten er blitt moderne. Det er det premoderne i en moderne utgave.

Nasjonalismen og den folkloristiske forestillingen kan ut fra dette ses på som en konsekvens av den moderne kulturens innflytelse i Estland. Den moderne kulturen har i hovedsak kommet til Estland fra Vesten, som landet selv for øvrig kan regnes som en del av fram til den 2. verdenskrig og Sovjets okkupasjon av landet.

Estland og Europa

Man kan finne tydelige likhetstrekk mellom den estiske nasjonsdannelsen fram til den første selvstendigheten i 1920 og dannelsen av andre nasjoner i Europa før og etter 1900.

Nasjonalismen i Estland i denne perioden kan i likhet med nasjonalismene i f.eks. Norge, Hellas og Italia regnes som en Risorgimento-nasjonalisme, d.v.s. at de var en type bevegelser som hadde som mål å samle ulike sosiale grupper til en nasjon, frigjøre dem fra undertrykkelse, og oppnå nasjonal selvbestemmelse (Hodne 1995:6). I nasjonsdannelsen spilte frivillige organisasjoner, hemmelige selskap eller skjult virksomhet en avgjørende rolle, og det var først og fremst en

intellektuell elite bestående av akademikere, kunstnere, geistlige og enkelte politikere som drev fram prosessen.

Men det er også ulikheter landene imellom med hensyn til hvordan nasjonsdannelsene utartet seg, spesielt med hensyn til de ulike kulturelle elementene som etter hvert kom til å konstituerere de nasjonale identitetene. Med bakgrunn i forskjellige historiske forutsetninger har f.eks. bondekulturen blitt en basis i de nasjonale identitetsdannelsene i Norge og Estland, mens i Italia og Hellas har antikken, hellenismen, romerriket og bysantinsk kultur spilt en stor rolle (Hodne 1995).

Man kan også se på nasjonsdannelsesprosessene i Estland og Norge som en følge av en sentrum-periferi relasjon. En som legger opp til et slikt perspektiv er den marxist-inspirerte Tom Nairn (James 1996:110). Nairn tar utgangspunkt i de første ”historiske” nasjonalstatene i Vest-Europa, bestående av England, Frankrike, Sverige, Nederland, Spania og Portugal, og hvordan disse nye statsformene – som viste seg å være overlegne når det gjaldt produksjon og militærmakt – spredte seg gjennom verden som en tidevannsbølge. I de tidlige nasjonalstatene i Vest-Europa utviklet det seg sterke sentre som etter hvert kom til å få imperialistisk makt over periferien; først i Sentral- og Øst-Europa, så i Latin-Amerika, og senere på andre kontinenter. Dette førte til en økonomisk, sosial og politisk utvikling i det sentrale Vest-Europa på bekostning av periferien, noe som eliter som befant seg i periferien ikke så på med blide øyne ettersom de også ønsket seg utvikling. Etter hvert vokste det fram en ny intelligentsia i periferien som kan beskrives som moderne, romantisk, mobil og fra småborgerskapet, og disse klarte gradvis å mobilisere de brede masser på tvers av klasseskiller mot fremmed dominans gjennom å spille på den lokale kulturen; d.v.s. deres ”nasjonalitet”, og deres nedarvede *ethnos*. Som Nairn skriver måtte de ”invitere historien til massene, og invitasjonen måtte skrives i et språk de kunne forstå” (James 1996:110). D.v.s. at den nasjonale historien og kulturen måtte fremstilles for folket på deres eget språk og på en slik måte at de brede masser kunne kjenne seg igjen i den og identifisere seg med den.

Denne fremstillingen av nasjonsdannelse stemmer i mine øyne bemerkelsesverdig godt med det som skjedde i Estland. Folket som tidligere hadde kalt seg *maarahvas* får i løpet av 1800-tallet en nasjonal identitet og blir til estere, de får en egen historie og et eget epos som symbolsk bygger på denne historien. Det er de estiske intellektuelle fra småborgerskapet som inviterer massene til historien og den nasjonale kulturen gjennom nye institusjoner som aviser, skoler og nasjonale sangfestivaler.

Noe lignende skjedde også i Norge, og så langt som dette kan man si at nasjonsdannelsene i Estland og Norge i store trekk forløp ganske likt. Men det er også forskjeller, og i den perioden vi snakker om her var det f.eks. store ulikheter med hensyn til sosial differensiering. I Estland var de føydale strukturene fremdeles i stor grad til stede og det var følgelig store sosiale og økonomiske forskjeller mellom en overklasse bestående av godseiere, handelsmenn og tsarens tjenestemenn, og fattige arbeidere og landarbeidere. I forhold til dette var forskjellene på høy og lav i Norge mindre ekstreme. Den viktigste forskjellen er allikevel at mens lavadelen, storborgerne og storbøndene i Norge mye godt var norske med enkelte innslag av f.eks. engelskmenn, besto overklassen i Estland hovedsakelig av tyskere. Dette fikk bl.a. det resultat at mens den norske nasjonalismen fikk støtte - eller i hvert fall ikke nevneverdig motstand - fra høyere sosiale og økonomiske lag i befolkningen, var både den tyske overklassen og den russiske statsmakten sterke motstandere mot estisk nasjonalisme. Derfor var det det estiske småborgerskapet som hadde vokst fram på 1800-tallet som ble de drivende krefter bak nasjonsdannelsesprosessen. Dette småborgerskapet besto av estere som av forskjellige grunner hadde fått seg en utdanning og som gjennom dette hadde dannet et eget sosialt lag i den estiske befolkningen. De tidlige aktørene i nasjonalistbevegelsen er gode eksempler på dette. Kreutzwald var lege og gift med en tysk lady, Hurt var akademiker og prest, og Janssen hadde fått lære musikk og tysk av en lokal prest (se kap. 2).

Etter hvert kan man se betydningen av de ulike sosiale og økonomiske relasjonene i de to landene. Mens Norge oppnår selvstendighet etter en fredelig prosess allerede i 1905, får Estland anerkjent sin selvstendighet først i 1920 etter en to års borgerkrig der estiske styrker kjemper på to fronter: Mot russiske bolsjeviker i øst og baltisk-tyske grupperinger i sør.

Det "russiske" som antagonist

I det følgende skal det handle om mer nylige historiske erfaringer fra en annen retning. Sovjet står for en annen type kulturell innflytelse enn den vestlige, ikke umoderne i sitt ideal, men hvor man i praksis har satt 'det frie individ' på venterommet, delvis også i fengsel, i påvente av den "kommunistiske frihet" som engang skal komme.

Da Sovjet okkuperte Estland i 1940 var det ikke første gang at esterne kom under politisk kontroll fra øst. Estland hadde tidligere fram til slutten av den 1. verdenskrig ligget under den russiske tsaren i to århundrer, og dessuten var de russiske bolsjevikene en av hovedfiendene til de

estiske styrkene under frihetskriegen fra 1918-1920. Den *sovjetiske* okkupasjonen fra 1940-41, og senere fra 1944, ble derfor av mange estere oppfattet som en gjentakelse av tidligere *russiske* okkupasjoner. Når man tar i betraktning de maktpolitiske virkemidlene som ble benyttet var det i praksis også i hovedsak snakk om en russisk og ikke sovjetisk okkupasjon. Det var russisk språk og kultur som Sovjetunionen skulle bygge videre på, og den politiske makten var sterkt sentralisert og med hovedsete i Moskva. De forskjellige sovjetrepublikkene, som f.eks. Estland, kunne forvente kraftige represalier om de gjorde noe som ikke ble godtatt i Moskva. Dette kunne for øvrig vanskelig skje ettersom Moskva hadde full kontroll over hvem som skulle få sitte i de øverste sovjetene i de ulike republikkene.

Den østlige antagonisten er derfor en ganske sammensatt diskursiv partner. Den er for det første befestet både i fortid, nåtid og fremtid. I fortid som historien om tsar-Russland og Sovjet. I nåtid som en stor andel russiskspråklige i Estland (ca. 30%), samt de praksiser og holdninger som etablerte seg gjennom et halvt århundre som del av Sovjetunionen. I fremtid uttrykkes antagonisten gjennom den angst som finnes blant estere for en ny okkupasjon fra øst, og for at estisk språk, kultur og identitet av denne og andre grunner etter hvert skal forsvinne.

For det andre kan den østlige antagonisten ses på som sammensatt av både nasjonale og overnasjonale elementer. Dette gjenspeiler seg i at ordet *russer* (*vene* på estisk) for estere i like stor grad betegner en innvandrer fra Sovjetunionen som en person av russisk nasjonalitet. I løpet av Sovjet-tiden kom det mer enn 300 000 innvandrere fra hele Sovjetunionen til Estland, og ettersom så å si alle benyttet russisk som språk ble de av estere kategorisert som *russere*. Det russiske betegner på denne måten både det nasjonalt russiske og det overnasjonalt sovjetiske. Som vi skal komme tilbake til har dette også sammenheng med at det var russisk kultur som dannet grunnlaget for den fellessovjetiske kulturen som skulle bygges innen Sovjet. Den kulturpolitikk som man kan betegne som *sovjetifisering* var i stor grad å regne som *russifisering*, noe som bl.a. fikk den følge at det i estisk dagligspråk ble satt likhetstegn mellom *russisk* (*vene*) og *sovjetisk* (på estisk: *nõukogu*¹⁰⁰).

Ettersom det russiske og det sovjetiske er så tett knyttet sammen gjennom historisk praksis, kan disse kategoriene også være vanskelig å skille ad. Det er allikevel helt nødvendig å gjøre dette skillet om man ikke vil komme i skade for å gi et unyansert og reduksjonistisk bilde av *det russiske* i denne diskursen. Det viktigste å poengtere er at antagonisten fra øst ikke består av *det*

¹⁰⁰ Direkte oversatt betyr *nõukogu* råd.

russiske som helhet, men nettopp av *det russiske* som er truende mot *det estiske*, d.v.s. det man kan kalle det ”globaliserende” eller rettere sagt imperialistiske Russland; det som vil hevde *det russiske* på bekostning av *det estiske*. I fortiden representerte Sovjet en slik imperialiserende kraft, i likhet med at Tsar-regimet og den tyske-dominerte ordensmakten også åpenbart gjorde det.

Skillet mellom *russisk imperialisme* og *det russiske som helhet* er et skille som eksisterer og har praktisk betydning i den estiske offentligheten. Det har alltid bodd en del russere i dette området, og det er på det rene at estere kjenner *det russiske* godt og synes å ha både gode og dårlige assosiasjoner til denne kategorien. Bevisstheten om at også svært mange russere ble offer for den sovjetiske statsmakten kan også ha bidratt til et relativt nyansert syn, og svært få estere vil benekte at *det russiske* også har mer sympatiske sider enn de som gir assosiasjoner til *det sovjetiske* eller *det imperialistiske*. Kanskje var det nettopp det nyanserte bildet av *det russiske* som var noe av hemmeligheten bak den relativt fredelige re-etableringen av estisk selvstendighet etter Sovjetunionens fall? En kjensgjerning er iallfall at nyanser kan bidra til å dempe farlige utslag av dikotomisering i inter-etniske konflikter.

Det er imidlertid store lokale variasjoner i estisk-russiske relasjoner, noe følgende sitat fra Tiiu Jaago (estisk folklorist) tyder på:

People in Kohtla-Järve remembered their fear of the coming of Russians. They were not wanted in families. Today the fear is gone. There are many mixed marriages. People socialise with an individual human being rather than with a nation. They are reluctant to characterise the nationalities even if asked to do so. However, at Lügänuuse some twenty or thirty kilometres away, the boundary lines between groups are not yet blurred and people are apprehensive of the invasion of “Russians” (here I am avoiding the conception of “Russian culture”, because in this context for native people it bears the connotation of ‘being uncultured’). At Lügänuuse the coming of the “Russians” arouses uneasiness, people are alarmed at the threat of destruction of what they feel is theirs – a fear that is not utterly groundless. (Jaago 1996:185)

I denne delen av avhandlingen er det først den østlige *antagonisten* det skal handle om, d.v.s. den estisk konstituerte kategorien *vene* (russisk) og de dimensjoner av den som blir oppfattet som

truende mot det estiske. Etter hvert vil også Vesten som antagonist bli trukket inn.

Utgangspunktet for dette er at det er innflytelsene fra øst og vest som gjør at dyrkingen av *det estiske* blir så viktig. Jeg vil også komme inn på andre dimensjoner ved disse antagonistene; dimensjoner som er med på å nyansere diskursen og som ikke direkte er en del av det som blir oppfattet som truende. Et nyansert bilde av ”den andre” er viktig å få fram, ikke minst fordi dette også er noe som blir lagt vekk på i utsagn fra informanter og andre kilder.

Sovjet

Det kan synes merkelig at Sovjet kan anses som en trussel mot *det estiske* mange år etter at Sovjet har blitt oppløst, men Sovjet identifiseres her først og fremst som de praksiser og holdninger som etablerte seg under sovjetisk styre. Et halvt århundre i Sovjetunionen har satt sine spor, ikke bare materielle men også kulturelle og sosiale spor som nødvendigvis vil fortsette å eksistere i ennå lang tid. De som har vokst opp og levd et liv i Sovjet vil fortsette å bære disse erfaringene med seg i en eller annen form resten av livet. Ettersom den ”sovjetiske” habitusen ikke umiddelbart passer inn i den liberale markedsøkonomien som har blitt etablert etter selvstendigheten, har mange måttet omstille seg til et nytt liv med nye normer og verdier. Den nye selvstendigheten, overgangen til markedsøkonomi og den sterkere integrasjonen med vest-Europa har derfor ført til problemer for mennesker som av forskjellige grunner har hatt vanskeligheter med å omstille seg. F.eks. har mange opplevd at den kompetansen de opparbeidet seg gjennom Sovjet-tida nesten over natta har mistet mye av sin verdi. Spesielt gjelder dette i arbeidslivet hvor det nå f.eks. blir stadig viktigere å kunne estisk og engelsk istedenfor russisk for å få arbeid. Ikke uten relevans til dette problemkomplekset har omstillingen også ført med seg en hel rekke dystre sider, f.eks en økning i kriminalitet, vold, rusmiddelbruk, prostitusjon og andre alvorlige sosiale problemer (Estonian Human Development Report 1997).

Inkorporerte praksiser knyttet til Sovjet representerer et problem for en estisk nasjonalstat som har valgt å søke en tett integrasjon mot Vesten. Dette fordi i Vesten blir Sovjet assosiert med noe umoderne, underutviklet og ineffektivt. Å fjerne seg fra det sovjetiske, d.v.s. å etablere en annen identifikasjon enn den sovjetiske, blir derfor av største viktighet om man vil knytte seg til Vesten. På bakgrunn av dette kan den identitetsmessige nasjonsbyggingsprosessen også karakteriseres som en type moderniseringsprosess. *Modernisering* betyr da i dette tilfellet en

tilpasning til vestlige standarder både når det gjelder nasjonal identifisering, teknologi og samfunnsmessig styreform.¹⁰¹

I likhet med at Vesten kan ses på som en globaliserende kraft, er det også på det rene at Sovjet representerte en slik kraft. Når alt kom til alt var det endelige målet en kommunistisk verdensrevolusjon. Som tidligere nevnt ble denne globaliseringen i Estland for en stor del oppfattet som en russisk okkupasjon med en påfølgende russifisering. Sovjet representerte en reell russifisering hvor man måtte kunne både russisk og sovjetrussisk historie godt om man skulle kunne ha håp om å komme inn på en høyere utdanning eller å få en høyere stilling. Det var Russland som var ”storebroren” i det sovjetkommunistiske felleskapet, det var de som påberopet seg å være mest teknologisk avansert, og det var russisk som skulle være verdensspråket. I en lærebok i estisk grammatikk for åttende klasse fra 1955 kunne man bl.a. lese dette (Küng 1975:37):

Sovjetfolket bygger kommunismen og deres felles sprog på russisk. Den russiske vitenskapen er den mest avanserte i hele verden. Den sovjetiske videnskap, som bygger på den russiske, har inntatt en ledende stilling hos hele menneskeheten.

Hvordan kan man nå denne vitenskapens topper uten også å kunne russisk? Man skal lære seg det russiske sproget grundig.

På grunn av at sovjetifiseringen artet seg som russifisering er det ikke så underlig at det blant estiske nasjonalister var *det russiske*, konkretisert som *russerne* som – tildels ufortjent – ble identifisert som den største trusselen mot nasjonen. Som tidligere nevnt benyttes termene *nõukogu* (sovjetisk) og *vene* (russisk) fremdeles om hverandre når estere snakker om Sovjet-tiden, og de mange innvanderne som kom til Estland under Sovjet-perioden blir som regel alle kalt *venelased* (russere), uansett om de har kommet fra Ukraina, Hviterussland, Moldova eller andre steder i Sovjetunionen. På grunn av russifiseringen representerer derfor *det russiske*, både bokstavelig og forstått som *det sovjetiske*, en ’antagonistisk kategori’ for tilhengere av det estiske dannelsesprosjektet. Det mest nærliggende for å undersøke nærmere hva denne antagonien består

¹⁰¹ Dette er moderniseringsbegrepet i sin populære vestlige betydning der det tas for gitt at vestlige standarder er mer moderne enn f.eks. de sovjetiske. Fra et samfunnsvitenskapelig synspunkt må man derimot i hvert enkelt tilfelle vurdere samfunnsformer opp mot de kriteriene man har for modernitet. Den populære betydningen av modernitet, nært knyttet til teknologisk utvikling, kan imidlertid sies å være dominerende både i Estland og i store deler av verden.

av er å se på hva estere legger i kategorien *vene*, både i betydningen av å være en nasjonal og en overnasjonal kategori, det som i forhold til Sovjet-tiden er mest korrekt å kalle *sovjetisk*.

I sin nasjonale betydning vil *det russiske* imidlertid alltid være en relasjonelt konstituert kategori. I Estland er selvfølgelig *det estiske* hovedrelasjonen til *det russiske*, men også *det amerikanske* og andre vestlige identitetskategorier blir bragt inn i konstitueringen både av *det russiske* og *det estiske*.

Nasjonale kategorier blir gjerne uttrykt gjennom historier, sanger, vitser, uttrykk og til og med eventyr der de ulike nasjonalitetene mer eller mindre åpenbart inntar ulike roller. Holdinger og meninger om forskjellige nasjonaliteter uttrykkes også gjerne spontant i situasjoner som blir oppfattet å ha en nasjonal eller etnisk signifikans. Slike utsagn og anekdoter ble det rikelig med anledning til å observere i løpet av mitt feltarbeid, bl.a. fordi jeg selv tilhørte en annen nasjonal kategori og derfor ikke kunne unngå å aktualisere temaet. I det følgende vil jeg ta for meg en rekke slike utsagn som kan gjenspeile generelle oppfatninger om hva de ulike kategoriene karakteriseres av. Utsagnene er for det meste hentet fra omgivelsene i og omkring Viljandi Kulturcollege der jeg hadde hovedtyngden av mitt feltarbeid.

Det er viktig å understreke skillet mellom *russere* som en befolkningsgruppe og *det russiske* eller *sovjetiske* som kategori etablert i relasjon til det estiske. Det er ikke *befolkningsgruppen russere* men *den estisk konstituerte kategorien russisk* som vil bli diskutert i det følgende. *Det russiske* er heller ikke en kategori som bare er relatert til russere. Den er også relatert til estere i den grad det oppfattes at estere har blitt russifisert eller sovjetifisert. Dette blir tydelig i forhold til det estiske dannelsesprosjektet som colleget er en del av som går ut på å spre kunnskap og interesse for *det estiske* blant befolkningen i Estland, enten de er å betrakte som estiske eller russiske.

En splittet befolkning

En av sovjetifiseringens følger var en splittelse i den estiske befolkningen. Dette er noe Aleksander, student ved colleget, har gjort seg noen tanker om. Han mener at den sovjetiske propagandaen virket, og begrunner dette med at hva man tenker kommer an på hvilken informasjon man får:

Vi fikk vite at Sovjet var først og best på alle plan på skolen, at en russer fant opp radioen, en russer var først i kosmos osv. Sovjet var best og jeg trodde på det. Senere skiftet jeg mening og mente at Vesten var best. Jeg dro til Sverige. Nå er jeg tilbake og synes at Estland er best. Jeg tror på nasjonen.

Aleksander sier videre at revolusjonen ikke kom som en følge av at folk skiftet mening. Istedenfor har folket alltid vært delt mellom de som synes Sovjet-systemet var best og de som synes Vestens system er best. Disse to leirene var der i Sovjet-tiden og er der ennå, mener han.

At det alltid har vært to leirer i folket, og at hva folk tror er avhengig av hvilken informasjon de får kan synes som et motsetningsfylt utsagn. Man skulle tro da at folk skiftet mening når informasjonen skiftet, akkurat som Aleksander selv skiftet meninger, og at revolusjonen utviklet seg på basis av dette. Utsagnet trenger allikevel ikke være motsetningsfylt om de to leirene i folket har hatt tilgang til ulik informasjon. Alternative informasjonskilder må derfor ha funnes i Sovjet-perioden, noe også historiske kilder kan bekrefte. Det er her snakk om informasjonskanaler som virket i det skjulte eller som var utenfor myndighetens kontroll. De mange motstandsbevegelsene som arbeidet i skjul for det offentlige kan være eksempler på dette (Taagepera 1993:101-113, Laur et al 1995:129). Dessuten hadde selvfølgelig mange erfaring med den første estiske republikken og kunne derfor presentere alternative syn på historien i private kontekster. Informasjon ble også smuglet inn fra Vesten, og nord i Estland kunne man ta inn finsk TV fra midten av 60-tallet (Laur et al 1995:136). På bakgrunn av dette er det sannsynlig at deler av folket bygget sine meninger på andre informasjonskilder enn den offentlige.

”Det russiske” og estisk språkpolitikk

Noe av det som vekker størst irritasjon blant estere er det som ses på som uvillighet fra russernes side til å lære seg estisk. Dette er noe som svært ofte blir framhevet i ulike sammenhenger, og som har fått konsekvenser for de estisk-russiske relasjonene i Estland. For eksempel uttrykte *Reio*, student ved colleget, seg på denne måten da han hørte at jeg kom fra Norge og ville lære meg estisk:

Det er mange i dette landet som ikke vil lære seg estisk. De vil ha tilbake USSR. Russere vet du. En gang vi var i Ural fikk vi negative reaksjoner på at vi snakket

estisk oss imellom. Russerne sa at alle burde snakke russisk så alle kunne forstå hverandre, det er mye enklere. Russerne ble forbannet fordi vi snakket estisk.

Andre uttrykker også sin irritasjon f.eks. over russere som har bodd over 40 år i Estland uten å snakke et ord estisk. Noen har allikevel en mer forståelsesfull holdning og mener at ”russerne ikke lærer seg estisk fordi de ikke behøver det”.

I Sovjet-tida var dette utvilsomt riktig ettersom offentlighetens språk i stor grad var russisk og alle estere snakket russisk, men etter selvstendigheten har dette forandret seg. Nå er det innført krav om at alle som ønsker å få estisk statsborgerskap eller som vil arbeide i det offentlige må lære seg estisk, og rollene har på denne måten blitt snudd om. Den estiske språk- og kunnskapstesten som man må bestå for å kunne få statsborgerskap er etter sigende såpass vanskelig at til og med mange estere kunne fått problemer med å bestå prøven. Den har også vakt negative reaksjoner både fra EU og Russland. Testen er et åpenbart virkemiddel for å sikre estisk politisk dominans i Estland ettersom det kreves statsborgerskap for å kunne delta ved riksvvalg. Det er liten tvil om at den bakenforliggende årsaken er at estisk identitet, språk og kultur oppleves som truet av den store naboen i øst samt de nesten ½ million russiskspråklige som bor i Estland. Russland blir dessuten fremdeles oppfattet som en militær trussel, noe som er en av årsakene til at estiske styresmakter gjerne vil slutte seg til EU og NATO.

Bortsett fra språk- og kunnskapstesten er imidlertid ikke de estiske statsborgerskapslovene strengere enn de er i Vest-Europa.¹⁰² Praktisert i den estiske konteksten har lovene allikevel fått en del bisarre utslag, bl.a. ved at de mange innvandrere fra Sovjet-unionen som kom til Estland i løpet av etterkrigstiden har blitt nødt til å følge naturaliseringslovene og søke om statsborgerskap etter selvstendigheten i 1991. Begrunnelsen for dette er at den 2. estiske republikken som ble selvstendig i 1991 ifølge den estiske konstitusjonen skal være en fortsettelse av den 1. republikken som ble oppløst da Sovjet okkuperte landet i 1940. Ergo var det bare de som var statsborgere av den 1. republikken med sine etterkommere som automatisk ble gitt statsborgerskap. Alle innvandrere til Estland i løpet av sovjet-tida og deres etterkommere blir regnet som utlendinger og må søke om estisk statsborgerskap gjennom naturalisering. Statsborgerskap gis heller ikke på etnisk grunnlag, d.v.s. at om du er ester men har bodd i

¹⁰² I loven om statsborgerskap fra 1995 kreves det at man har bodd i Estland i 6 år før man kan bli estisk statsborger. Ved siden av å vise kunnskaper i estisk språk og samfunn må man også avlegge en ed om troskap til den estiske stat (*Migration News* 1995).

Russland hele ditt liv vil du måtte søke om estisk statsborgerskap gjennom naturalisering på lik linje med andre utlendinger.

Det er også korrekt å ta med i denne sammenhengen at personer uten statsborgerskap, bortsett fra at de ikke kan delta ved riksvvalg, har stort sett de samme sosiale og kulturelle rettighetene som estere. Man har f.eks. egne russiske skoler og kulturinstitusjoner som mottar offentlig støtte. Etter å ha bodd fem år i landet kan innvandrere også delta i kommunevalg. De praktiske konsekvensene ved ikke å ha estisk statsborgerskap blir derfor ikke nødvendigvis så dramatiske for den enkelte selv om muligheten for politisk innflytelse blir begrenset.

Russisk kultur som overlegen

En annen årsak til at det russiske kobles med arroganse er en oppfatning av at russere ser på sin egen kultur som overlegen den estiske. Dette må settes i sammenheng med Sovjet-tiden da den russiske kulturen fra offisielt hold ble omtalt som overlegen de andre nasjonale kulturene i Sovjetunionen. Dette førte bl.a. til at de russiske innvandrerne til Estland så på seg selv som en slags ”siviliseringsagenter”, noe som ikke var særlig populært blant de lokale estere (Jaago 1996:184):

Local Estonians are annoyed by the feelings of superiority shown by ”Russians” (non-Estonians), which reflects the role of helpers and bringers of civilisation that they have assumed: before us there were nothing here. Such ideology was conceived by high Soviet officials to compensate the feeling of rootlessness and the ensuing vulnerability of the immigrants. Moreover, it was meant to justify immigration policies of that time. The words “bringer of civilisation” and “Russian” are sometimes used as derogatory synonyms for Russian-speaking immigrants.

I Estland ga dette seg også utslag i at estiske kulturuttrykk ble lite verdsatt. Denne formen for kulturell stigmatisering kunne bl.a. føre til at folk sluttet å synge estiske sanger. *Sirje*, lærer ved colleget, fortalte meg dette etter at jeg spurte om hvorfor hun ble interessert i folkemusikk:

Det startet for 15 år siden på en teaterperformance med Mikk Sarv og Jaan Tooming. De brukte folkemusikk og det skapte sterke følelser hos meg (...) Men jeg er ikke

vokst opp med folkemusikk. Etter at jeg fikk interessen oppdaget jeg at min bestemor kunne mange sanger. Jeg startet å ta opp sanger fra henne i 1988 og nå har jeg ca. 100 sanger.

Sirje forklarer at bestemoren ikke hadde sunget sangene for henne tidligere fordi slike sanger ikke var ”pop” eller hadde ”ingen verdi” i Sovjet-tida.

En uttalelse fra Ants Johanson, pressesjef ved Viljandi Folk, til avisa Postimees indikerer også at estisk folkemusikk har vært stigmatisert og at folk har følt seg skamfulle ved å delta i slik musikkutøvelse:

Jeg er ikke sikker på om det skjer utenfor denne festivalen at noen begynner å synge regisanger i sosialt samvær, men i hvert fall dette selskapet [de som deltar på Viljandi Folk] ser ut til å ha kommet over denne falske skamfølelsen.¹⁰³

En annen som utdypet sitt syn på den estisk-russiske kulturelle relasjonen er Aleksander. I forbindelse med at vi diskuterte problemet med å oversette mellom russisk og estisk hevdet han at når man oversetter fra estisk til russisk blir teksten oppfattet som naiv av russere, og det samme vil skje om man oversetter den andre veien. Da jeg spør om dette er et problem i forholdet mellom estere og russere svarer han:

I Sovjet-tida var dette et problem. Russerne hadde en rik kultur av forfattere, arkitekter, arkitektur osv., og syntes ikke esternes kultur var noe særlig å samle på. Nå er det ikke så mye problemer lenger. Når det er spørsmål om å tjene penger og man trenger hjelp fra noen, spiller det ingen rolle om man er ester eller russer.

Aleksander ser ut til å mene at de nasjonale skillelinjene ikke er så viktige lenger etter at Estland ble selvstendig og at dette bl.a. har økonomiske årsaker. I Sovjet-tida var det knyttet privilegier til det å være russer eller å assosiere seg med *det russiske*, men etter at markedsøkonomi har blitt innført har muligens økonomiske forhold blitt en viktigere faktor for utvikling av relasjoner enn hvilken nasjonal kategori man tilhører.

¹⁰³ - Ma pole kindel, kas väljapool seda festivali sellist asja toimub, et keegi regilaulu ühisel olemisel üles võtaks, aga vähemalt selles keskkonnas on volehäbist üle saanud. *Postimees* 31. juli 1997.

Russisk og estisk mentalitet

Aleksander streifer også innom en oppfatning om mentalitetsforskjeller mellom estere og russere når han snakker om naivitet og vanskeligheter med å oversette mellom estisk og russisk. Det synes å være en utbredt oppfatning blant estere at russere og estere er ganske forskjellige mentalt sett (se f.eks. Lieven 1993:17-37). Dette synet kan man også finne hos Jaago (1996:193) som i en parentes nevner at "there are Estonian schools and Russian schools, which do not want to act together; their main controversies arise from different temperament of the pupils, which is not a theoretical problem, but a purely practical one".

Også i mer spontane kontekster kommer dette synet frem. *Mari*, student ved universitetet i Tartu, uttrykte denne forskjellen slik:

Når en ester kommer inn i et lokale setter han seg ned ved et bord uten mennesker.
Når en russer kommer inn setter han seg ved et bord der det allerede sitter noen og begynner å prate. Dette er to typer mentalitet som ikke går så bra sammen. Esterne er forsiktige og tilbakeholdne, en vane som henger igjen fra sovjet-systemet. De var redde for å stikke seg ut for de kunne bli mistenkeliggjort og havne i trøbbel.

Kairi, student ved colleget, kunne også fortelle meg at "russere er veldig spontane og emosjonelle, mens estere er mer emosjonelt kalde, avbalanserte og mer nordiske". Maris forklaring om at dette skyldes Sovjet-systemet kan synes å være plausibel i og med at det russiske hegemoniet i Sovjet-tiden kan ha ført til et estisk mindreverdighetskompleks eller at estere generelt sett ble mer forsiktige med hvordan de opptrådte. Kairis beskrivelse av estere som mer "nordiske" gir derimot inntrykk av at det emosjonelt kalde og avbalanserte er en mer grunnleggende egenskap ved den estiske habitusen som ikke har sin rot i Sovjet-sytemet.

Beskrivelsen av estere som henholdsvis "forsiktig", "tilbakeholdende" eller "avbalansert" tyder også på at den estiske reservertheten tolkes forskjellig. Mens "forsiktig" og "tilbakeholdende" gir assosiasjoner mer til sosiale hemninger, kan "avbalansert" tolkes positivt som at estere er mer rasjonelle i sin oppførsel enn russere.

I likhet med dette oppfattes russernes *spontanitet* og *sentimentalitet* både som støyende og irrasjonelt, og som forfriskende og rørende. En lærer ved colleget kom f.eks. med uttalelsen at "russere kunne være veldig fine mennesker når de åpner seg". Også en student ved colleget måtte

medgi at russerne ”er veldig snille, de gir bort fargede egg til oss i påsken, og de gjør det med en slik glede”. Mari nevner derimot at utlendinger (deriblant russere) har mer draget på jentene fordi de er mer spontane, og at dette av og til kan resultere i slåsskamp mellom estere og utlendinger. Man kan med andre ord finne både beundring av russernes følsomhet og spontanitet, og eksempler på at russernes og også andre utlendingers utadventhet virker provoserende.

Et mulig estisk mindreverdigheitskompleks i forhold til russere og eventuelt andre store nasjonale enheter kan også ses på som et typisk trekk ved en stor-liten relasjon. F.eks. kan relasjonen mellom estere og russere sammenlignes med andre minoritets-majoritetsrelasjoner som f.eks. den mellom samer og nordmenn (Eidheim 1971). I løpet av feltarbeidet fikk jeg bl.a. stadig vekk spørsmål om hvorfor jeg kom til Estland på feltarbeid, og hvorfor jeg var interessert i å lære meg estisk, noe som tydeligvis var litt uforståelig. Dette er spørsmål som jeg neppe ville fått om jeg hadde dratt til Russland eller et annet større land. Denne stor-liten relasjonen er heller ikke noe som forsvinner automatisk som følge av at politiske grenser forflytter seg. I forhold til ”det estiske” vil ”det russiske” uansett framstå som en gigant og kunne virke truende selv om Estland har blitt selvstendig.

Skillet mellom russisk og estisk emosjonalitet kan man også finne igjen i folkemusikk og folkemusikkinstrumenter. Med det russiske trekkspillet, *garmuška*, kan man spille i både dur og moll, mens det estiske trekkspillet, *lõõts*, er et rent durspill. Dette henger sammen med at russisk folkemusikk går både i dur og moll, mens nyere estisk folkemusikk utelukkende går i dur. Russisk folkemusikk blir også regnet for å være dramatisk og sentimental, mens den estiske karakteriseres som mer glad, humoristisk eller ikke-sentimental. Den russiske folkemusikken er for øvrig også blitt populær blant estere og er en fast del av mange estiske folkemusikkorkestres repertoar. I enkelte grupper, som f.eks. Untsakad, kan man se at de spiller like ofte på russisk som på estisk trekkspill. Mange russiske sanger har fått estisk tekst og dermed blitt en del av den estiske folkloren.

Det ”ukultiverte”

Det russiske som ”det ukultiverte” har vi allerede gitt et eksempel på i et foregående sitat fra Jaago (1996:185) hvor hun i en parentes skriver at ”here I am avoiding the conception of ”Russian culture”, because in this context for native people it bears the connotation of being ’uncultured’”. Jaago gir også en beskrivelse av den russiske ”ukultiverte” *andre* helt i

begynnelsen av sin artikkel som bl.a. viser at estiske folklorister heller ikke er helt fri fra oppfatningen av *det russiske* som ”ukultur”:

The folklore expedition of Tartu University students to the North-eastern Estonian town Kohtla-Järve comes as a surprise to the senior colleagues: it is a town where only immigrants from other parts of the Soviet Union live, surely there can't be any folklore?! Indeed, in the streets all you can find is Russian language and expressions of strange mentality: pointless pushing, smashed phone booths, noise, repainted granite blocks, poplars, trampled lawn, distinct untidiness.(Jaago 1996:181)

Jaago gir her en beskrivelse av det ”ukultiverte” som eksempelvis rot, støy og ødelagte ting. Dette er en del av det som utgjør den ”ukultiverte” antagonisten og som er en av motstanderne til det estiske dannelsesprosjektet. Som vi har sett betegner kateogien *vene* (russisk) heller de innvandrene som kom til Estland i løpet av Sovjet-tiden enn en spesiell nasjonalitet. Men ettersom både russiskspråklige og estere oppfattes som å ha blitt gjenstand for sovjetifisering kan også begge gruppene rammes av den type habitus-kritikk det innebærer å bli karakterisert som ”ukultivert”.

Arbeidsmoralen under Sovjet-systemet

En annen form av kritikken mot det ”ukultiverte” retter seg mot det som ses på som en type dårlig arbeidsmoral som har utviklet seg som konsekvens av Sovjet-systemet. Manglende ansvarsfølelse, stjeling fra arbeidsplassen og lite effektivitet blir bl.a. forklart med menneskenes eiendomsrelasjon til arbeidsplassen og produktene. Det, for esterne, kjente uttrykket ”*Mõisa köis las lohiseb*” (”*Godsets rep, la det henge*¹⁰⁴”) kan uttrykke dette forholdet. Å arbeide for godseieren (staten) er ikke å arbeide for seg selv, og derfor er det like greit å ”la repet henge”. Arbeids(u)moralen gjenspeiler på denne måten Sovjet-statens legitimeringsproblem i forhold til folket, fordi det å jobbe for staten ikke ble sett på som også å arbeide for sitt eget beste. *Liivi*, lærer ved colleget, bidrar ytterligere til å forklare dette forholdet:

¹⁰⁴ *Lohisema* [*lohiseb*] har også betydningen å trekke i langdrag.

I Sovjet-tiden var oppfatningen at staten eide alt. Dermed var det ingen som eide noe og ingen som tok ansvar for noe hvis statlig eiendom forfalt. På fabrikkene var det vanlig å bare ta ting som man trengte. Det var jo alles eiendom. Denne uvanen lever ennå. Ingen tar ansvar. Russere bare ”tar” ting, de stjeler ikke. Det vil ta en generasjon før denne holdningen forsvinner.

Liivi forteller videre at hun opprinnelig kom fra en liten gård med 34 hektar, 10 kyr og 3 hester. Gården ble kollektivisert og de fikk tildelt en privat jordlapp på 200 m². Hver morgen måtte de møte opp foran en arbeidsleder og ble kommandert til forskjellige jobber. I de første åra fikk de ikke betaling, bare en sekk korn i året. De følte seg nesten som slaver og Liivi forteller at de ikke kunne leve slik og flyttet – eller ”flyktet” som Liivi selv uttrykker det – til byen. De gamle gårdene har forfalt, råtnet opp og forsvunnet.

Det er ikke vanskelig å forstå at det utviklet seg en dårlig arbeidsmoral med tanke på at staten allokerte gårdene for så å sette de tidligere eierne til å arbeide nesten uten lønn for den samme staten. Konsekvensene av kollektiviseringen kunne også minne om tidligere tider da jorda var eid av de tyske godseierne og esterne var fattige leilendinger. Det kunne muligens oppleves som å skru tiden tilbake til føydaltiden, noe som for øvrig gjenspeiler seg i uttrykket ”Mōisa köis las lohiseb” som har opprinnelse fra den gang tyske godseiere dominerte i landet.

Den dårlige arbeidsmoralen kan også knyttes til det som på en nedsettende måte har blitt kalt *homo sovieticus*, og som i en mer positiv eller verdinøytral mening ble kalt *sovetskij tjelovek* – *sovjetmennesket* (Gerner 1997:25). Sovjetmennesket, som i det kommunistiske idealet skulle bli et ansvarlig og oppbyggende individ, ble på mange måter det motsatte; *homo sovieticus*, ”et individ uten ansvar og vilje til selvstendig handling” (Gerner 1997:25). Fra et annet synspunkt trenger imidlertid Gerners definisjon ikke være gjeldende. Det at man stjeler fra arbeidsplassen og ikke tar ansvar der behøver ikke å bety at man ikke tar ansvar for seg selv og sin familie, snarere tvert imot. Det kan også bety at man ikke føler noe ansvar for statens ve og vel, eller at denne type ”uansvarlighet” var en akseptert måte å tilegne seg goder på. I den grad en slik (u)moralsk praksis vil forsette å eksistere representerer den selvfølgelig et samfunnsproblem etter at sovjet-bedriftene har blitt privatisert og nasjonalisert. Det er bl.a. dette som nå betegnes som en uheldig arv fra Sovjet-tiden.

Sovjetisk kunstestetikk

Ved siden av å være en kritikk mot dårlig arbeidsmoral innebærer assosiasjonen mellom *det sovjetiske* og *det ukultiverte* også en kritikk mot den sovjetiske kunstestetikken. Aleksander sier dette om konsekvensene av denne estetikken for den estiske folkemusikken:

Det var en ensretting under Sovjet-tiden som jeg ikke likte. Det ble skrevet ned i bøker hvordan tekster, melodier og danser skulle utføres (...) Folk sa ofte at de ikke kunne spille den og den låta fordi de kunne den på en litt annen måte enn slik den var skrevet ned. På samme måte var det med tekster og dans (...) Det var en del av den sovjetiske propagandaen. Musikk, kunst, film o.s.v. skulle være for proletariatet. Den skulle være enkel og kunne forstås av alle.

Det er lett å finne støtte for Aleksanders syn i andre kilder. Otterbeck (1996:45-52), som skriver om de ideologiske elementene i sovjetisk musikkliv, hevder at den musikken som skulle dyrkes var "massenes genre", d.v.s. sanger og "lett" musikk som skulle være heroisk, vakker, storslått, klar og forståelig og gi sovjetfolket en visjon om det kommunistiske samfunn de sammen skulle bygge. Musikk som ikke var umiddelbart forståelig og som på en eller annen måte ikke stemte med kommunistpartiets program ble fordømt som *formalistisk* og *borgerlig*, noe som spesielt rammet moderne musikk, jazz, men også klassisk musikk. Det følgende Lenin-sitatet kan gi et inntrykk av hva som lå til grunn for Sovjetunionens kunstpolitikk:

Vi er gode revolusjonære, men av en eller annen grunn føler vi at vi må bevise at vi er likestilt med "samtidskultur og -kunst". Men jeg har mot til å erklære meg som "barbar". Jeg er ikke i stand til å se at verkene til ekspresjonister, futurister, kubister og liknende "ismer" er de største uttrykk for kreative genier. Jeg forstår dem ikke. Jeg har ingen glede av dem". (Schwarz 1983, cf. Otterbeck 1996:46)

Formalisme, forstått som oppfatningen om at det ikke er noen direkte sammenheng mellom musikk og den materielle verden, var motsatsen til den *sosialistiske realismen* innenfor sovjetisk kunstdebatt som hevdet at musikk kunne vise direkte til noe utenom-musikalsk som folk umiddelbart kunne forstå (Otterbeck 1996). Det var den sosialistiske realismen som etter hvert

kom til å dominere Sovjet-statens kunstsyn, og i en anti-formalistisk resolusjon fra 1946 het det at ”Enhver prediken om kunsten for kunstens skyld er skadelig for det sovjetiske folks og den sovjetiske stats interesser” (Otterbeck 1996:52).

Det overnasjonale

En annen ting som kan knytte *det russiske* til *det ukultiverte* er *det overnasjonale* eller *anti-nasjonale* som Sovjetunionen representerte. På tross av at det sovjetiske prosjektet må sies å være fullt av paradokser kan det fra et synspunkt ses på som et særdeles moderne prosjekt. D.v.s. gjennom forsøket på å skape et radikalt nytt samfunn med en ny ikke-nasjonal identifisering til det sovjetiske. Dette innebar bl.a. også et brudd med alle tradisjoner som ikke var forenlig med de kommunistiske idealene, deriblant de nasjonalistiske tradisjonene. Som flere har påpekt var ikke dette prosjektet særlig vellykket og hadde størst virkning for praksisen i det offentlige rom, mens i det private rom ble kulturelle særtrekk og tradisjoner ofte holdt i hevd omtrent som tidligere (Hvoslef 1997). Fra et nasjonalistisk synspunkt kan imidlertid Sovjet-prosjektet tolkes som ukultiverthet satt i system ettersom det å være kultivert for en nasjonalist nettopp innebærer å ta vare på sine egne nasjonale tradisjoner.

Spesielt åpenbare var tradisjonsbruddene blant de mange russiskspråklige innvandrerne som kom til Estland i løpet av Sovjet-tiden. Disse hadde i større eller mindre grad mistet kontakten med sine respektive hjemland og visste f.eks. enkelte ganger ikke hvordan de skulle begrave sine døde, noe som kunne bli tolket som tegn på ”ukultiverthet” fra estisk side. Jaago (1996:183) skriver:

Real mess, however, began at cemeteries. Nobody knew how the dead must be buried. Decisions had to be made by the grave: whether it should be dug from north to south or from east to west? After one of these alternatives has been chosen, in which direction should they place the head of the corpse? When the coffin is in the grave, should they put flowers in it, or on the mound over the grave? Should the tombstone be at the head or at the foot of the grave? And so on, and so forth. People argued right beside the grave, and nobody knew which was actually the right way to do it. But when visiting their relatives in Byelorussia, children were surprised to see

the clarity and harmony: everybody knew how things should be, everything was so logical.

Det skilles her tydelig mellom hviterussere i hjemlandet og utflyttede hviterussere. Det skinner klart igjennom at de i hjemlandet betraktes som ”kultiverte” fordi de har tatt vare på tradisjonene og har orden på ting, mens de hviterussiske innvandrerne ved sin mangel på kunnskap i hviterussiske tradisjoner betraktes som ”ukultiverte”.

Det kan derfor være flere grunner til at de russiskspråklige innvandrerne ikke ble særlig godt likt fra estisk side. For det første truet den store innvandringen esternes dominans i landet både på lokalt og nasjonalt nivå. For det andre ble innvandrerne lett oppfattet som lojale representanter for Sovjet-makten ettersom det var de sovjetiske myndighetene som hadde gitt dem arbeid og muligheten for et nytt liv i Estland. For det tredje kunne innvandrerne bli oppfattet som vulgære og ukultiverte, til og med ”nasjonsløse”, ettersom de hadde ”glemt” sin egen kultur, noe som bare i enda større grad knyttet dem til det sovjetiske samfunnsprosjektet hvor nasjonale tradisjoner skulle erstattes med Sovjetiske. Etter Sovjetunionens oppløsning ble også mange av disse *nasjonsløse* i bokstavelig forstand ettersom deres sovjetiske statsborgerskap etter hvert mistet sin gyldighet og de ble nektet statsborgerskap både av estiske og russiske myndigheter. Disse kan man godt si ble de ultimate taperne ved Sovjetunionens fall, noe som også viser seg i Estland ved at det er de områdene i nord-øst med flest russiskspråklige som også har hatt den største arbeidsledigheten og de største sosiale problemene.

Det russiske kan også mer direkte bli assosiert med noe overnasjonalt. F.eks. godtar ikke *Tambet*, journalist og lærer ved colleget, uten videre *russisk* som en gyldig nasjonal eller identitetsmessig kategori:

Jeg ville aldri kalt mine russisk-estiske venner for russere. Russland er et imperium bestående av mange forskjellige folk, og russere som *folk* finnes egentlig ikke. Det var opprinnelig bare en liten gruppe mennesker som snakket russisk, og senere er det språket som har spredd seg, ikke russerne.

Det er tydelig at *Tambet* bygger på historiske kilder når han hevder at det er språket som har spredd seg og ikke *russerne*. Russland ekspanderte fra å være et lite fyrstedømme med hovedsete

i Moskva i 1380 til å strekke seg fra Østersjøen og Svartehavet til Stillehavskysten fram til midten av 1800-tallet (Nielsen 1992:11-16). Foruten å bestå av slaviske folk var dette svære imperiet befolket av svært mange forskjellige folkegrupper med vidt forskjellige språk og kulturer, f.eks. av tartarske, finske og sibirske folk (Nielsen 1992:53-64). I løpet av tiden under russisk herredømme har svært mange av disse folkene blitt russifisert og mer eller mindre mistet sine språklige og kulturelle særpreg. De finske folkene, som esterne er en del av, har tilhold ved Volga-floden, i Ural, i Russlands nordvestlige områder og i områdene ved Østersjøen. P.g.a. at så mange finsk-ugriske folk, som f.eks. marier, komi-er, khanter, samer, karelere osv. har blitt underlagt det russiske imperiet, er det en høy grad av bevissthet blant mange estere om at ”det russiske folk” egentlig består av mange forskjellige folkeslag og at Russland derfor er å betrakte som et imperium.

Likheten mellom Russland og Amerika

I likhet med at kritikk mot *det overnasjonale* og *ukultiverte* kan ramme *det russiske*, kan det også ramme *det amerikanske*. Som det har blitt nevnt tidligere, bl.a. i forbindelse med gruppen av folkemusikere som spilte på Det Estiske Huset i New York, er det indianerne - som innehar tittelen som amerikans urbefolkning¹⁰⁵ - som blir oppfattet som de egentlige amerikanerne. De fleste som bor i Amerika er derimot ikke *indianere*, men regnes som innvandrere fra Europa, Afrika og andre steder. Likeså er den dominerende kulturen ikke indiansk men - om vi tar USA som eksempel - vestlig, engelsk eller det som vanligvis blir kalt *amerikansk*. Ettersom det er den *indianske* kulturen som blir regnet som den autentisk amerikanske, blir derfor *amerikansk* kultur ikke-autentisk. Det er dette som i et slikt perspektiv utgjør likheten mellom Amerika og Russland. Russisk kultur blir ikke regnet som autentisk for hele Russland, det er kulturen, språket som har spredd seg, og Russland oppfattes som å bestå av et betydelig antall urbefolkninger som enten har ”tapt” eller er i ferd med å ”tape” sin kultur. På samme måte er det med Amerika som opprinnelig besto av svært mange forskjellige urbefolkninger som for en stor del har blitt amerikaniserte og dermed ”tapt” sin egen kultur. *Det russiske* og *det amerikanske* kan derfor oppfattes som overnasjonale kategorier i og med at de ut fra dette synet egentlig omfatter mange forskjellige folk. Samtidig er de også ikke-autentiske kategorier som blir ubrukbare eller ”ureine” innen en

¹⁰⁵ Med *urbefolkning* forstås her folkegrupper som genetisk og helst også kulturelt sett anses å være de opprinnelige eller i hvert fall de tidligst kjente beboere av et visst landområde.

verdensoppfatning som regner den nasjonale identiteten – nærmere bestemt den identiteten man deler med sitt (*ur*)folk – som grunnleggende. Både russere og amerikanere kan slik ses på som ”disintegreerte folk”, egentlig engelskmenn, spanjoler, tartarer, mordvinere eller andre som har blitt amerikaniserte eller russifiserte. Ut fra den tankegangen dette gjenspeiler bør de også helst søke sine røtter og finne tilbake til sin tapte kultur og på denne måten finne veien tilbake til ”paradiset”, sin ”egentlige” identitet.

Den type etnisk eller nasjonal revitalisering dette representerer har vært en basis for oppnåelse av kulturelle og økonomiske rettigheter til etniske grupper og urbefolkninger over det meste av verden, og i de senere årene kanskje spesielt i det tidligere Sovjetunionen. I siste instans er det også denne doktrinen som er den drivende kraften i den estiske nasjonale revitaliseringen, i og med at esterne ser på seg selv som en urbefolkning og på grunnlag av dette hevder retten til land og ressurser i det området som kalles Estland. Estisk nasjonal revitalisering skal på denne måten bidra til å gjenskape ”paradiset” og hjelpe estere tilbake til sin ”egentlige” identitet.

Vest-Europa og Vesten

I relasjonen mellom *det overnasjonale/det nasjonale* kan man også finne forskjeller i oppfatningene om Amerika og Vest-Europa. Generelt sett danner ikke *det vest-europeiske* grunnlag for noen identitetskategori som anses som basal på samme måten som *det amerikanske* (i betydningen *fra USA*) gjør det. Mens en amerikaner i Estland som regel blir titulert som *amerikaner*, vil vest-europeere nesten utelukkende bli titulert utfra den nasjonale kategorien de tilhører, som f.eks. svensk, engelsk eller fransk. Dette kan muligens tyde på at vest-europeere ikke oppfattes som så ”ukultiverte” som amerikanere og russere, men i større grad som etterkommere av urfolk som har tatt vare på sine språk og sine nasjonale tradisjoner. Det man kan hevde er at Vest-Europas nasjonalstater på mange måter representerer et ideal for den nylig re-etablerte estiske nasjonalstaten, fordi de oppfattes som vel etablerte nasjonalstater, bestående – grovt sett – av urbefolkninger som har oppnådd nasjonal selvstendighet.

Et tegn på at Vest-Europa representerer et ideal er at den type offisiell nasjonalisme som er typisk i Vest-Europa også har fått gjennomslag i Estland. Denne nasjonalismen kan karakteriseres som ’pragmatisk’, d.v.s. at de nasjonale myndighetene ikke hevder at de kulturelle grensene nødvendigvis skal sammenfalle med de statlige grensene, men at det er titulærnasjonen eller den dominerende etniske gruppens kultur som skal dominere staten (jfr. Eriksen 1993:99). Andre

etniske grupper får gjerne utvidede kulturelle rettigheter, d.v.s. at de får morsmålsopplæring og egne kulturinstitusjoner m.m., men deres språk og kultur får ikke rollen som statsbærende eller offisiell på linje med den dominerende gruppens kultur. Offisiell estisk nasjonalitetspolitikk føyer seg godt inn i denne typen nasjonalisme. På hjemmesidene til det estiske utenriksdepartementet heter det bl.a.:¹⁰⁶

The legal status and rights of national minorities living in Estonia are defined by Constitution and by Law on the Cultural Autonomy of National Minorities. All minorities living in Estonia are guaranteed opportunities for the preservation of their language and cultural distinctiveness, above all through the organisation of education and the activities of societies in their mother tongue.

Den statlige kulturpolitikken omkring nasjonale minoriteter reflekteres også i “The Fundamentals of the Estonian Cultural Policy” som ble vedtatt av nasjonalforamlingen i 1998.¹⁰⁷ I dokumentet slås det fast at følgende prinsipper skal legges til grunn i kulturpolitikken og i spørsmål om fordeling av fondsmidler:

- Every member of society, regardless of his or her sex, ethnic origin and residence has equal rights to participate in the cultural life;
- Estonian state shall promote the activities of national minorities in the field of their national culture, as well as cultural contacts with their ethnic homeland.

Til tross for at etniske minoriteter får fulle rettigheter til å ta vare på sitt språk og sine kulturelle tradisjoner, er det fremdeles bare estisk som er det offisielle språket i landet. Og som tidligere nevnt må man kunne estisk for å få statsborgerskap og fulle politiske rettigheter. På denne måten opprettholder man estisk språk og kultur som den politisk dominerende i landet samtidig som mye av grunnlaget for konflikter mellom estere og etniske minoriteter faller bort ved at de gis sosiale og kulturelle rettigheter.

Identifikasjon med nasjoner i Vest-Europa kan man også merke i andre sammenhenger, f.eks. i forhold til elementer som anses som fundamentale deler av en nasjonal kultur. Disse elementene

¹⁰⁶ http://www.vm.ee/estonia/kat_172/992.html

¹⁰⁷ Se <http://www.kul.ee>

kan f.eks. være en nasjonal leder som representerer landet, et nasjonalepos, en egen nasjonal type folkemusikk og folkløse. Den estiske presidenten ble f.eks. av og til sett på som det estiske motstykket til den norske monarken, og Kalevipoeg-eposet kunne finne sitt motstykke i den norrøne edda-diktningen. Denne framhevelsen av likeverdige nasjonale elementer kan man tolke som en følge av den nasjonale revitaliseringsprosessen som bl.a. går ut på å utvikle Estland til en nasjonalstat på lik linje med de vest-europeiske nasjonalstatene.

Etter frigjøringen i 1991 kan man se at Vesten også i mange andre sammenhenger har inntatt rollen som "læremester" og Estland som "elev". Dette "læreprogrammet" er det man kan betrakte som et moderne eller vestlig siviliseringsprosjekt. Vesten har bidratt med utviklingsprogrammer, økonomisk støtte, opplæring av militære styrker, humanitær hjelp osv., og vestlige modeller har vært viktige i oppbygging av den estiske staten. Vesten har dermed fått en svært dominerende rolle i Estland, ikke bare m.h.t. oppbyggingen av statlige institusjoner, men også gjennom teknologi- og mediautvikling. Spesielt gjelder dette i privatmarkedet hvor landet så å si har blitt oversvømmet av moderne teknologi og mediaproduksjoner. Strømmen av informasjon og teknologi den andre veien fra Estland til Vesten er i motsetning til dette minimal.

Hovedinntrykket er at denne moderniseringen og vestliggjøringen er velkommen blant mange estere. Selv om mange kan synes at enkelte ting under Sovjet var bedre, er det temmelig få som mener at det ikke er riktig å gå veien mot selvstendighet, vestlig orientering, ytringsfrihet og markedsøkonomi. F.eks. klaget Liivi stadig over hvor dårlig lønn hun hadde. I forbindelse med at jeg lærte meg estisk fikk hun meg til å spørre *kuidas sinu palk on?* (Hvordan er lønna di?), hvorpå svaret skulle være: *mitte piisavalt elamiseks* (ikke nok til å leve av). *Really isn't* kom det fra henne idet jeg gjentok svaret. Liivi fortalte også at i sovjet-tida fikk man tildelt leilighet på det stedet man jobbet. Men de måtte allikevel kjøpe den og betale leie. Det var ikke så dyrt, men det irriterende var at når de flyttet fikk de allikevel ikke selge leiligheten ettersom staten eide dem. Nå kan man eie sin leilighet igjen, og Liivi synes å være fornøyd med det. "Det er slik som det skal være", sier hun, selv om hun klager over at det er dyrt og lønna er dårlig.

Ettersom Estland i de senere år har blitt tettere integrert med Vest-Europa har det også blitt mer relevant å regne Estland som en del av Vesten. F.eks. er det nå mer og mer grensen mellom Estland og Russland som framstår som det integrerte Europas ytre grense ettersom det er denne grensen som er best bevoktet og vanskeligst å krysse både for mennesker og varer. Fra Estland er det også i dag mer kontakt mot vest enn mot øst.

Opplevelser av vesten

For estere med egne erfaringer med Vest-Europa framstår allikevel ikke Vest-Europa eller Vesten alltid som noe drømmeland. Riktignok mener mange at folk fra Vesten er rike og har det godt, men om den ”vestlige levemåte” (om noe slikt kan sies å finnes) er noe for estere er en annen sak. *Ilo*, student ved colleget, hadde vært au-pair i England et år og fortalte dette om sitt opphold:

I England var alt ferdig opplagt, og etter hvert begynte jeg å lengte hjem til Estland fordi jeg savnet alle problemene her. Her må man kjempe for alt. Det er byråkratisk og man får dårlig service.

Hennes uttalelse tyder på at hun oppfatter vesten som regulert og velfungerende, noe som etter hvert ble litt kjedelig og gjorde at hun lengtet hjem.

I forbindelse med en tur til Oslo under Det Nordiske Folkemusikkseminaret ”Grimen” hvor en gruppe fra colleget pluss meg selv var med, gikk reaksjonene i en litt annen retning. Norge ble beskrevet som ’vakkert’, ’rikt’, ’kapitalistisk’ og ikke minst ’dyrt’. Samtidig var det ting som tydet på at de oppfattet nordmenn som lite fleksible, preget av formaliteter og tynget av regler og forordninger. En ting som vakte sterk irritasjon var at arrangørene i Oslo ikke kunne skaffe oss overnatting natta før seminaret begynte og natta etter at seminaret var slutt. Dette var noe vi hadde behov for ettersom vi reiste i minibuss og turen tok flere dager. Resultatet ble at vi måtte overnatte på Musikkhøgskolen i Arvika og i leiligheten til en kjenning i Stockholm. Det virket ubegripelig for deltagerne fra Viljandi at arrangørene betalte hotellopphold for dem på 550 norske kroner pr. natt mens de ikke kunne ordne dem et rom for overnatting f.eks. på Musikkhøgskolen de andre to nettene.¹⁰⁸ Til gjengjeld fikk de mat og frukt så lenge seminaret varte, og ettersom de hadde med seg øl fra Estland slapp de å kjøpe norske ølflasker for 25 kr. pr. stk. på festene om kveldene. Seminaret virket ellers å ha vært ganske greit. Noe tid og anledning til å se seg om i Oslo ble det allikevel ikke på deltagerne fra colleget, noe flere beklaget seg over.

Den tyngende følelsen av ”fattigdom og stive regler” forsvant raskt igjen da vi kom tilbake i Estland. Her kunne sjåføren gjenoppta sin vante og adskillig mer temperamentsfulle kjørestil og

¹⁰⁸ Til sammenligning lå en gjennomsnittlig månedslønn i Estland på dette tidspunktet på ca. 1500 norske kroner.

samtidig la sikkerhetsselelene henge og slenge. I motsetning til i Norge og Sverige var alle ute for å kjøpe seg noe å spise ved første stopp på en bensinstasjon.

Det er i hovedsak to faktorer som gjør seg gjeldende i dette eksempelet som gjør forholdet til Vesten problematisk. Det ene er at Estland i løpet av tiden etter revolusjonen har gått fra å være en relativt velstående republikk i Sovjetunionen til å bli blant de fattigste i Europa. Det er innlysende at den følelsen av fattigdom som deltagerne fra Viljandi fikk under sin tur til Norge ikke var særlig behagelig. Denne følelsen kan gjøre seg gjeldende med en gang man beveger seg over grensa til Vest-Europa, og det kan derfor på mange måter være bedre å oppholde seg i Estland hvor kostnadsnivået er betydelig lavere og man i forhold til resten av befolkningen ikke betrakter seg som fattig.

Den andre faktoren er knyttet til det formelle og regelstyrte samfunnet i vest. Formaliteter og regler er selvfølgelig noe de som har opplevd Sovjet-samfunnet kjenner godt til, men i Sovjet-systemet var det ofte forskjellige muligheter for å omgå reglene om dette skulle være nødvendig. I Vesten har man en mer restriktiv kultur på å følge regler, noe som muligens kan virke unødvendig stivbeint og til og med arrogant for mange estere.

Det vil derfor ikke være veldig overraskende om møtet med Norge for deltagerne fra Viljandi kunne minne dem om en periode de forbinder med noe negativt og ikke vil tilbake til, nemlig Sovjet. På en måte kan dette være berettiget, i og med at det godt kan være at man er mer stivbent når det gjelder praktiseringen av regler i Norge enn i Estland. På den annen side kan det også betraktes som en misforståelse å se på norsk og sovjetisk regelrytteri som uttrykk for det samme. Men for å få denne innsikten må man kanskje være lenger i Norge enn bare noen få dager. En måte man kan skille mellom norsk og sovjetisk regelrytteri på er å spørre etter hvor denne praksisen kommer fra, hvem som bestemmer den og hvor den har sitt sete. Michael Mann, inspirert av Max Weber, skiller mellom to typer statlig makt: *Despotisk og infrastrukturell* (Axtmann 1998:33). Despotisk makt er makt *over* det sivile samfunn, mens infrastrukturell makt er makt *gjennom* det sivile samfunn. D.v.s. at når man har en despotisk statsmakt vil folk føle seg tvunget til å følge regler og påbud under trussel av represalier, mens i stater og institusjoner med infrastrukturell makt vil det store flertallet føle at de lover og regler som blir satt av myndighetene er fornuftige og i stor grad representative for det de selv mener. Det liten tvil om at mens Sovjetunionen var mer preget av despotisk maktstruktur, er Norge mer preget av infrastrukturell makt. For å sette dette nærmere inn i oppgavens teoretiske kontekst kan man si at

regelrett adferd i større grad er en del av den norske habitusen og dermed utvungen, mens regelrett adferd under Sovjet sannsynligvis var mer tvungen og innprentet.

Innenfor sosiologien har utviklingen av denne type infrastrukturell makt vært knyttet til *sivilisering* og framvektsten av den moderne rasjonelle statsform (Axtmann 1998). Det er stort sett enighet blant de viktigste fortolkerne innen dette feltet om at infrastrukturell makt bygges gjennom sivilisering av menneskene. Man utdannes og disiplineres under myndighetens kontroll og får etter hvert det sivile samfunns moral og etikk inkorporert i sin habitus slik at man ikke bare vet hva denne moralen består av men også har lyst og vilje til å følge den, og en tilsvarende ulyst til å bryte med samfunnets moralregler. Det hersker allikevel uenighet om en slik type infrastrukturell makt skal ses på som noe udelt positivt for samfunnsutviklingen, og collegestudentenes møte med Norge kan med dette gi grunnlag for ny refleksjon omkring dette spørsmålet. Weber, med bakgrunn i studier av kapitalisme og protestantisk etikk, var f.eks. svært skeptisk til en utvikling mot en mer ”dressert” befolkning:

In 1909 already, Weber envisaged a society dominated by men (and women): ”who need ‘order’ and nothing but order, who are so totally adjusted to it that they become nervous and cowardly if this order falters for a moment, and quite lost if they are torn away from it. That the world should know nothing but these men of order – this is the development in which we are caught up, and the central question is not, how we may still further promote and accelerate it, but what we can oppose to this machinery, in order to keep a portion of humanity free from this parcelling out of the soul, from this total dominance of the bureaucratic ideal of life.” (sitert fra Beetham 1985:81)¹⁰⁹

Webers beskrivelse av ”nervøse ordensmenn og –kvinner” kan være litt treffende på de norske vertene under Grimen-festivalen. De besøkende esternes ”spesielle behov” for overnatting passet ikke inn i den etablerte orden, og de norske vertene hadde sannsynligvis vanskelig for å bryte med sin selvpålagte ”dressur”. For mennesker med bakgrunn fra samfunn med ”friere dressur” kan dette virke lite gjestfritt og imøtekommende.

En som har et mer positivt syn på denne typen sivilisering er Norbert Elias som mener at et disiplinert samfunn er prisen man må betale for et sivilisert samfunn (Axtmann 1998). Han hevder

¹⁰⁹ Kritik i samme retning kan man finne hos Zygmunt Baumann (1977) som hevder at det ikke var ’usivilisert hat’ som førte fram til uhyrlighetene under Nazi-Tyskland, men tvert imot en type moderne byråkratisk rasjonalisme.

bl.a. at statens monopol på fysisk vold er en betingelse for pasifiseringen av det sosiale rommet, noe som igjen er en betingelse for konstruktive diskusjoner og reflekterte valg. Elias legger mer vekt på menneskers selvstendige dømmekraft, og hvordan verdier velges gjennom praktisk deltagelse i en diskurs. Man kan si at det er dette som er det store spørsmålet: I hvor stor grad er menneskers handlinger basert på selvstendige valg, og i hvor stor grad deltar den enkelte i en diskurs hvor ulike verdier blir presentert? Dette er et stort spørsmål som bl.a. involverer medias og ytringsfrihetens rolle i samfunnet og hvor alminnelig akseptert det er å innha ulike meninger. Man kan også si at det er i forhold til dette spørsmålet man kan se forskjellen på despotisk og infrastrukturell statsmakt. Kjentegn på despotisk makt er bl.a. at ytringer kriminaliseres og at den offentlige diskursen begrenses gjennom kontroll av media.

Lineær modernitet og sirkulær tradisjon

Under en samtale med Aleksander kom vi også inn på forskjeller mellom estisk språk og andre språk og hvordan språket reflekterer hvordan folk tenker. Etter å ha diskutert det for meg spesielle ved estisk i at de ikke har kjønns spesifikke pronomen, fortsatte jeg å spørre om en annen særegenhet ved det estiske språket; at det ikke har noen form for *fremtid* (futurum). Aleksander mente dette kom av at estisk karakteristisk sett er preget av en *sirkulær* tenkemåte.¹¹⁰ D.v.s. at man tenker på at man skal ha det bra med omgivelsene her og nå. I motsetning til dette vil en *lineær* tenkemåte si å gi opp øyeblikket, det man har her og nå, for noe i fremtiden. Aleksander betegner det som et problem at den lineære tenkemåten blir mer og mer herskende. Gjennom massemedia, reklame og TV-serier får folk servert hvordan man bør ha det, og folk begynner å trakte etter det. Colleget kan ha en mulighet til å motvirke dette, mener Aleksander, men den lineære tenkemåten har også begynt å slå igjennom der. Man lærer ferdigheter, samler inn stoff, og spør hvor mye penger man kan tjene på folkekulturen, hvor mye man tjener som musiker osv. Aleksander mener heller at folkemusikken er en slags kommunisering med høyere makter. Han løfter armene opp til siden mens han sier "...this, God, or whatever...". Aleksander fortsetter:

Det er mer interessant å spørre hvorfor folk kommer hit for å spille og danse. Man lærer ikke på skolen hva folkemusikken er, man lærer ferdigheter, noe man kan tjene

¹¹⁰ Også den estiske regisangtradisjonen kan bli knyttet til en sirkulær tenkemåte og settes i motsetning til sangtradisjoner som er mer typisk europeiske og som blir betraktet som lineære (Bach 2002).

penger på. Det er ingen som lever etter tradisjonen i dag, men det er en del som kan den ennå. Her har skolen en mulighet til å sette i gang noe, men det er ikke alle som er enige med meg...

Aleksander fortsetter med å si at det ville være synd om det skulle bli likedan å leve i Estland som i Tyskland. Der er det ingen som kjenner tradisjonen lenger. Nå har de begynt å oppdage i Vest-Europa at ikke alt som de har bygd opp er like verdifullt, og det ville være synd om Estland skulle gjøre de samme feilene.

Under en annen samtale med omtrent samme tema refererte Aleksander bl.a. til den estiske semiotikeren Juri Lotman og det han betegner som "den optimale kulturen":

I gamle dager, når de sang runo-sanger, var kulturen optimal. Men for at kulturen skal fylle samme funksjon i dag som den gjorde i går, må den tilpasses dagen i dag, d.v.s. forandres. Ingen vet hva som er den rette veien, hva som er den optimale kulturen, men noe må man gjøre. Å ikke gjøre noe er også et valg.

Aleksander mener altså ikke at å "gjenskape gamle tradisjoner" nødvendigvis er veien å gå, men at tradisjonene må tilpasses dagens samfunn. Kanskje utførte Aleksander selv et eksempel på dette en gang ved en senere anledning da han sang på en runosang inni seg mens han sto og ventet på bussen som var flere timer forsinket. Han hevdet etterpå at dette gjorde at ventetiden gikk mye fortere. Den monotone rytmiske ro som runosangen tilveiebragte fikk ham til å glemme ergrelsen over bussen som ikke kom. Runosangen brakte ham kanskje over i en sirkulær tidsoppfatning, den opplevelsen av tidløshet man kan få ved konsentrasjon om det nåværende? Muligens er det noe av dette Aleksander vil bevare; en sirkulær tenkemåte; en frihet fra lineære krav om tidsmessig og økonomisk effektivitet. Samtidig er runosangen en slags kommunikasjon med de Aleksander regner som sine forfedre; forfedre hvis liv, sorger og gleder får en flere timers forsinket buss en vinterkveld til å virke som et ubetydelig problem. På denne måten kobles nasjon, tradisjon og det sirkulære sammen, og blir en motsetning til det vestlige, moderne og lineære. Tyskere og andre vest-europeere oppfattes, som han sier, som å ha mistet kontakten med tradisjonene.

Ved å mene at de gamle tradisjonene må tilpasses dagens samfunn er Aleksander på linje med det som står som en del av collegets målsetning: Å utvikle den estiske folkloren slik at den finner sin plass i det moderne samfunnet og kan bli del av alle esteres virkelighet. Men det er forskjellig syn på hvordan dette skal gjøres. Aleksander synes å mene at folkloren bør få være uberørt av ”lineær” modernitet og markedsøkonomi, mens andre vil hevde at folkloristiske uttrykk bør utnytte markedet til å bringe folkloren ut til folket og gjøre den populær. Det er kanskje denne siste oppfatningen som synes å ha fått størst gjennomslag ved colleget i Viljandi.

Det nasjonale tilknyttet naturen

En beslektet oppfatning til Aleksanders skille mellom det man kan kalle ’sirkulær tradisjon’ og ’lineær modernitet’, er oppfatningen om det estiske som ’egalitært’ og ’nært knyttet til naturen’. Kanskje mer enn noe annet er dette knyttet til romantiske historiske forestillinger om det estiske folket, og dermed også til utlegninger om estisk mytologi og historie innenfor estiske akademiske tradisjoner. Estisk mytologi er dessuten populære diskusjonstemaer spesielt blant folklorister, og det har blitt produsert en masse litteratur omkring emnet. På grunnlag av denne estiske mytologien har det også utviklet seg noe som betegnes som en estisk naturreligion, kalt *maausk* (jord-troen). Enkelte hevder at denne religionen allerede har flere tusen tilhengere.

Dette at *det estiske* er mer i harmoni med naturen er muligens i enda større grad enn de allerede nevnte karakteristikkene en del av *det estiske som ideal* og ikke som *realitet* ettersom dette idealet har dårlige kår i dagens moderne samfunn. Det er også et ideal som det er plausibelt å knytte til den romantiske nasjonalismens forestilling om ”paradiset”; d.v.s. den gangen esterne levde fredelig på sin jord i pakt med naturen og stort sett uten brysomme inntrengere fra andre folk. Denne forestillingen kan ha bakgrunn i akademiske teorier omkring det som blir kalt ”ur-samfunnet” som man kjenner bl.a. fra Marx’ teorier om ”ur-kommunismen” – et slags idealsamfunn hvor folk levde i små, stort sett egalitære familiegrupper i pakt med naturen (Klausen 1981:47-48).

I Estland, som i mange andre land, knyttes denne ”paradisiske tidsperioden” til tiden før man har sikre historiske kilder for hvordan folk levde og samfunnet var oppbygd, noe som gir rikelig spillerom for fortolkninger. Historikere er forståelig nok relativt nøkterne i sine beskrivelser av den tidligste estiske tiden:

In the mid-3rd millennium BC, Finno-Ugric tribes arrived from the East and became mixed with the forerunners of the Baltic people who had previously migrated here. Estonians have thereafter lived on their land for 5000 years, being one of the longest settled European peoples. (Jõeste 1993:18)

At esterne kom til landet for 5000 år siden understøttes av arkeologiske funn fra denne tiden som har blitt definert som estiske. Bl.a. hevdes det at man kan gjenkjenne mønster og produksjonsmåter ved funn fra denne tiden i funn fra senere tider som med sikkerhet kan sies å være estiske. Det man ellers har å holde seg til er bl.a. nedtegninger fra området av al-Idrisi i 1154. Her heter det seg at ingen stat ennå hadde utviklet seg, føydal-systemet var ukjent, det var ingen byer og påvirkningen fra kristendommen var minimal (Jõeste 1993:18). Det er på dette grunnlaget mange forestillinger om esternes "tidlige frihet" bygger, en tid som ofte beskrives som fredelig, hvor esterne ikke var undertrykt og hvor kristendommens voldelige korstogsriddere ennå ikke hadde ankommet. Også det estiske eposet *Kalevipoeg* bygger i symbolsk form over den samme historien om "tidlig frihet", "føydal undertrykkelse" og en framtidig "nasjonal frigjøring".

At det finnes en oppfatning av at estere er mer egalitære enn andre kan følgende være et eksempel på. Under feltarbeidet hadde jeg av og til kontakt med skuespilleren og kjendisen Peeter Volkonski. Til å begynne med visste jeg ikke at han var kjendis, men når jeg nevnte navnet til andre estere var det tydelig at alle kjente til ham. De kunne fortelle at "fyrst Volkonski", som han ofte uformelt blir kalt, angivelig er etterkommer av den estisk-tyske adelen. Under krigen skal familien ha skiftet navn for å slippe å bli deportert til Tyskland. Når jeg forteller at jeg kjenner Volkonski ble det ofte kommentert at det ikke har noen betydning for estere at Volkonski har adelig blod i årene. Han blir behandlet på samme måte som alle andre og ikke med noen form for spesiell adelig respekt. På samme måte er det med presidenten Lennart Meri. Det poengteres at han ikke er noen opphøyd person men lever stort sett slik som vanlige estere gjør. Den egalitære innstillingen blir delvis forklart med at Estland er et lite land med få mennesker, og at dette gjør at folk får nære relasjoner til hverandre noe som ikke gjør hierarki naturlig. Men det kan også bli forklart med det som oppfattes som estisk karakter og mentalitet. Det tidligere nevnte estiske uttrykket *jonn* - som er det estiske motstykket til den finske *sisu*en – assosieres f.eks. med stahet, egenrådighet og trass (Saagpakk 1982:192). *Jonn* sier antagelig mer om hvilke egenskaper som har en tendens til å bli verdsatt enn hvordan estere egentlig er, men

uansett kan man si at disse karaktertrekkene er temmelig upassende i et hierarkisk samfunnssystem.

En annen ting er at det egentlig ikke har funtes noen adelige tradisjoner blant estere. Å ta opp slike tradisjoner, d.v.s. at enkelte estere skulle få overta overklasserollene til tyskere og russere, ville sannsynligvis vært en så stor selvmotsigelse i forhold til nasjonalistiske idealer til at noe slikt kunne bli aktuelt. I stedet valgte de folkevalgte myndighetene på 1920-tallet å gjennomføre en jordreform som omfordelte jordbruksland til estiske småbønder og landarbeidere.

Som tidligere nevnt var skillet mellom overklassen eller eliten og folket (i Herders betydning) ikke bare et klasseskille men også et etnisk skille. Blant overklassen var det tysk, russisk og til dels fransk overklassekultur som dominerte, mens estisk kultur dominerte blant lavere klasser, bønder og leilendinger. Man kan anta at estere som av forskjellige grunner fikk innpass i overklassen (som f.eks. Kreutzwald er et eksempel på) måtte tilpasse seg tysk eller russisk overklassekultur.

”Det estiske” som nært knyttet til naturen er også noe som har nær relevans til dette. Man antar at det var vikingene som etablerte de første handelsstedene, mens det var danske og tyske adels- og handelsmenns som sto bak oppbyggingen av byer og handelssteder i århundrene etter at korstogsridderne fikk makten i landet. I motsetning til dette var det estisk kultur som dominerte på landsbygda. Det var esterne som var *maarahvas* (jordens folk) og som snakket *maakeel* (jordens språk).

5 Tradisjon og modernitet

Innen samfunnsvitenskapelig litteratur er det ikke uvanlig at tradisjon og modernitet blir satt opp mot hverandre som motsetninger. Tradisjon, slik det er definert i denne oppgaven, er imidlertid et like aktuelt begrep i forhold til 'moderne' som 'tradisjonelle' samfunn. Skillet som uttrykkes i distinksjonen mellom 'tradisjonelle' og 'moderne' samfunn anser jeg likevel å være relevant, ettersom endringstakten og graden av teknologisering er noe som skiller det moderne samfunnet fra tidligere historiske epoker. For å uttrykke dette skillet vil jeg bruke betegnelsen *pre-moderne* samfunn om disse forutgående epokene.

Innbakt i skillet som gjøres mellom 'det moderne' og 'det tradisjonelle' ligger det også ofte en oppfatning om at det ligger noe tilbakeskuende, konservativt eller regressivt bak dyrkingen av tradisjoner. Dyrking av folkløstiske tradisjoner i forbindelse med nasjonal revitalisering kan oppfattes som et forsøk på å bringe fortiden tilbake, å virkeliggjøre en paradisiske naturtilstand som en gang i forhistorien skal ha eksistert. Men denne oppfatningen trenger ikke alltid være riktig, og dyrking av tradisjoner kan i like stor grad ses på som en strategisk tilpasning til et moderne samfunn. Nasjonalisme og folkloredyrking trenger ikke å være inkompatibelt med et moderne, teknologisert, markedsøkonomisk og globalisert samfunn. Man kan finne støtte for et slikt perspektiv i materiale fra helt andre deler av verden, f.eks. i Turinos studie av nasjonalister, kosmopolitter og populærmusikk i Zimbabwe. Turino (2000:12) hevder at "Events in Zimbabwe strongly suggest that nationalism is neither increasingly irrelevant for cultural analysis nor at odds with cosmopolitanism and globalization." Nasjonalisme som politisk modell, hevder han, har spredd seg gjennom en utdannet, ressurssterk og kosmopolitisk orientert elite i de ulike landene, og etter hvert har den blitt en kosmopolitisk modell som har blitt formet på mange ulike steder. Materialet fra Estland som har blitt lagt fram i denne oppgaven støtter på mange måter et slikt syn. Fra starten av var en intellektuell elite med gode kontakter til og kunnskaper om europeiske forhold de ledende i den estiske nasjonalistbevegelsen. Nasjonalismens status i dagens Estland er noe forandret, men kan ikke sies å være svekket. Den globale verdensorden krever at man organiserer seg i en stat, og det viktigste legitime grunnlaget for statsdannelse er og blir kulturelle og historiske tradisjoner.

Mot strømmen

For å vise at det nødvendigvis ikke er noen entydighet i materialet jeg legger til grunn i denne oppgaven, vil jeg først gi et eksempel på noe som kan tolkes som et regressivt forhold til dyrking av folklore og folketradisjoner. Selv i dette tilfellet er imidlertid dyrking av tradisjoner og det nasjonale også en strategi for framtiden.

Aleksander og jeg sitter og prater om hjemgården hans. Han sier at han synes maten som de dyrker hjemme på gården er bedre, og at dette dreier seg om ”å tro”. Det handler om forholdet mellom hvor man lever, hvordan maten blir dyrket og hvordan maten blir tilberedt, forklarer han: ”Det er ikke bra å varme opp mat med elektrisitet og i mikrobølgeovn. Det er også best å spise mat fra den regionen man lever i. Denne maten har en energi som er tilpasset miljøet og klimaet.”

Aleksander mener også at naturalhusholdning kan bli mer vanlig i framtida, sammen med ”grønne penger”, d.v.s. en bytteøkonomi uten at man går omveien om pengene. Han mener det er dette som er den riktige måten å leve på, selv om det er vanskelig å leve slik i dagens samfunn. Han tror også at det moderne samfunnet slik vi kjenner det en gang vil ta slutt, enten som følge av en selvforskyldt miljøkrise eller en energikrise når oljen er brukt opp. Naturalhusholdning kan på denne måten ses på som en strategi for framtida. Folk har overlevd slik i århundrer, og da er det også mulig å overleve slik i framtida. Den gamle bondekulturens folklore betraktes på samme måte som med maten som tilpasset landet og klimaet, og er derfor til hjelp for å overleve på denne måten. Dette er derfor også et argument for at disse tradisjonene bør holdes i hevd.

Moderne teknologi og internett

Mange ved colleget deler Aleksanders syn på folkloristiske tradisjoner og hvorfor disse er viktige å dyrke. I praksis ser det allikevel ikke ut til å være til hinder for modernisering. Innen dagens folkemusikktradisjon benyttes topp moderne PA-ustyr under konserter, moderne innspillingsutstyr i forbindelse med CD-produksjon og elektriske instrumenter i tillegg til de tradisjonelle akustiske. Nye medier som internett er også i utstrakt bruk og benyttes som en praktisk og rimelig måte å gjøre informasjon tilgjengelig på. Gjennom internett kan man lett styre og oppdatere informasjon som ligger ute på hjemmesidene, noe som både er til fordel for de som

er ute etter informasjonen, og de som av forskjellige grunner vil spre den. I dag finnes det knapt en festival, musikkgruppe eller folkloristisk institusjon i Estland som ikke har en hjemmeside. På hjemmesiden til Viljandi Folk Music Festival¹¹¹ kan man til og med laste ned videoklipp fra mange av konsertene, og de har også prøvd seg med 'live' overføring av festivalen over internett.

Den store interessen for å lage egne hjemmesider må ses i sammenheng med en nærmest eksplosiv utvikling i telekommunikasjonsnettet i Estland de siste årene. I Sovjet-tiden hadde riktignok de fleste telefon, men telefonnettet hadde lav standard og kunne være ganske upålitelig. Helt fram til midten av 90-tallet kunne man ikke ringe til utlandet fra vanlige telefonkiosker, men måtte til spesielle sentraler for å få gjort det. De senere årene har nettet blitt digitalisert og forbedret, og et topp moderne mobilnett har også blitt utbygd. Mobiltelefon har blitt allemannseie, og det er nå en større andel av befolkningen i Estland som har tilgang til internett enn f.eks. i Tyskland. Den rivende utviklingen på dette området skyldes delvis en sterk satsning fra myndighetene sin side som tidlig satte seg som mål om at hele befolkningen skulle få tilgang til internett.

Hvem de ulike hjemmesidene retter seg mot kan variere. Folktechnogruppa Ummamuudu¹¹² retter seg tydeligvis mot et internasjonalt publikum og har fyldige sider både på estisk og engelsk. Untsakad¹¹³ sine sider er utelukkende på estisk, noe som tyder på at de er mest interessert i hjemmemarkedet. Størstedelen av hjemmesiden til Viljandi Kultuurikolledž¹¹⁴ retter seg mot deres egne studenter, mens folklore-portalen www.folklore.ee er myntet på et internasjonalt publikum og har derfor sider både på estisk, engelsk og tysk. Til tross for at ca. 30% av befolkningen i Estland er russiskspråklige er det lite informasjon på russisk blant de sidene som er nevnt. På kommersielle og offentlige hjemmesider kan man imidlertid av og til finne informasjon på russisk, og mange russiske institusjoner, musikkgrupper og privatpersoner har dessuten egne hjemmesider.

Modernisering og 'väarikus'

På bakgrunn av denne høyst moderne formen for formidling og markedsføring innen folkemusikk- og folkloretradisjoner er det vanskelig å finne praktiske holdepunkter for noen

¹¹¹ <http://www.folk.ee>

¹¹² <http://web.ibs.ee/ummamuudu/>

¹¹³ <http://www.untsakad.ee/>

¹¹⁴ <http://kultuur.edu.ee/>

vegring mot ny og moderne teknologi innen disse tradisjonene. Dette gjelder også om man ser på de generelle tendensene innenfor det estiske samfunnet. På flere hold kan man observere en nesten påtagelig modernisering. Det er kanskje innenfor arkitektur at denne utviklingen er lettest å få øye på. Nye kjøpesentre, forretningslokaler og hoteller bygges gjerne mer moderne, i betydningen nyskapende og utradisjonelt, enn det man er vant til lenger mot vest. Nye vinkler, materialer og løsninger prøves ut. De mange nybyggene som har dukket opp i Tallinn i de siste årene er gode eksempler på dette.

En måte å forklare denne hurtige moderniseringen både innen folkemusikk- og folkloremiljøet og i landet generelt kan være å vise til den lave teknologiske standarden som preget landet da det ble selvstendig i 1991. Selv om Estland lå foran mange andre Sovjet-republikker, lå landet langt under den standarden man betraktet som moderne i Vest-Europa. Ettersom landet har søkt nærmere integrasjon med Vest-Europa har derfor en hurtig modernisering vært påkrevd.

Et spørsmål man kan stille er hva moderniseringen har betydd for den nasjonale revitaliseringsprosessen. Modernisering til vestlige standarder har også ført til åpning av grensene vestover for ny teknologi, organisasjonsformer, produkter og holdninger. Har denne formen for påvirkning virket truende på nasjonal egenart og identitet?

Et par forhold kan bidra til at dette ikke nødvendigvis er tilfellet. For det første har man i Estland hatt tradisjon for å være teknologisk sett relativt velutviklet og moderne. Fram til 2. verdenskrig var det ikke store forskjeller når det gjaldt teknologi og levestandard i Estland sammenlignet med andre land i Vest-Europa. Det var bare i den siste del av Sovjet-perioden at Estland sammen med de andre øst-europeiske statene for alvor sakk akterut i utviklingen i forhold i vest. Man kan derfor si at esterne har en tradisjon på å være langt framme ut fra vestlige modernitetskriterier.

For det andre har erkjennelsen man gjorde i begynnelsen av 1990-tallet av at man teknologisk og økonomisk sett var blant de dårligste i klassen i Europa ikke akkurat bidratt til å styrke den nasjonale selvfølelsen. En hurtig modernisering kan imidlertid motvirke dette og bidra til å gjenopprette den nasjonale selvfølelsen igjen.

Når man legger dette til grunn handler den nasjonale revitaliseringsprosessen ikke bare om å ta vare på og dyrke sin egenart, men også om å komme på høyde med de nasjonene som man vil samarbeide med. Estiske myndigheter har signalisert at det er den vest- og nordeuropeiske nasjonalstatlige "familie" de vil tilhøre, og det naturlige vil da være å komme opp på samme



Eesti Ühispank. Et eksempel på nybygg i Tallinn fra slutten av 90-tallet.

teknologiske utviklingsnivå som disse. En måte man kan beskrive denne prosessen på er i form av modeller for samhandling, forhandling og kommunikasjon på tvers av etniske skillelinjer. Jeg har tidligere omtalt en slik modell hvor kommunikasjon og samhandling skjer gjennom en prosess av komplementarisering og dikotomisering (Eidheim 1971). Komplementarisering og dikotomisering går ut på å skape likeverdige institusjoner for kommunisering av forskjell. De forskjellene som kommuniseres er i sin tur en måte å legitimere egne institusjoner på.

Folkloristiske festivaler kan fungere som stjerneeksempler på hvordan samhandling kan skje gjennom komplementarisering og dikotomisering. Under folklorefestivalen i Võru deltok folkemusikkgrupper fra mange forskjellige land. Festivalen kan betraktes som en arena for

samhandling, mens folkemusikkgruppene og folkemusikken er de komplementære institusjonene som gjør samhandlingen mulig. Forskjellighet blir uttrykt ved at musikk, klesdrakter, danser og språk er forskjellig, noe som signaliserer at de er selvstendige kulturelle enheter. På samme måte er det med nasjonale politiske institusjoner. For at den estiske staten skal kunne ha en god kommunikasjon med statene omkring seg kreves det at man etablerer komplementære institusjoner, som f.eks. et statsoverhode, en regjering, tollvesen, politi osv. Etableringen av slike institusjoner må imidlertid legitimeres, og som regel er det en egen kultur og historie som som utgjør det legitime grunnlaget.

Det er disse prosessene som også Kalju (jfr. kap. 3) er opptatt av når han snakker om *väärikus* (verdighet) i forbindelse med dyrking av folkløse. Den verdigheten han beskriver handler bl.a. om estisk selvstendighet og stolthet over å være estisk. Man skal kunne "kjenne seg som ester", og for at dette skal bli en realitet må det også være noe ved det estiske som man er stolt av og som kan gi en positiv selvfølelse. Folkløse og et rikt nasjonalt kulturliv er en del av dette, på samme måte som teknologisk modernisering kan være et ledd i å styrke nasjonal selvfølelse i den estiske befolkningen og samtidig skape likeverdighet overfor andre nasjoner. Det handler bl.a. om at esterne skal bli like stolt av sin kultur og sitt land som nordmenn, franskmenn og engelskmenn er stolte av sine kulturer og sine land.

Moderniseringen har selvfølgelig også en økonomisk side som man ikke bør glemme. Moderne teknologi og organisering er en betingelse for at en liten stat skal kunne hevde seg som deltager i en internasjonal markedsøkonomi. Ut fra dette kan man si at modernisering er tvingende nødvendig ut fra økonomiske hensyn. En god nasjonal økonomi vil dessuten også kunne bidra til å styrke nasjonalfølelsen, i hvert fall blant de deler av befolkningen som nyter godt av dette.

Spørsmålet om kulturimperialisme

Noe man kan betegne som et objektivt faktum er at åpningen mot vest har gjort at Estland i hvert fall på overflaten har blitt mer lik landene i vest. I Estland kan man nå finne mange av de samme selskapene og butikkjedene som ellers i Europa og Skandinavia. Handel med kort har blitt svært utbredt og gjort livet lettere for de mange turistene som strømmer til landet. Store kjøpesentre og selvbetjente matvarebutikker blir det flere og flere av, og de lokale daglivarehandlerne hvor man ennå av og til kan se kulerammen i bruk, sliter tungt med den nye

konkurransen. Bortsett fra enkelte *Žigulii*-er og gamle lastebiler er bilparken etter hvert blitt svært lik den i Vest-Europa. På TV går stort sett de samme amerikanske TV-seriene og filmene som ellers i vesten, og i radiokanalene er det vestlig pop- og rockmusikk som dominerer.

Den økende likheten med vesten kan få oss til å tro at Estland har blitt offer for en vestlig kulturimperialisme. Om man ser på dette som modernisering arter den seg jo som *vestliggjøring*, og representerer ikke nødvendigvis modernisering ut fra modernistiske prinsipper knyttet til begreper som f.eks. *det frie individ*, *fornuft* og *fremskritt* (Østerberg 1999). I forhold til spørsmålet om kulturimperialisme er det imidlertid ikke tilstrekkelig å bare beskjefte seg med en overflatisk kulturell likhet, som f.eks. likheter med hensyn til bilpark, TV-serier osv. Man må også undersøke om dette innebærer kulturelle endringer på et dypere plan.

Tomlinson (1999:84) er en av dem som hevder at det er feil å trekke slutninger om kulturell imperialisme ut fra de produktene som blir benyttet, og argumenterer for at produktene får nye betydninger idet de transporteres fra et kulturelt miljø til et annet:

Movement between cultural/geographical areas always involves interpretation, translation, mutation, adaptation, and 'indigenization' as the receiving culture brings its own cultural resources to bear, in dialectical fashion, upon 'cultural imports'.

Tar man dette som utgangspunkt kan man ikke trekke den slutningen at kulturen er forandret på et dypere plan fordi om vestlige produkter har begynt å dominere i Estland. Vestlige produkter blir fortolket og "indigenisert" og får ikke nødvendigvis den samme betydningen i Estland som i vesten.

Et par eksempler kan bidra til å gjøre klarere hvordan fortolkning og *indigenization* kan skje. Blant grupper av estiske ungdommer har det lenge vært mote å kle seg i sportsklær fra kjente merkevareprodusenter som f.eks. adidas, nike, umbro og lignende. Disse klærne benyttes ikke bare til trening men også til hverdags i nær sagt alle sammenhenger. Dette kan forklares med at klærne har blitt statussymboler, ettersom klær fra disse kjente merkene er kostbare og blir regnet for å ha god kvalitet. Muligens har disse merkevarene fått denne statusen p.g.a. at det finnes et stort antall etterligninger på markedet. Man kan finne både addidas og adibas, og nike uten den berømte "slynge"-logoen. *Fake*-varene ligner til forveksling svært mye på originalene, men de er ikke ekte og det er hele poenget. Om man har råd til ekte vare signaliserer det velstand og sans

for kvalitet. Eksistensen av *fake*-varene kan derfor være en betingelse for at disse merkene har blitt mote og statussymboler. Lignende former for *tribus*, eller grupper som markerer seg gjennom spesielle merkevaresymboler, finner man selfølgelig også i vesten (Maffesoli 1996:x). Men det er ikke nødvendigvis de samme produktene som blir statussymboler og mote i Estland som i vest, og i Vest-Europa er heller ikke *fake*-varer av denne typen så utbredt som i øst.

Et eksempel av en litt annen karakter er knyttet til kvinnedagen den 8. mars. Denne dagen ble også feiret i Sovjet-perioden, men på en ganske annen måte enn vest for jernteppet. Mens 8. mars i vest har vært feministenes kampdag, har kvinnedagen i Estland først og fremst vært en dag hvor man ærer kvinnen. Om man er en skikkelig mann kjøper man blomster til sin kone denne dagen. Etter Sovjetunionens fall har det også etablert seg en ny tradisjon denne dagen, nemlig finalen i den estiske missekonkurransen. Dette ville vært for provoserende og derfor helt utenkelig de fleste steder i Vest-Europa hvor missekonkurranser har blitt et symbol på tingliggjøring av kvinnen. I Estland derimot virker ikke dette å være særlig kontroversielt, kanskje snarere naturlig ettersom finalen har blitt lagt til denne dagen.

På samme måte er det muligens med alle nye produkter, trender og tradisjoner som kommer utenfra til Estland. De fortolkes og blir gitt ny betydning i relasjon til det allerede eksisterende. Er det eksisterende svært forskjellig kan også det nye få svært forskjellig betydning. Det som er nytt representerer på denne måten alltid en endring, men ikke en endring som nødvendigvis gjør at man blir mer lik en annen. Å få vite hvor dypt endringene går vil kreve grundigere undersøkelser i hvert enkelt tilfelle.

Medier og mediebruk

Kommunikasjon, og dermed *språk* i vid forstand, er kanskje den viktigste faktoren når det gjelder dyptgripende kulturelle endringer. Det er gjennom språk, så som tekst, tale, billedspråk og kroppsspråk, at gjenstander blir fortolket og oppfatninger, holdninger og verdier diskutert. Man kan se på dette som en relasjon mellom *form* og *innhold*. En bil representerer en form fylt med et innhold, en betydning, som er skapt gjennom kommunikasjon og språk, f.eks. ut fra hvordan man snakker om den. En Mercedes har på denne måten en helt annen betydning enn en Žigulii, selv om den praktiske funksjonen kan være noenlunde den samme.

Kanskje er det derfor kommunikative produkter (f.eks. TV-serier, avisartikler o.l.) som formidles gjennom TV, aviser, magasiner og internett som har størst mulighet for å skape dyptgående kulturelle endringer. Stuart Hall (1977:340) hevder bl.a. at

the mass media are more and more responsible (a) for providing the basis on which groups and classes construct an image of the lives, meanings, practices and values of other groups and classes; (b) for providing the images, representations and ideas around which the social totality composed of all these separate and fragmented pieces can be coherently grasped.

Gjennom ulike typer media formidles tekster, bilder og historier som inngår i diskursene omkring ting og handlingsmønstrer betydning. De kan presentere fortolkninger som så kan adopteres av de som er mottakere for budskapet. Ny teknologi som internett kan forandre folks vaner og handlingsmønstre ved f.eks. å gi bedre muligheter til vedlikehold av nettverk over lengre avstander, men teknologien i seg selv vil ikke kunne påvirke folks oppfatninger, holdninger og verdier i samme grad som et TV-program, en film eller en avisartikkel kan gjøre. Dette betyr ikke at TV-program eller artikler ikke blir aktivt fortolket, men heller at slike medieprodukter bringer mer definerte budskap enn en gjenstand eller teknologi i seg selv gjør. De bringer fortolkninger, d.v.s. et innhold til formene.

En måte å fortolke og ”indigenizere” på er å produsere egne versjoner av det nye som kommer utenfra. I Estland kan man se dette gjennom at det produseres egne TV-serier, egne filmer, egen reklame og egen popmusikk i euro-amerikansk stil. Ofte gjøres dette med stort hell. Estiskproduserte TV-serier er stort sett populære og det blir spilt mye estisk pop-musikk i radiokanalene. Lokalt stoff vil på denne måten kanskje alltid ha mulighet til å fenge mer på grunn av sin nærhet til mottagerne. Men mengden av lokalt produsert stoff kan naturligvis ikke måle seg med utenlandskprodusert stoff, og når det gjelder TV-serier, musikk og reklame så er inntrykket at det estiskproduserte er underrepresentert i estiske medier. Hvordan reagerer så aktører som ønsker å fremme den estiske kulturen på dette? Ser de på dette som en fare for den nasjonale identiteten?

Inntrykket er at mange ser på dette som en fare, men at de også aksepterer endringene som skjer. ”Det er ungdommens folkemusikk”, som en av lærerne sa mens studentene danset disco under en kavalkade over dansens historie arrangert av dansekurset ved colleget i Viljandi.

Som tidligere nevnt mener f.eks. Aleksander at TV-serier, reklame og massemedia representerer en fare for den sirkulære tankegangen som han anser som typisk estisk. Gjennom TV og reklame får folk vite hvordan man bør ha det og begynner å trakte etter dette. Men dette er nok kanskje ingen typisk holdning, selv ikke blant intellektuelle kulturaktivister. En mer typisk måte å forholde seg til det på er slik som f.eks. *maavanem* (ordføreren) i Viljandi uttrykte seg under åpningstalen til sangfestivalen i Viljandi. Han uttalte at tiden var preget av amerikanisering av kulturen, men at esterne kunne ta vare på sin egen kultur gjennom å synge sine egne folkesanger og ta vare på sangfestivaltradisjonen.

Man kan allikevel hevde at Aleksander og *maavanem* snakker om samme sak. Å dyrke det sirkulære vil si å dyrke gjentagelsen, det trygge, tradisjonelle, mens en lineær tankegang fordrer endring og en vei til en ny fremtid. Lineær tankegang er på denne måten typisk moderne, mens den sirkulære tankegangen er sterkere knyttet til det pre-moderne.

Med utgangspunkt i dette kan også den nasjonale revitaliseringsprosessen regnes som en moderne ’lineær’ strategi. Man er på vei fra et sovjetifisert Estland til et selvstendig og nasjonalstatlig Estland med en livskraftig nasjonal kultur. Paradoksalt nok vil selv det å dyrke det sirkulære og tradisjonelle på denne måten være en lineær og moderne strategi. Heller ikke tradisjonsdyrking unngår derfor å bli en del av det moderne.

Folklore som handelsvare

At tradisjoner og folklore er en del av det moderne kan man bl.a. se gjennom hvilken rolle disse aktivitetene tar innenfor moderne markedsøkonomi. For det første har folklore og folkloristiske produkter blitt noe det er mulig å tjene penger på. Foruten at man kan finne musikere og festivaler som får inntekter gjennom folkemusikk, er også folkloristisk håndverk en ikke ubetydelig inntektskilde for mange. I gamlebyen i Tallinn kan man finne butikker som selger håndverk i nesten hver gate og smug. De selger bl.a. klær, bunader og duker av ull og lin, tradisjonelle tre- og lærprodukter, keramikk, smigjernsgjenstander og souvernirer. Turister, som det er mange av, utgjør den største kundegruppen til disse butikkene. Vestlige turister på jakt etter

autentisk håndtverk kan her finne gode kjøp, ettersom prisen på arbeidskraft er lav i Estland og slike håndtverksprodukter er relativt billige.

Ser man nøyerer etter er det også mange andre bedrifter som spiller på folklore og historie i salg av sine produkter. I Tallinn er dette på en måte en naturlig følge av kombinasjonen åpne grenser, internasjonal markedsøkonomi og den godt bevarte middelalderbyen i sentrum av byen. F.eks. har Olde Hansa, en restaurant med middelaldermat og –miljø, blitt en av de mest populære stedene i Tallinn. Til et middelaldermiljø trenger man alle typer produkter, fra møbler, spiseredskaper, klær til servitørene, middelaldermusikk – gjerne levende - og kokker som kan lage middelaldermat. Dette, sammen med vedlikehold av middelalderbyen, er noe som skaper etterspørsel etter tradisjonelt håndtverk.

En annen ting som er ganske vanlig er at produkter blir markedsført med at de kan vise til lange tradisjoner og at de blir framstilt på tradisjonelt vis, noe som mange kunder åpenbart assosierer med kvalitet, renhet og ekthet. Renhet kan f.eks. gå ut på at matprodukter er framstilt uten bruk av kunstige tilsetningsstoffer, og ekthet kan knyttes til håndtverket, at produktet er laget av menneskehender og ikke maskiner. Dermed oppnår produktet en unik status fordi menneskehender har satt sitt individuelle preg på det. Henspeilinger til folklore og tradisjoner forsøkes også å utnyttes ved markedsføring av industriprodukter. Et eksempel er øl-bryggeriene som har for vane å markedsføre seg med årelange tradisjoner (f.eks. A. Le Coq 1807) og at de brygger øl etter gamle resepter uten kunstige tilsetningsstoffer. På bryggeriet Saaremaa sine ølbokser kan man f.eks. finne den engelske påskriften *Drunk on Saaremaa since time immemorial*. Til tross for den noe uheldige tvetydigheten i den engelske oversettelsen skal dette antyde at ølet, som forresten er av pilsnertype, har blitt drukket i uminnelige tider på Saaremaa. Dette er en svært tvilsom påstand, men mulighens et slagord med en salgsfremmende effekt.

Markedsføring av produkter ved å vise til tradisjoner, folklore og naturlige råstoffer, kort og godt *autentisitet*, gjøres ikke bare overfor turister men også overfor den estiske befolkningen. Spesielt når det gjelder matvarer og medisiner fikk jeg et klart inntrykk av at folk flest foretrakk naturlige råvarer og tradisjonelle framstillingsmetoder framfor mer kunstig fremstilte og konserverte produkter. Jeg har flere ganger opplevd å bli syk i Estland, og den medisinen man blir tilbudt fra venner og kjente har ofte blitt markedsført for meg som et rent naturprodukt og dermed helt ufarlig. Spesielt en episode som er relevant til dette husker jeg godt. Under et besøk på en gård på landsbygda fikk jeg servert en hjemmelaget urtete ved navn *elutee* (livste), som

skulle sikre et langt liv om man drakk den regelmessig. Jeg drakk en liten kopp av denne teen, og begynte umiddelbart å føle meg dårlig. Jeg ble nummen i hele kroppen og begynte å svette og skjelve. Etterpå fikk jeg vite at jeg muligens hadde drukket for mye eller at teen var for sterkt konsentrert. Den skulle vannes ut litt, og man måtte venne seg til teen over tid. For meg føltes ikke teen akkurat som noen livseleksir, men dette motbeviser selvfølgelig ingenting. Det kunne være en individuell reaksjon eller et resultat av at jeg drakk teen på feil måte.

Estonia som varemerke

På bakgrunn av de mange eksemplene man kan finne er det liten tvil om at folkløse og tradisjoner gjennom ideer om ekthet, renhet og autentisitet har blitt sentrale elementer i markedsføring og produksjon av produkter. Folklore har dermed også blitt en integrert og viktig del av den mer og mer globaliserte markedsøkonomien. I tilknytning til nasjonalstaten og internasjonale relasjoner kan man si at folkløse har fått en tilsvarende funksjon. Folklore, kunst og kultur generelt, har blitt en viktig måte å markedsføre nasjonalstaten på, og nasjoner – eller land – blir i økende grad assosiert til som varemerker (Berkaak 1999). Det man snakker om her er de assosiasjoner som man ønsker å knytte til nasjonsnavnet, d.v.s. Estland, eller nærmere bestemt *Estonia*. Man ønsker ikke bare at Estland i internasjonal sammenheng skal framstå som et høyt utviklet land når det gjelder teknologi og økonomisk utvikling, men også når det gjelder kunst og kulturelle aktiviteter. Det handler om å oppnå anerkjennelse som en verdig nasjonalstat, ikke bare overfor egne innbyggere men også overfor utenlandske aktører. Estland har selvfølgelig fått formell anerkjennelse som selvstendig stat, men dette handler om likeverdig anerkjennelse *i praksis* og ikke bare navnet. Som sagt er en måte å få til dette på å bringe nasjonalstaten Estland opp på samme nivå som landene omkring, spesielt statene i Vest-Europa som Estland søker tett integrasjon med.

Hva man assosierer med *Estonia* er selvfølgelig også viktig med hensyn til salg av estiske produkter i utlandet og for å kunne lokke utenlandske investorer og bedrifter til landet. Et seminar som ble holdt av Det Norske Utenriksdepartementet i Trondheim i mai 2001 hvor forretningsfolk fra Trøndelag deltok kan gi et interessant eksempel på dette. Utenriksdepartementet har opprettet kontorer i alle de tre baltiske landene som skal hjelpe norske forretningsfolk til å starte forretninger i disse landene. På møtet fikk representanter ved de tre kontorene markedsføre landene sine etter tur. Kultur, tradisjoner, natur og historie var viktige bestanddeler i alle de tre

presentasjonene, og fungerte som en myk innledning før de mer harde dataene omkring økonomisk vekst, arbeidsmarked, lønnsnivå og interessante satsningsområder kom. Som en liten kuriositet kan nevnes at alle de tre foredragsholderne maktet å benytte vekstmetaforen til fordel for sitt land i relasjon til de andre to landene. Det skjedde på følgende måte: Estland markedsførte seg som teknologisk og økonomisk sett mest utviklet, og dermed det landet som har hatt størst vekst og hvor ting ligger mest til rette for investeringer. Latvia ble markedsført som det landet som for øyeblikket hadde den største veksten, mens Litauen var det landet som hadde størst vekstpotensiale. Slik kan fordelene bli til ulemper og ulemper til fordeler alt etter hvilket utgangspunkt man har.

Som tidligere nevnt har den sterkere integreringen av folklore i markedsøkonomien også hatt konsekvenser for de folkloristiske aktivitetene. Kort fortalt kan man iaktta at det f.eks. innenfor folkemusikktradisjonen har blitt større krav til kvalitet og profesjonalitet som følge av behov for inntekter og mer konkurranse. Dette har også etter manges mening gjort det nødvendig med institusjoner som Viljandi Kultuurikolledž som kan gi utdanning på høyere nivå innenfor folkemusikk, -dans og håndverk. Kvalitet og profesjonalitet er dessuten noe som også blir etterspurt fra myndighetene sin side, bl.a. fordi de har behov for å markedsføre seg internasjonalt. Man kan finne mange eksempler på at staten støtter, og i noen tilfeller også arrangerer turneer, for kunstnere og musikere i utlandet i forbindelse med internasjonal markedsføring av landet. Den baltiske kulturfestivalen som ble arrangert i de nordiske landene høsten 2001 er et eksempel.¹¹⁵ Her gikk de baltiske landene sammen om et program hvor musikk, litteratur, arkitektur og annen kunst fra Baltikum ble presentert på nordiske scener.

Hvor regnbuen ender...

Det er mange spørsmål som kan stilles i forlengelsen av denne diskusjonen omkring folklore og markedsøkonomi. Står f.eks. ikke Aleksanders oppfatning om folklore som noe religiøst og sirkulært i motsetning til folklore som handelsvare? Folklore som noe religiøst tyder på egenverd, at folklore er et mål i seg selv, mens i en handel har folkloren en nytteverdi, som middel for andre mål.

Det paradoksale er at selv det sirkulære og religiøse kan bli handelsvarer innenfor det moderne markedsøkonomiske systemet. Kirker selger sine budskap, og noen har gjort det til en

¹¹⁵ <http://www.baltfest.org/>

levevei å arrangere kurs og seminarer i sjamanisme og livssyn. Om man lar seg påvirke av markedsføringen eller har råd til noen av kursene kan man kanskje få en plass i himmelen. Men blir ikke en del av ektheten, autenticiteten, borte i det religion og folklore blir handelsvare?

Problemet med autenticitet er at det ikke nødvendigvis betegner noen klasse av gjenstander eller handlingsmønstre. Om man ser på autenticitet som produkter og handlinger utført på basis av en habitus (inkorporert praksis i motsetning til en regelstyrt handling), er det autentiske en relativ størrelse og dermed foranderlig. Det autentiske vil ut fra dette være noe som *kommer av seg selv*, mens jo mer man *prøver på å være* autentisk, jo mindre autentisk vil resultatet bli. Jakten på det autentiske vil kunne utspille seg omtrent som jakten på gullkista ved enden av regnbogen: Om man leter etter den vil man ikke finne den, og om man ikke leter etter den vil man aldri få vite om den finnes. Det autentiske har en tendens til å forsvinne med det samme man føler man har tak på det.

En slik betydning av autenticitet er tilsynelatende ikke til hinder for at kjøp og salg kan være autentiske handlinger. Handel kan muligens ses på som en del av habitusen og dermed være en grunnleggende relasjon mellom mennesker som lever innenfor et markedsøkonomisk system. De fleste vil nok allikevel nekte for at handel, som en rasjonell og individualistisk handling, utgjør den eneste eller viktigste relasjonen mellom mennesker. Handelsrelasjonene stopper når man kommer til kjærlighet, familie, venner og hobbyer. Innenfor denne sfæren kan man finne at kultur og folklore blir til noe som kan betraktes som hellig, d.v.s. noe det ikke kan tas betalt for. Muligens utgjør dette også en annen betydning av det prosessuelle autenticitetsbegrepet, d.v.s. at kulturuttrykk bare kan være autentiske om de blir utført uten tanke på om de vil gi inntekter eller ikke.

6 Avsluttende kommentarer

Avslutningsvis vil jeg kort summere opp noen av de viktigste problemstillingene i oppgaven, samt si litt om de fellestrekk eller konklusjoner som peker seg ut. Jeg vil gjøre dette med utgangspunkt i noen av spørsmålene som ble stilt innledningsvis.

Et av spørsmålene jeg stilte var hvorfor sang- og folkloristiske praksiser har fått så stor betydning i Estland. I oppgaven har jeg knyttet dette til 1800-tallets nasjonalromantiske bølge som førte med seg en politisering av disse praksisene. Nasjonalistisk ideologi og interesse for folkløse spredde seg via tyske kontakter til estiske intellektuelle. Folkets (d.v.s. i hovedsak bondebefolkningens) musikalske tradisjoner ble gjennom dette gjort til nasjonale symboler, og etter inspirasjon fra tyske sangfestivaler ble også en nasjonal estisk sangfestivaltradisjon etablert. Disse sang- og folkloristiske praksisene har siden vært nært knyttet til den estiske nasjonen, og dyrking av disse praksisene har etter hvert i seg selv blitt til tradisjoner som er med på å vedlikeholde det kulturelle grunnlaget som legitimerer de estiske nasjonale institusjonene.

To perspektiver på generelle historiske- og samfunnsmessige prosesser kan kobles til dette. I det ene perspektivet tolkes historiske forløp som dikotomiserende og komplementariserende prosesser (Eidheim 1971). Komplementarisering har blitt forklart med å skape likeverdige institusjoner som gjør kommunikasjon og samhandling mulig, mens dikotomisering går ut på å kommunisere forskjeller som legitimerer disse institusjonene. Man kan gjennom et slikt perspektiv få et bilde av hvordan omverdenen har fått betydning for utviklingen i Estland, i og med at Estland som et lite land i liten grad har hatt mulighet til å få prosessen til å gå den andre veien. Spredning av nasjonalistiske ideologier er relevant å se i dette perspektivet, samt etablering av nasjonale institusjoner og praksiser. Dette perspektivet gir også god mulighet til å se betydningen av eksemplets makt, f.eks. hvordan tysk nasjonalisme etter hvert kunne føre til at tyske godseiere i Estland mistet sine privilegier ved at nasjonalistisk ideologi spredde seg dit (jfr. f.eks. den radikale jordreformen som omfordelte jord til estiske småbønder). Perspektivet er derfor også istand til å avdekke det, så langt jeg kan se, uten unntak motsetningsfylte og dypt tragiske som er iboende i det man kan kalle ”nasjonalimperialistiske ideologier”. F.eks. var en av de viktigste grunnene til den sterke motstanden mot Sovjet-regimet i Estland nettopp dets kobling til russisk imperialisme.

En annen prosess er knyttet til relasjonen mellom individ og samfunn, og hvordan enkeltpersoner kan få makt til å påvirke samfunnsutviklingen samtidig som de også er ”produkter” av det samfunnet og den tiden de lever i. 1800-tallets intellektuelle nasjonalister er et eksempel på en gruppe som kom til å utøve en form for symbolsk makt i det samfunnet de levde i (Bourdieu 1992). De hadde den bakgrunn som var nødvendig for å se potensialet for en estisk nasjon, og de hadde også posisjonene som var nødvendig for å kunne formidle og få tilslutning for sine politiske budskap. Gjennom blant annet folkloristiske symboler evnet de å formidle og skape bred enighet om en virkelighetsforståelse som innebar rett til nasjonal selvstendighet for den estiske befolkningen. Kreutzwald er et eksempel på en slik nasjonal entreprenør. Som ester var han på mange måter en marginal person, han hadde høy utdanning, tysk kone og var godt kjent med europeisk litteratur, filosofi og nasjonalistisk ideologi. Posisjonen han hadde gjorde at han kunne se potensialet som lå i en estisk nasjon og samtidig evne å formidle det videre til andre intellektuelle og senere ut til den estiske befolkningen. Om han eller hans likemenn og -kvinner ikke hadde vært der ville kanskje dette potensialet blitt liggende uforløst.

Et annet spørsmål som ble stilt innledningsvis var hvordan den nye situasjonen etter selvstendigheten i 1991 påvirker de folkloristiske praksisene. Dette har jeg satt i sammenheng med det dramatiske skiftet i politisk orientering i Estland etter revolusjonen i 1991. Fra å være en integrert del av Sovjetunionen har den estiske republikken søkt tett integrasjon med Vest-Europa. Komplementariserende og dikotomiserende prosesser har i denne situasjonen gitt seg uttrykk gjennom teknologisk og organisasjonsmessig modernisering, samt nasjonal kulturell revitalisering. Et hovedpoeng for den estiske republikken har vært å komme opp på samme nivå som nasjonene i Vest-Europa både når det gjelder teknologisk og samfunnsmessig organisering og nasjonal identifikasjon. Det siste har skapt behov for et nasjonalt og kulturelt dannelsesprosjekt hvis mål er å knytte befolkningen i Estland nærmere til det som defineres som estiske kulturtradisjoner og samtidig fjerne dem fra tradisjoner og holdninger som er knyttet til Sovjet-tida. Dyrking av folkloristiske tradisjoner er en del av et slikt dannelsesprosjekt, og innenfor disse tradisjonene kan man bl.a. observere et markant brudd med tradisjoner som blir assosiert til Sovjet-tida (jfr. f.eks. *kapell*-tradisjonen som ble omtalt i kap. 3).

Et annet spørsmål som er knyttet til dette handler om hva det er man ønsker å bygge opp, og hvordan man skal gjøre det. Hvilket Estland er det man ønsker seg i dag? Skal man gjenskape det gamle Estland eller en ny mer moderne og tidsriktig republikk? Eksemplene i oppgaven tyder på

at det først og fremst er et nytt og moderne Estland man ønsker å skape. Dette er ikke bare p.g.a. at det fra før har eksistert en tradisjon for å være langt fremme ut fra vestlige modernitetskriterier, men også fordi man ønsker å gjenoppbygge den nasjonale verdigheten som er knyttet til nasjonal selvstendighet og en egen nasjonal kultur. Den nasjonale verdigheten er relatert til den internasjonale konteksten de ønsker å være del av, noe som gjennom en komplementerende prosess vil fremme et (i en Vest-Europeisk betydning) mer tidsriktig og moderne Estland.

Men det finnes også krefter som vil gjenoppbygge, dyrke og bevare elementer fra det gamle Estland. Det er spesielt kulturelle og politiske symboler knyttet til nasjonen som mange har en sterk tilknytning til og som man ønsker å gjenoppbygge og bevare. Materialet som har blitt lagt til grunn i denne oppgaven tyder på at man i mange tilfeller inngår kompromisser mellom det gamle og det nye, både på den måten at man finner fram til mellomløsninger, men kanskje spesielt ved at man velger en både-og-løsning, d.v.s. at man søker å gjenoppbygge gamle symboler og skape nye i en parallell prosess. For å illustrere dette vil jeg helt til slutt rekapitulere et par eksempler som kan være klargjørende for dette poenget.

På folkemusikkinstituttet ved colleget i Viljandi gis det undervisning i både gamle og nyere former for folkemusikk. Hovedpoenget er at studentene skal få god kjennskap til de gamle formene som f.eks. kan bestå av regisanger, tradisjonelle spillestiler, teknikker og instrumenter. Samtidig blir den enkeltes kunstneriske frihet også ivaretatt. Det musikalske resultatet kan derfor ofte bli en blanding av nyere og gamle musikalske elementer ettersom studentene også som regel har andre musikalske preferanser enn det som blir regnet som autentiske nedarvede musikalske tradisjoner.

I oppgaven har jeg påkekt flere mulige årsaker til at man har valgt kunstnerisk frihet fremfor en uttryksmessig konservatisme, det siste en strategi som man kan hevde er nærliggende om man vil bevare gamle former. For det første ville en streng uttryksmessig konservatisme i praksis kunne ligne mye på Sovjet-regimets sentraldirigerte folkemusikk, m.a.o. musikalske og politiske tradisjoner som man nå vil distansere seg fra. For det andre vil mange av dagens studenter ikke bare lære seg et musikalsk håndtverk, men også uttrykke seg selv gjennom musikken og kanskje til og med oppnå popularitet. Et eget uttrykk samt en viss popularitet er også noe som i større grad kreves av musikere i et moderne og markedsbasert samfunn om en slik karriere skal kunne bli en levevei. En uttryksmessig konservatisme vil derfor stå i veien for det

oppriktig-autentiske musikalske uttrykket som kan være nødvendig for at musikerne skal kunne nå sine karriæremål.

Folkemusikkens popularitet kan også i seg selv være en grunn til kunstnerisk frihet. Et mål er at den estiske befolkningen i større grad skal identifisere seg med estiske kulturtradisjoner, og for å få dette til kan det være hensiktsmessig å ofre en del av konservatismen og slippe til andre musikalske elementer som flere kan identifisere seg med. På denne måten kan man skape mer moderne former for folkemusikk som kan bli mer populære og som samtidig ivaretar det nasjonale særpreget. Dermed kan de fortsatt fungere som symboler som er gjenstand for nasjonal identifikasjon.

Det siste eksemplet er hentet fra diskusjonen omkring restaureringen av minnesmerket over frihetskriegen i Tartu. Etter en lang drakamp mellom de som ville sette opp en kopi av Kalevipoegstatuen fra mellomkrigstiden, og de som er tilhengere av et nytt monument, ser det nå ut til å være bred enighet om å restaurere Kalevipoegstatuen.¹¹⁶ Samtidig har det også vært snakk om at det i tillegg kan bli et nytt monument.¹¹⁷ Et eventuelt nytt monument er imidlertid fortsatt i det blå, mens statuen av Kalevipoeg er på det nærmeste ferdig planlagt. Det viser seg altså fortsatt å være makt i gamle symboler, og det bør derfor ikke forundre noen om Kalevipoeg igjen kommer tilbake på sin gamle plass i en ganske nær framtid.

¹¹⁶ *Postimees* 12. mars 2002.

¹¹⁷ *Postimees* 7. feb. 2002.

Litteraturliste

- Aassalu, Heino (1994): "Let's hold on to our dances..." i: Enn Oja: *Anniversary (XXII) All-Estonian Song Festival and All-Estonian Dance Festival: A Reference Guide*. Estonian Song Festival Managing Board. Tallinn.
- Axtmann, Roland (1998): "State Formation and the Disciplined Individual in Weber's Historical Sociology" i: Ralph Schroeder (ed): *Max Weber, Democracy and Modernization*. Macmillan Press Ltd.
- Bach, Torstein (2002): "To sing a myth and capture time" i: *Hovedfagsstudentenes årbok 2002*. Årboksredaksjonen ved Sosialantropologisk institutt, Universitetet i Oslo.
- Barth, Fredrik (ed.) (1969): *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Scandinavian University Press. Oslo.
- Barthes, Roland (1993): "Myth today" in Susan Sontag (ed.): *A Roland Barthes reader*. Vintage, London.
- Bateson, Gregory (1979): *Mind and nature*. Wildwood House London, Bookwise Australia.
- Bauman, Richard (1992): "Folklore" i: Richard Bauman (ed.): *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Oxford University Press. New York, Oxford.
- Bauman, Zygmunt (1977): *Moderniteten og Holocaust*. Vidarforlaget A/S. Oslo.
- Beetham, David (1985): *Max Weber and the Theory of Modern Politics*. Polity Press. Cambridge.
- Berkaak, Odd Are (1999): "'In the Heart of the Volcano': The Olympic Games as Mega Drama" i: Arne Martin Klausen (ed.): *Olympic Games as Performance and Public Event*. Berghahn Books. New York, Oxford.
- Blakkisrud, Helge (1995): *De russiske minoritetene i Estland og Latvia*. Hovedoppgave i statsvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Bluestein, Gene (1994): *Poplore*. University of Massachusetts Press. Amherst.
- Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
- (1991): "Rites of Institution" & "On Symbolic Power" i: Pierre Bourdieu: *Language and Symbolic Power*. Polity Press. Cambridge.
- Connerton, Paul (1989): *How Societies Remember*. Cambridge University Press.
- Eidheim, Harald (1971): *Aspects of the Lappish Minority Situation*. Universitetsforlaget. Oslo.

- Eriksen, Thomas Hylland (1993): *Ethnicity & Nationalism: Anthropological Perspectives*. Pluto Press. London, Boulder Colorado.
- Eriksen, Thomas Hylland & Finn Sivert Nielsen (2001): *A History of Anthropology*. Pluto Press. London, Virginia.
- Ernesaks, Gustav (1987): "Singing with a trouble in heart" i: August Luur & Aarne Mesikäpp (ed.): *Läänemere paeselt rannalt: Songs from the Baltic Coast*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Foucault, Michel (1980): Kap. 6: "Truth and Power" i Colin Gordon (ed.): *Power/Knowledge*. Pantheon Books. New York.
- Fredriksson, Gunnar (1999): "Herder" i: Gunnar Fredriksson: *20 filosofer*. Forlaget Oktober. Oslo.
- Gellner, Ernest (1983): *Nations and Nationalism*, ss. 39-87, Blackwell, Oxford.
- Gerner, Kristian (1997): "Homo Sovieticus och Vergangenheitsbewältigung – ett omöjligt förhållande?" i: *Nordisk Østforum* nr. 4. Oslo, Stockholm, Copenhagen, Oxford, Boston.
- Hall, Stuart (1977): "Culture, the media and the 'ideological effect'" i: James Curran, Michael Gurevitch & Janet Woolacott (eds.): *Mass Communication and Society*. Edward Arnold Ltd. London.
- Handler, Richard (1986): "Authenticity" i: *Anthropology Today* nr. 2 (1).
- Hannerz, Ulf (1980): *Exploring the City*. Columbia University Press. New York.
- Hervik, Peter (red.)(1999): *Den generende forskjellighet: Danske svar på den stigende multikulturalisme*. Hans Reitzels Forlag. København.
- Hiiemäe, Mall (1996): "Folklore fieldwork in Estonia, past and present." i: *Journal of the Baltic Intstitute of Folklore*. Vol. no. 1. Tallinn.
- Hobsbawn, Eric (1983): "Introduction: Inventing Traditions" i: Eric Hobsbawn & Terence Ranger (eds.): *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Hodne, Bjarne (1995): "Folkloristikk og kulturpolitikk" i: *Norveg* nr. 1 1995.
- Hvoslef, Erlend (1997): "Alle er de "Homo Sovieticus", men du verden så ulike de er..." i: *Nordisk Østforum* nr 2. Oslo, Stockholm, Copenhagen, Oxford, Boston.
- Jaago, Tiiu (1996): "On Which Side of the Frontier Are Trespassers?" i: *Studies in Folklore and Popular Religion* vol. 1. Tartu.
- James, Paul (1996): *Nation Formation*. Sage Publications. London, Thousand Oaks, New Delhi.

- Jõeste, Marje (ed.) (1993): *Estonia. A reference book 1993*. Estonian Encyclopaedia Publishers. Tallinn.
- Kenkmaa, Ene (ed.) (1995): *Kalevi kange poeg*. Re Studio. Tallinn.
- Kionka, Riina & Raivo Vetik (1996): "Estonia and the Estonians" i: Graham Smith (ed.): *The Nationalities Question in the Post-Soviet States*. Longman. London and New York.
- Klausen, Arne Martin (1981): *Antropologiens Historie*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.
- Korb, Anu, Janika Oras & Ülo Tedre (1995): *The Estonian Folklore Archives*. Estonian Folklore Archives. Tartu.
- Kõiva, Mare (1996): "Some aspects of UFO-lore" i: Mare Kõiva (ed.) *Contemporary Folklore*. Institute of Estonian Language & Estonian Museum of Literature. Tartu.
- Kurrik, Juhan (1985): *Ilomaile: Anthology of Estonian folk songs with translations and commentary*. Maarjamaa, Studia Estonica Fennica Baltica. Toronto.
- Kuutma, Kristin (1996): "Cultural Identity, Nationalism and Changes in Singing Traditions" i: *Folklore*. Vol. 2. Tartu.
- (1997): "Changes in Folk Culture and Folklore Ensembles" i: *Folklore*. Vol. 6. Tartu.
- Küng, Andres (1975): *Livet under sosialismen i de baltiske stater*. Elingaard. Oslo.
- (1989): *Estand vaknar*. Sellin & Blomquist Förlag. Stockholm.
- Laido, M., V. Lember-Bogatkina & H. Kermik (ed.) (1976): *Sulle, Kodumaa*. Eesti Raamat, Tallinn.
- Laur, Mati, Ago Pajur & Tõnu Tannberg (1995): *Eesti Ajalugu II*. Avita. Tallinn.
- Lieven, Anatol (1993): *The Baltic Revolution*. Yale University Press. New Haven and London.
- Maffesoli, Michel (1996): *The Time of the Tribes*. Sage Publications. London, Thousand Oaks, New Dehli.
- Mesikäpp, A. & P. Rommo (ed.) (1971): *Laulud nüüd lähevad, kaunimal kõlal, vägevail vooludel üle me maa...* Eesti Raamat. Tallinn.
- Mesikäpp, A., V. Paut & A. Tamarkin (1969): *Laulusajand 1869-1969*. Eesti Raamat. Tallinn.
- Nielsen, Jens Jørgen (1992): *Vi er ikke russere! Sovjetfolkenes historie*. Munksgaard. København.
- Næss, Arne (1999): *Livsfilosofi*. Universitetsforlaget AS. Oslo.
- Nørgaard, Ole (1996): *The Baltic States after Independence*. Edward Elgar. Cheltenham.

- Oja, Enn (1994): "Song Festivals Throughout Time" i: Enn Oja (ed.): *Anniversary (XXII) All-Estonian Song Festival and All-Estonian Dance Festival: A Reference Guide*. Estonian Song Festival Managing Board. Tallinn.
- Ortner, Sherry B. (1975): "On Key Symbols" i: *American Anthropologist*, 75/11.
- Otterbeck, Siri (1996): "Ideologiske elementer i sovjetisk musikk" i: *Nordisk Østforum* nr 4. Oslo, Copenhagen, Stockholm, Boston.
- Rabinow, Paul (1975): *Symbolic Domination. Cultural Form and Historical Change in Morocco*. The University of Chicago Press. Chicago & London.
- Raudsepp, V. & L. Rimmelgas (ed.) (1951): *Nõukogude Eesti 1950. A. Üldlaulupidu*. Eesti Riiklik Kirjastus. Tallinn.
- Saagpakk, Paul F. (1982): *Eesti-inglise sõnaraamat*. Koolibri. Tallinn.
- Sarv, Kadi (1997): "Children's Political Anecdotes – Register" i: *Folklore*. Vol. 5. Tartu.
- Segal, Robert A. (ed.) (2000): Kapittel 1 & 13 i: *Hero myths*. Blackwell Publishers Ltd.
- Seymour-Smith, Charlotte (1986): *Macmillan Dictionary of Anthropology*. The Macmillan Press Ltd.
- Sinding-Larsen, Henrik (1983): *Fra fest til forestilling*. Magistergradsavhandling i sosialantropologi. Universitetet i Oslo.
- Smith, Anthony D. (1998): *Nationalism and Modernism*. Routledge. London and New York.
- Smith, Graham (1996): "The Soviet State and Nationalities Policy", i: G. Smith (ed.): *The Nationalities Question in the Post-Soviet States*, Longman, London and New York.
- Sørensen, Øystein (1998): "Hegemonikamp om det norske". i: Øystein Sørensen (red.): *Jakten på det norske*. Ad Notam Gyldendal AS. Oslo.
- Taagepera, Rein (1993): *Estonia: Return to Independence*. Westview Press. Boulder, San Francisco, Oxford.
- Taylor, Timothy D. (1977): *Global Pop: World Music, World Markets*. Routledge. New York. London.
- Tedre, Ülo (1998): "Rahvaluule" i: Ants Viires & Elle Vunder (ed.): *Eesti Rahvakultuur*. Eesti Entsüklopeediakirjastus. Tallinn.
- Tomlinson, John (1999): *Globalization and Culture*. Polity.
- Turino, Thomas (2000): *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. The University of Chicago Press. Chicago and London.

- van Dijk, Teun A. (1997): "The study of Discourse" i: *Discourse as Structure and Process*. Sage Publications. London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Vesilind, Priit J. (1990): "The Baltic Nations: Estonia, Latvia and Lithuania struggle toward independence" i: *National Geographic*. Vol. 178, no. 5. Washington, D.C.
- Viires, Ants (1991): "Pseudomythology in Estonian publicity in the 19th and 20th century" i: *Ethnologia Europea*. Vol. 21 no.2. København.
- (1998): "Ajalugu ja rahvakultuur" i: Ants Viires & Elle Vunder (ed.): *Eesti Rahvakultuur*. Eesti Entsüklopeediakirjastus. Tallinn.
- Weber, Max (1978): *Economy and Society*. University of California Press. Berkely, Los Angeles, London.
- Østerberg, Dag (1999): *Det moderne*. Gyldendal Norsk Forlag AS.

Avisartikler

- Eesti Päevaleht*, 3. sept. 1997: "Estlanna muudab kujutlusi rahvuste tekkest".
- Postimees* 24. aprill 1996: "Kalevipoeg jäi toetuseta".
- Postimees* 12. sept. 1996: "Kipsist Kalevipoeg sai heakskiidu".
- Postimees* 14. okt. 1996: "Kalevipoeg kui nuhtlus".
- Postimees* 12. feb. 1997: "Veel kord Kalevipojast".
- Postimees* 22. mai 1997: "Kalevipojaga või ilma".
- Postimees* 31. juuli 1997. "Kohtumispäik – Viljandi folk!"
- Postimees* 17. nov. 1997: "Kalevipoja kuju üle otsustab linnarahvas".
- Postimees* 8. okt. 1998: "Kalevipoja kuju Supilinna matmine sai õrna kinnituse".
- Postimees* 26. okt. 2000: "Vabadussammas jätab Kalevipoja mälestusisse".
- Postimees* 6. nov 2000: "Kõige halvem on jätta Kalevipoeg taastamata".
- Postimees* 7. feb. 2002: "Monumendimiljon toob Toomele Reimani kuju".
- Postimees* 12. mars 2002: "Tartu taastab Amandus Adamsoni Kalevipoja".
- Postimees* 14. mars 2002: "Kalevipoeg tuleb kahe kujuri koostöös".
- Sakala* 5. aprill 1997: "Ando Kiviberg korraldab endale rahvusvahelise sünnipäevapeo".
- Sakala* 29. juuli 1997: "Folgifestivalil käis üle 12 000 inimese".
- Võrumaa Teataja*. 12. juuli 1997. "Folkloorifestivalil on hoog sees"

Andre kilder

EHDR (Estonian Human Development Report) 1997 & 2000.

Eesti Nõukogude Entsüklopeedia (1987): "Eesti Rahvamuusika" & "Eesti Rahvatants". Eesti Entsüklopeediakirjastus. Tallinn.

Folklore (1977) Vol. 3. Tartu.

Migration News (1995): "Estonia Passes New Citizenship Law". Vol. 2 nr. 5.

The Estonian Institute (1995): *A glance at Estonia's History: from Pre-History to the Second World War.*

(1999): *Estonia 1991 – 1999.*

Viljandi Kultuurikolledži põhimäärus (Viljandi Kulturcolleges grunnregler). Godkjent i regjering 23. februar 1999 med § 68.

Vev-sider

<http://haldjas.folklore.ee/ri/inste/ars/afs.htm>

<http://kultuur.edu.ee/>

<http://web.ibs.ee/ummamuudu/>

<http://www.baltfest.org/>

<http://www.folklore.ee/>

<http://www.kul.ee/>

<http://www.kul.ee/index/> (27.11.01)

<http://www.folk.ee/>

<http://www.undp.org/hdr2001/indicator/index.html>

<http://www.untsakad.ee/>

http://www.vm.ee/estonia/kat_172/992.html

<http://www.zzz.ee/folk/ajalugu.html>

Alle vev-sider som ikke er daterte eksisterte i mai 2002.