

Den norske folkevisedansen: Den edleste gave, eller „ein akademisk avglans av eit naturfænomen“?

*The Norwegian „folkevisedans“. The noblest gift or „an
academic reflection of a natural phenomenon“?*

Edit Bugge

Institutt for linvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen,
Postboks 7800, N-5020 Bergen, Norge
Email: Edit.Bugge@lle.uib.no

Úrtak

Tann norskí fólkavísudansurin vaks fram í byrjan av 1900-árunum og var fyrst og fremst en nýtiðar norsk tulkning av føroyska dansinum. Tann norskí fólkavísudansurin spældi stóran lut í fólkauþplýsingar- og tjóðbyggingarstarvinum hjá „norskdomsrørsluni“. Í hesi grein verður greitt frá nøkrum eyðkennum í norska fólkavísudansinum, upphavi og søguligu menning hansara. Í norska diskursinum um stíflídeial í fólkavísudansi spæla mæti við og hugmyndir av *authentiskum* føroyskum dansi stóran lut. Tiknar verða fram tvær vitjanir, sum føroysk dansifeløg gjørdur hjá norskum fólkadansifeløgum í Noregi. Hesar vitjanir hava havt ávirkan á menningina av fólkavísudansi í Noregi, og tær hava fyrri ein part eisini ført til split í norskum fólkadansihøpi.

Abstract

Norwegian *folkevisedans* is a dance form that appeared in the early 1900s. It is primarily a modern Norwegian interpretation of the Faroese chain dance. The Norwegian *folkevisedans* played a central role as a cultural expression to the nation building and cultivation project of *The Movement for Norwegianness (norskdomsrørsla)*. The article gives a short introduction to Norwegian *folkevisedans*, its origin and historical development. Encounters with and ideas about *authentic* Faroese dance has been, and still is, an important topic in the Norwegian discourse on the aesthetic and stylistic ideals of *folkevisedans*, *sangdans* and *stordans*. The article discusses two such cultural encounters, in which Faroese dance groups have visited Norway. These encounters have had an impact for the development of the *folkevisedans* in Norway, and to some extent they have given rise to a dissension between *Folkevisedans* enthusiasts.

Den norske folkevisedansen, også kalt sangdans eller folkeviseleik, vokste fram på begynnelsen av 1900-tallet. Den var ei norsk og moderne fortolkning av den færøyske ringdansen, ispedd element fra norske bygdedanser og inspirert av den norske balladetradisjonen (Bakka 2007a:381). Folkevisedansen var preget av samtidas norskdomsrørse på den breie politiske venstresida, knyttet til et nasjonsbyggings- og folkeopplysningsprosjekt med historisk-romantiske og skandinavistiske ideologiske strømninger. Den norske folkevisedansen har endra seg mye de siste hundre åra, men det danses fortsatt, og mange nordmenn i folkevise-dansmiljøa har fortsatt et nært og inderlig forhold til dansen og sangen.

Et gjennomgående tema i den hjemlige norske diskursen rundt folkevisedansens stilideal, knytter seg til forholdet mellom den norske folkevisedansen og den eldre færøyske dansen. Møter med „autentiske“ færøyske danseringer har fått konsekvenser for utviklinga i den norske folkevisedansen, og de har tidvis også ført til splittelse i det norske dansemiljøet. I denne artikkelen vil jeg gjøre greie for noen av særtrekka ved folkevisedansen, dens opphav og historiske utvikling. Deretter vil jeg trekke fram to møter der danseringer fra Færøyene har besøkt norske folkevisedansmiljøer. For det første vil jeg trekke fram *Ungmannafelagið Sólar Magns* danseturné i Norge seinvinteren 1925, som for mange norske dansere ble det første møtet med levende færøysk dans. Færøyingenes danseoppvisninger førte til en opphetet debatt i det norske miljøet, da det ble klart for nordmennene at færøyringens færøydans var svært ulik den dans-

en de hadde fått formidlet gjennom Hulda Garborg og hennes opplæringsmateriell. Det andre møtet jeg vil trekke fram, er av en mer anekdotisk karakter, knyttet til et nyere besøk fra en færøysk dansering. Her opplevde ei gruppe norske danserne å få svært kritiske tilbakemeldinger fra én av de færøyske gjestene i løpet av ei oppvisning av norsk færøydans i stordansstil. I artikkelen viser jeg til noe av litteraturen om og fra debatten etter danseferda i 1925. Kildematerialet til det andre møtet jeg ønsker å beskrive, bygger på samtaler med aktive medlemmer i det norske folkevise-dansmiljøet, på stordanskurs og sangdans-samlinger i mars 2009 og februar 2010.

Om opphavet til den norske folkevisedansen

Det er vanlig å spore den norske folkevisedansen tilbake til ei opphavskvinne: Hulda Garborg. Folkevisedansen hadde sitt utspring i en liten, nasjonalt innstilt, kulturell elite i den norske hovedstaden (Oxaal 1998:147). I den første konstruksjonen av en norsk folkevisedans tok Garborg utgangspunkt i dansebeskrivelsene i Hjalmar Thurens ferske hefte *Dans og kvaddiktning paa Færøerne* fra 1901. I den første danseringen var det bare unge damer med, og de danset i statsministerboligen hos Randi og Otto Blehr (Dale 1961: 86). Visene var norske folkeviser, inspirert blant annet av operasangeren Torvald Lammers, som hadde brakt de norske folkevisene inn i hovedstadens konserthus. I den tidlige dansen brukte danserne lydlose trinn. Det ble lagt inn brigder¹ i dansen, delvis for å unngå polyrytmikk i møtet mellom dans

og melodi, delvis for å gjøre dansen lettere og mer attraktiv for moderne nordmenn. I 1902 ble den nye folkevisedansen brukt til framvisning for første gang, etter et foredrag av Arne Garborg om nordisk folkedans. Introduksjonen av den nye dansen var nøye koreografert og det skal ha vært Hulda Garborg som skrev det meste av manuset til Arne Garborgs foredrag. Forestillinga ble en braksuksess (Bakka 2007a:382).

Året etter viste Hulda Garborg fram den nye dansen i Stockholm, til stor begeistring (Biskop 2007:394; NN 1923?). Folkevisedansen ble tatt godt i mot i Sverige, og da det første *Folkevisedanslaget* ble stiftet i 1904, skal også det svenske kronprinsparet ha vært aktive medlemmer (Dale 1961:90). Fra Sverige spredte også dansen seg til Tyskland (Garborg 1922: 19). I det samme tidsrommet ble danseringer også stiftet i USA og Danmark.

I 1902 reiste Hulda Garborg til Færøyene på studietur. Dansen på Færøyene var nok noe annerledes enn hun hadde forestilt seg ut fra Thurens beskrivelser, og i et brev hjem skriver hun at „Slig Hedenskab har jeg aldrig set i Dans. Gamle, Veirbidte Mænd blev rent vilde og skraalede af Fryd og Livsglæde.“ (Hulda Garborg i brev til Arne Garborg, etter Dale 1961:87). Studieturen i 1902 førte til to utgivelser: *Songdansen i Nord-Landi* (1903) og *Norske danse-visur* (1913).

Den nye sangdansen ble fort populær i den frilynte ungdomsrørsla i Norge. Dansen var ett av de nye og ny-gamle kulturelle uttrykka i den breie venstresida, som blant annet favnet om norskdomsrørsla, målrørsla, avholdsbevegelsen og lekmannsbevegelsen (Blazevic 2009:39). Folkevisedansen eller folkeviseleiken sto

fram som et mer sømmelig alternativ til de norske runddansene, og føyde seg inn i ungdomsrørslas og norskdomsrørslas dannelsingsprosjekt og folkeopplysningsprosjekt, der den norske ungdommen skulle heves til et høyere kulturelt nivå. I følge Georg Arnestad forbindes den norske folkevisedansen fortsatt med et syn på dans som er særskilt for Noregs Ungdomslag, der avhold og sømmelighet er sentrale dyder (Arnestad 2001:103). Dette dansesyntet er det mindre tradisjon for i de norske folkemusikkmiljøa:

Fleire [av informantane] nemner òg songdansenestetikken, uniformeringa og dei disiplinerte tur- og songdansane, fastlagde og koreograferte danseformer med svak tradisjon i norsk bygdemiljø, og den motsetninga som har rådd og framleis rår, mellom dette NU-dansesyntet og det som folkemusikkmiljøa tradisjonelt har stått for. (Arnestad 2001:103)

Astrid Oxaal viser hvordan Hulda Garborgs folkevisedans var en del av et visuelt dannelsesprosjekt, der danserne skulle bære nasjonalbunader, og der de godt besøkte folkevisedansoppvisningene ble en av de nye iscenesettelsene av *norskdom* i det offentlige rom (Oxaal 1998:152–153).

For Hulda Garborg har dansen vært en del av et større folkeopplysningsprosjekt som skulle forbedre og fornorske husstell, matstell, hygiene, klesdrakter, barneoppdragelse, livsførsel, språk, kunst, teater og litteratur (Blazevic 2009; Oxaal 1998). Dansen skulle gi den norske ungdommen kontakt med egen nasjonalhistorie, men også utvikle kropp og sjel: „dei morosame

og i alle maatar friske og sømelege rytmiske rørslur utviklar kropp og sjel samstundes“ (Garborg 1922: 23). Beskrivelser av folkevisedansens oppbyggelige og „samfunnsoppbyggjande verknad“ finnes også igjen i seinere tekster i folkevisedansmiljøet (se f.eks. Semb 1923?: 30; Try 1923?; Kløvstad 1995).

Folkevisedansen: nyskaping eller atterreising?

Tekster om den norske folkevisedansen fra første halvdel av 1900-tallet speiler moderniseringsdiskursens krav om vitenskapelighet, der argumentasjonen for introduksjonen av folkevisedansen ofte bygger på historisk forskning og historiske kilder om folkedans (Blazevic 2009:60). Hulda Garborgs framstilling av folkevisedansen bygger på et premiss om at den færøyske dansetradisjonen speiler en tapt norsk kulturarv, og at ei revitalisering av den norske folkevisedansen var mulig, på grunnlag av kjennskapet til en ubrutt færøysk dansetradisjon.

Hulda Garborg var likevel pragmatisk i tilnærminga til den norske folkevisedansen: „det kan no ikkje gjera vondt om me enno freistar aa finne eit og anna nytt“ (Garborg 1903:24). I den norske dansen var det nødvendig å „laga mykje nytt, lettare formir med fleire brigde“ (Garborg 1922:16), og ikke kreve at danserne skulle „syngje som dei gamle song; me fær lempe oss tilrettes so godt som me kann med *vaar* songmaate“ (...) „Hovudsaki er aa gjera baade songen og dansen livandi att“ (Garborg 1922:68).

I Hulda Garborgs tekster om folkevisedansen reflekteres også en evolusjons-


idé, der den norske dansen skal dyrkes og kultiveres til den kan nå ei rein form, som kan måle seg med den gamle nordiske og norske dansen: „Det segjer seg sjølv: me vilde ikkje straks kunne nå den Høgd som Færingane. Men me fekk arbeide oss upp etterkvart.“ (Garborg 1903:20). Evolusjonsideen videreføres av Klara Semb, Hulda Garborgs elev, som skulle bli en viktig formidler av dansen etter Hulda Garborg. I en tidlig artikkel skriver hun at „det er mi tru, at når songdansen for alvor finn att romet sitt, då vil alle desse brigde i dansemåten falle burt av seg sjølv.“ (Semb 1923?:29). For Klara Semb er framveksten og utviklinga av sangdansens ei „atterreising“ av de tapte dansetradisjonene i Norge (Semb 1923?: 30).

Hulda Garborg gir tydelig uttrykk for de stilmessige forskjellene mellom den færøyske og den norske dansemåten:

Til fleire av Romansekvadi vaare hev eg soleis freista med ein stillfarande roleg Maate aa traapaa, som mange hev funni brukeleg; dette vert daa ikkje ein rett Færøydans, men likevel eit Slag av „Folkevisedans“, som kannhende vil vera brukeleg til Umbyte. (Garborg 1903:24).

Det var sagt åpent at den færøyske dansen var fra Færøyene, men de som tok dansen i bruk i Norge oppfattet den som en norsk dans (Oxaal 1998: 148). Om den nye færøyskinspirerte dansen virkelig kunne regnes som *norsk* eller *utenlandsk*, ble likevel debattert (Ranheim 1993:33). Denne debatten fikk imidlertid liten innvirkning på de første tihengerne av den nye dansen: „I norskdomsrørsla var Færøyane norsk – ja, kanskje norskare enn

HANDTAK OG STEG I SONGDANS
ATTERSTEG



Atterstega vert dansa på ymse måtar, etter som innhaldet er meir eller mindre dramatisk. Vi har delt dei ymse brigde inn i 4 tempo: 1. tempo = vanleg roleg, 2. tempo = noko livlegare, 3. tempo = noko kraftigare med ein appell, 4. tempo = kraftig med to appellar, berre nytta i stordans (ringdans med innbrot).

Born lærer attersteg lettare enn kvilesteg. Ein bør difor byrja med attersteg i 1. tempo.

Kroppsføring.

Bey bde kne lett og sviikt kroppstyngda noko attover. Bey ikkje i krossryggen, men veg attende med strak kropp. Sjø: Svikteving. Nømingar bør dansa utan sviikt til del har lært stega.

Handtak: Føroytak.

Stell fyrst opp med føtene langsetter ringen og la borna ta det tunge taket (til kvilesteg), så dei lærer handgrepet. Snu så andletet og føtene og sving armene — utan å sleppa handtaket — rett mot sentrum i ringen, hendene i høg med panna (nømingar i akslehøg). Underarmene godt saman, heilt mjuke elbogar.

Guten vrir h. handbak mot sentrum, så handtaket vert fast, men stram ikkje armuskulane.

1. tempoet = vanleg tempo.

La borna byrja med å tre 2 steg til v. og 1 til h. — utan sviikt — og samla føtene for kvart steg. Armene held dei roleg framfor og innåt seg med hendene i akslehøg. Ta så ei svikteving, og heilt naturleg får dei då frigjorde armar og sviikt i stega. Så kan ein læra dei rett kroppsføring. Ein bør venta noko med vendingane.

Med store born kan ein øva stoget med rett kroppsføring og sviikt heilt frå fyrst av, men vendingane bør ein venta med.

Utdrag fra sangdansinstruksjon for barn
(Semb 1958:28).

noko innafør landets grenser“ (Ranheim 1993:35). Et eksempel på kritikken av folkevisedansens historiske og nasjonale *autensitet* finner vi i ei utgreiing om norske dansespill av H. H. Grüner Nielsen:

Hva der i vore Dage rundt om i Noregs Ungdomslag fremvises som „norsk Sangdans“ har trods den æstetiske Værdi ingen *historisk* Betydning, da vi her staar overfor moderne Nydannelser konstruerede ud fra Kendskab til Færødansen af Hulda Garborg og Klara Semb. (Nielsen 1933:158).

I stedet for Garborgs nyskaping, ønsker Nielsen å legge vekt på de levende norske sangleikene, som hadde fått liten plass i folkevisedansen. Nielsen sto ikke alene i sin kritikk. I 1925 trekker Rikard Berge fram ei antatt ubrutt linje til middelalderdans i den lyrisk-dramatiske sangleiken, særlig i Hindeleiken, som et alternativ til den garborgske folkevisedansen:

Hulda Garborg hev sum alle veit kveikt uppatt den gamle millomalderske kvaddansen, etter mynster av færøydansen, men tilmaata etter norske høve. Den lina som med de er slegi som

ei bru attende til vaart norrøne kulturliv var hjaa oss i de store teki ei avbroti line. Arbeide vart aa segja ei nybygging. (Berge 1925:111).

Denne nybygginga mente Berge var unødvendig, så lenge det fantes levende sangleik, eller minner om levende sangleik, i norske bygdemiljø (Berge 1925; Vonen 1925; Nielsen 1933).

Skiller mellom den norske folkevisedansen og den færøyske dansen

Den norske folkevisedansen skiller seg fra den færøyske dansen i måten danserne forholder seg til og bruker tekst, melodi, rytme og kropp i dansen. I tillegg kan vi hevde at folkevisedansen og færøydansen har hatt og fortsatt har ulike tradisjoner for tradering. I traderinga av den norske folkevisedansen har det vært lagt stor vekt på organiserte kurs og skriftlig opplæringsmateriell, med et ideal om tekstlig, melodisk og kroppslig ensartethet i dansen og mellom danserne. Folkedansesperter, kursledere og danseinstruktører har stått sentralt i overlevering og utvikling av folkevisedansen (Bakka 2007b). I den færøyske dansen har nok trykte visesamlinger og, i seinere tid, lydopptak bidratt til ei moderne uniformering av tekst og melodi i kvadene. I folkevisedansen ser vi imidlertid også at skriftlig opplæringsmateriell og autoriserte instruktører har fungert som rettesnor for andre aspekt ved dansen, som sjelden skriftfestes eller italesettes i den færøyske tradisjonen:

Få forsangere i den norske folkevisedansen synes å utnytte de polyrytmiske aspekta dansen i møtet mellom melodi og

dansesteg. I arrangementa av folkevisedansene har det tvert i mot vært tradisjon for å legge inn brigde, koreograferte brudd i dansen, slik at stega i dansen går opp med antall stavelser i teksten. I den norske stordansen danses det også uten brigde, men i den grad polyrytmikk forekommer, synes det i liten grad å utnyttes som musikkalsk virkemiddel. Dette kan ha sammenheng med folkevisedansens rytmiske ideal, men det har også sammenheng med at folkevisedansen og stordansen har ei mindre uttrykt taktmarkering både i dansetrinn og sangstil, sammenlignet med den færøyske danse- og kvadtradisjonen.

Arne Espelund (1979) viser hvordan også norske folkeviser har gjennomgått ei rytmisk tilpassing i folkevisedansen, der for eksempel norske viser med 4+ 3+ 4+ 3 stavelser i tekst og melodi har blitt utvidet med en ekstra fjerdedel i noteverdi i andre og fjerde verselinje, slik at hver verselinje får to taktters varighet. På denne måten kan en få steg og melodi til å gå opp, og hvert nye vers i folkevisedansen begynner på det første trinnet mot venstre i det seksdelte dansesteget. Ei slik rytmisk forenkling og utjevning finner Espelund også igjen i den svenske gjendiktinga av *Sjúrðarkvæði* (Espelund 1979:47–48).

Danseestetikken i folkevisedansen har i praksis også vært preget av et moderne dannelsesideal med vektlegging av koreograferte og relativt uniformerte dansetrinn. Egil Bakka peker også på at stilen i folkevisedansen kan knyttes til norske former for folkedans, som runddans og bygdedansen (Bakka 1991:26). Dette kan ha sammenheng med at de nordmennene som tok opp den nye folkevisedansen,



Leikarringen *Symra* fra Oslo danser *Bendik* og *Årolilja*. Bilde trykket etter avtale med *Leikarringen Symra*

allerede var godt kjent med tradisjonell norsk folkedans.

Melodiene i den norske folkevisedansen er preget av lite variasjon og vi finner liten grad av flermelodisang, eller utpreget inter- eller intraindividuell melodisk variasjon i danseringen². Denne melodiske uniformeringa og forenklinga har nok flere nordmenn oppfatta som et framsteg. Åsta Aakvik minnes en diskusjon mellom Klara Semb og overlærer Jepsen fra Stord, i etterkant av *Ungmannafelagið Sólar magns* framføring i 1925: „Jepsen – som var svært musikalsk og stor sangpedagog, var ikkje nådig når det galdt *songen* deira. Men Klara forsvara dei med at dei var frå ymse øyar og song kvar sine variantar.“ (Aakvik 1983–154)³.

Tonaliteten i folkevisedansen er preget av den vesteuropeiske kunstmusikken. Ved å bruke tonale heller enn modale skalaer, temperert skala heller enn naturskala, bryter den norske folkevisedansen med sangtradisjonene i både den færøyske⁴ og

den norske tradisjonsmusikken. Bruken av noter som basis og mal for meloditradering har også hatt konsekvenser for taktinndeling i melodiene, der taktinndelinga i sangen i norsk folkevisedans ofte synes å reflektere tegnsetting, og særlig linjeinndelinga i de skriftlige framstillingene av tekst og melodi. Ett iørefallende eksempel i folkevisedansen er pausemarkering, pustepause eller toneforlengelsen mellom vers og omkved, som både bryter med norske kvedartradisjoner og med færøyske kvadtradisjoner.

Nordmenn møter færøysk dans: danseturen i 1925

Folkevisedansen ble fort populær i den frilynte ungdomsrørsla på begynnelsen av 1900-tallet, og i 1925 ble *Ungmannafelagið Sólar magn* invitert til Norge for å vise fram færøydansen. Ungmannafelagið *Sólar magn* var det første i sitt slag på Færøyene, og ble stiftet av Sverri Patursson etter modell fra de norske

ungdomslaga (Opielka 2007:482) Under ledelse av Páll Patursson viste færøyingene fram dansen for fulle hus i blant annet Oslo og Bergen. Møtet mellom nordmenn og færøyinger i 1925 var ikke enestående. I 1911 reiste 70 nordmenn fra Norge til Færøyene, i regi av Vestmannalaget. Mellom dem var Klara Semb, som skulle bli en sentral figur i videreføringa og videreutviklinga av den norske folkevisedansen. I reiseberetninger fra nordmenn som opplever den færøyske dansen, leser vi at de er oppildnede og inspirerte, ja, til og med *elektriserte* (Austbø 1923?:71).

For mange norske folkevisedansere ble likevel danseturneen i 1925 det første møtet med den færøyske dansen. Framsyningene førte til en opphetet debatt i det norske danse miljøet, for det var tydelig at den færøyske dansen skilte seg mye fra den sangdansen som hadde vokst fram i Norge: „mange vart forundra, somme harme: hadde vi vorti haldne for narr?“ (Dale 1961: 94). Olav Gullevåg skreiv i *Gula Tidend*: „me såg snart, at den folkevisedans me hev, er berre ein akademisk avglans av eit naturfenomæn“, og professor Hannaas skal ha publisert en artikkel med sterke klagemål mot forledelse, blant annet rettet mot måten Hulda Garborg hadde „sett opp“ dansen på (Dale 1961:94).

I følge de norske kildene skal færøyingene i 1925 ha danset en „hoppande, variert og kraftfull versjon av færøydansen, rett ulik den Hulda Garborg såg i 1902“ (Bakka 2007a: 309). Vi kan ikke vite sikkert hvordan ungdomnafelagið har danset, eller om danse-

formen har vært *uvanlig*, slik Hulda Garborg hevdet at den var. Andrea Opielka viser til filmopptak av færøysk dans på 1920-tallet, som skal vise „en meget livlig og hurtig danseform med latte [*sic*], ofte kun antydde trin, der adskiller sig meget fra den nuværende kædedans.“ (Opielka 2009:7). Uansett peker det meste av kildematerialet vi har, mot at den norske folkevisedansen har vært, og fortsatt er, mer stillferdig enn den færøyske dansen.

Klara Semb analyserte dansen til ungdomnafelagið Sólarmagn som fire ulike tempi av færøysteget, og ga det nye stegkomplekset navnet *attersteg* (Bakka 2007a:391). Som en følge av debatten etter 1925-besøket ble de fire stiliserte tempi innført i den norske stordansen, det vil si i norsk sangdans uten brigde. Etter hvert ble *attersteg* med tempi også innført i opplæringsbøkene i sangdans, men ikke uten motstand i sangdansmiljøet⁵.

Fra slutten av 1960-tallet har utviklingene i den norske folkevisedansen, og særlig i den norske stordansen, båret preg av den stadig hyppigere kontakten mellom Norge og Færøyene. Det har blitt mer vanlig å danse det norske stevet med flat fot, uten svikt, og viserepertoaret har blant annet blitt utvidet med nye, lettere viser fra Færøyene. I tillegg førte 1960- og 1970-tallet med seg et oppsving for lokal og folkelig sangdans, med vekt på lokale, norske viser.

Nordmenn møter færøysk dans – og færøyinger møter folkevisedansen

Norske folkevisedansere har vært be-



Nordmenn i *stordans* på Folkekulturfestivalen på Hamar, 2009. Bilde: Noregs Ungdomslag

geistret og oppildnet av den færøyske dansen, men hvordan har færøyinger opplevd den norske folkevisedansen? Hos Hulda Garborg møter vi en dobbelthet i forholdet mellom den færøyske dansen og den norske folkevisedansen: På den ene sida beskrives den færøyske dansen som et ideal som den norske dansen bør utvikles i retning av. På den andre sida mener hun at nordmenn får, og kanskje bør, danse og synge på „vaar“ måte (Garborg 1922:68). Når norske folkeviser tas inn i dansen, forsøker Garborg „aa jamne noko paa dei mest uhelle versi“ (Garborg 1922:88). Det samme gjelder for de færøyske visene som brukes i den norske folkevisedansen. Moderne fortolkninger av dansen har falt i god smak hos mange norske dansere, og endringer har nok ofte vært oppfattet som *forbedringer*. Enkelte tradisjonsbærere i den norske balladetradisjonen har derimot vært lite glade for fortolkningene og de ofte radikale rytmiske, melodiske, tekstlige og språklige endringene av det norske tradisjonsstoffet i den nye folkevisedansen.

Men norske folkevisedansere har også møtt negative reaksjoner fra færøyske

dansfolk. Ei historie som har dukket opp når jeg har snakket med norske dansere, knytter seg til et annet og seinere besøk fra en færøysk dansering. Jeg har fått gjenfortalt historia i flere ulike former fra aktive dansere i miljøet, men kjenner ikke til detaljene rundt hendelsen. Jeg velger likevel å ta med historia, fordi hendelsen synes å ha gjort stort inntrykk på enkelte dansere i det norske danse miljøet, og fordi historia illustrerer spenninger i det norske danse miljøet, så vel som spenninger mellom norske og færøyske stilideal:

For få tiår siden skal en færøysk dansering ha vært på besøk i Norge. Den norske ringen hadde øvd inn *Olav Liljekrans* (*Ólavur Riddararós*) etter beste manér, og hadde arbeidet mye med å nå målet om å danse skikkelig færøydans. Etter mye øving skal de ha vært ganske fornøyde selv, og mange har hatt en følelse av å være med på å skape noe *autentisk* og *verdig*. Den norske danseringen skulle vise fram det de hadde øvet inn for færøyingene, men ble stanset midt i framvisninga, da én av færøyingene gikk inn, brøyt ringen, og holdt den fast til danserne hadde stanset. Da det var blitt stille, skal nordmennene ha fått beskjed om at dette skulle de gi seg med – for godt.

Nordmennene jeg har snakket med, tolket nok hendinga forskjellig, noen mener at færøyingene ville ha sin kultur for seg selv „for dette var det eneste de hadde, vi hadde jo så mye annet“ (k, februar 2010)⁶, andre mener at dansen rett og slett var for dårlig, at det var for vondt for færøyingene å se den korrumperte norske versjonen. Én danser forteller at det var kvadet det var noe ved: „det er liksom noen kvad de

skal ha for seg selv, nei, de får ikke vi lov til å bruke“ (m, februar 2010).

Hendinga gjorde inntrykk, og flere av nordmennene var nok såra. De historiene om møtet som jeg fikk presentert i samtale med stordanserne reflekterer ulike strømninger i det norske stordansmiljøet: De som fortsatt mente at nordmennene burde strebe etter å nærme seg en *ekte* færøydans, mente at man burde øve mer. Andre mente at nordmennene burde bryte med den færøyske linja og legge vekt på den norske folkevisedansens egenverdi, uavhengig av den færøyske dansen. Samtidig reflekterer hendinga den dobbeltheten som norske stordansere har møtt i det færøyske dansemiljøet. Den fellesnordiske og felles vestnordiske kulturarven har vært et sentralt argument også i den færøyske nasjonaldiskursen. Likevel har neppe alle færøyske tradisjonsbærere vært begeistret for folkevisedansens fortolkninger av færøysk tradisjonsstoff, særlig ikke når norske ideal og dansepraksiser klart bryter med ideal og praksis i den færøyske danse-tradisjonen.

Folkevisedansens bruk og utbredelse i Norge i dag

Folkevisedansen blir av Egil Bakka beskrevet som „eit merkeleg innslag i norsk tradisjon. Han er på mange vis ei nyskaping, men han vann seg likevel rom ved sida av den rike og sterke folkedansarven vår“ (Bakka 1991:20). På begynnelsen av 1900-tallet så det lyst ut for folkevisedansens framtid i Norge, og allerede i 1910 ble folkevisedans eller folkeviseleik innført som fast innslag ved folkeskolene i Kristiania (Dale 1961:91).

Dansen kan likevel ikke hevdes å være utbredt i folkelig dans i Norge i dag. Mens den norske bygdedansen og runddansen er i aktiv bruk i ulike folkelige arenaer i Norge, ser vi i stor grad at „turdansen og songdansen lever [derimot] sitt eige avgrensaliv innanfor Noregs Ungdomslag.“ (Arnestad 2001:164). For mange av medlemmene i Norges Ungdomslag har likevel folkevisedansen fortsatt en sterk og kjær plass (se for eksempel Kløvstad 1995).

For de fleste aktive danserne i det norske sangdansmiljøet oppleves folkevisedansen som *norsk*, og den antatte historiske kontinuiteten i dansetradisjonen synes å være et viktig element i danseopplevelsen for mange av deltakerne. I framsyninger av folkevisedansen presenteres den som en del av en gammel norsk kulturarv, og dansens moderne karakter underkommuniseres ofte.

Til tross for folkevisedansens popularitet på 1900-tallet, har ikke dansen fått den utbredelsen som Hulda Garborg hadde ønsket. Den har heller ikke erstattet den mindre sømmelige bygdedansen og runddansen, slik flere medlemmer i den frilynte ungdomsrørsla håpet på. Folkevisedansen har likevel fått fotfeste som ett av de visuelle nasjonale norske kulturuttrykka i Norge, på linje med den jevnaldrende, revitaliserte, norske bunaden. Og kanskje har dansen gjort nordmenn til et edlere, mer dannet folk?: „Norsk ungdom har fått mange nye gaver dette hundreåret, gaver med ulikt verd. Den edlaste av dei er songdansen.“ (Kløvstad 1995:122).



Statsministrene Kruttsjov og Gerhardsen opplever norsk folklore på Folkemuseet på Bygdøy, våren 1964. Her danses *Per Spelmann* med *folkevise* og „*det lette taket*“, en av de første folkevisedansene til Hulda Garborg (Krogsæter 1983:140).

Litteratur

- Arnestad, G. 2001. „*Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt –*: om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg, Rapport. Oslo.
- Austbø, J. 1923?. I vesterviking. I: Austbø, J. og Øygard, E. (red). *Folkedansen i 20 aar: 1903–1923*. Ski: 59–71.
- Bakka, E. 1991. Songdansen. I: Semb, K (red). *Norske Folkedansar*. Oslo: 20–27
- . 2007a. Folkevisedansen: Den nyskaptetradisjonen – Noreg. I: Bakka, E. og Bishop, G. (red). *Norden i dans – Folk – Fag – Forskning*. Oslo. 381–393.
- . 2007b. Folkedansspesialistane – Noreg. I: Bakka, E. og Bishop, G. (red). *Norden i dans – Folk – Fag – Forskning*. Oslo. 497–532.
- Berge, R. 1925. Norske Brudlaupsleikar. *Norsk folkekultur*. 11: 111–144.

- Bishop, G. 2007. Folkvisedans och publikationer i Sverige, Finland och Danmark. I: Bakka, E. og Bishop, G. (red.) *Norden i dans – Folk – Fag – Forskning*. Oslo. 394–405.
- Blazevic, D. 2009. *Nasjonen som et hjem – en undersøkelse av Hulda Garborgs nasjons- og kvinnesyn*. Upublisert hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen. Bergen.
- Dale, J. A. 1961. *Hulda Garborg*. Oslo.
- Espelund, A. 1979. Strukturelle trekk i levende middelalderdans. *Sumlen 1979*: 25–39.
- Garborg, H. 1903. *Songdansen i Nord-Landi*. Kristiania.
- . 1913. *Norske dansevisur*. Kristiania.
- . 1922. *Songdansen i Nord-Landi. Tridje auka utgaava*. Kristiania.
- Kløvstad, J. 1995. „Den beste frigjerar og gledesutløysar ein kan ynskje seg“. *Folkedansen i Noregs Ungdomslag*. I: Kløvstad,

- J. (red). *Ungdomslaget. Noregs Ungdomslag 1896–1996*. Oslo.
- Krogsæter, J. 1983. Livsminne. Klara Semb i samtale med Johan Krogsæter. I: Sælid, K. (red): *Ho tok oss med*. Oslo: 123–151.
- Luihn, A. 1979. *Føroyskur dansur. Studier i sangdanstradisjon på Færøylene*. Trondheim.
- Nielsen, H. H. G. 1933. Dans i Norge. *Nordisk kultur* XXIV: 52–58.
- NN („Ein som var med“). 1923? Fraa Stockholmsferda 1903. I: Austbø, J. og Øygard, E. (red): *Folkedansen i 20 aar. 1903–1923*. Ski: 19–21.
- Opielka, A. S. 2007. Organisering, innsamling og utgivelse på Færøerne. I: Bakka, E. og Biskop, G. (red). *Norden i dans – Folk – Fag – Forskning*. Oslo: 482–492.
- . 2009. Færøerne og den færøske dans – en reise gjennom tiden. Innlegg holdt på *I fråst och i källe. Texter från nordiskt balladmöte*, Växjö, 2008.
- Oxaal, A. 1998. Bunaden – stagnasjon eller nyskaping? I: Sørensen, Ø. (red). *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo.
- Ranheim, I. 1993. *Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging: diskursen om dans i Valdres omkring 1905*. Oslo.
- Semb, K. 1923? Sumt um arbeidet. I: Austbø, J. og Øygard, E. (red) *Folkedansen i 20 aar: 1903–1923*. Ski: 26–31.
- . 1958. *Danse – Danske – Dokka mi. Songdansar– turdansar– ringleikar– turleikar: for born og ungdom*. Oslo.
- Try, T. 1923? Folkedansen og arbeiderbarna. I: Austbø, J. og Øygard, E. (red). *Folkedansen i 20 aar: 1903–1923*. Ski: 49–51.

- Vonen, N. 1925. En siptesoknat i Søndfjord. *Norsk folkekultur* 11: 94–97.
- Aakvik, Å. 1983. Ho Klara. I: Sælid, K. (red). *Ho tok oss med*. Oslo: 152–155.

Notur

- 1 Brudd i dansen med koreograferte danse-trinn som speiler innholdet eller stemninga i dansen.
- 2 Om variasjon og flermelodisang i færøysk dans, se for eksempel Astri Luihn (1979). Luihn skriver om informantene sine at „For dem var melodien ikke en fast form, men mange ulike former som mer kan karakteriseres som en ramme. Melodien er alle de ulike variantene som brukes i løpet av et kvad eller en vise“ (Luihn 1979:72).
- 3 H. Grüner Nielsen omtaler også flerstemmighet eller flermelodisang i færøysk dansetradisjon som „tilfældig musikalsk Uorden“ (Grüner Nielsen i Luihn 1979:90).
- 4 I de seinere åra ses også ei endring i tonaliteten i den færøyske tradisjonen. Opielka demonstrerer for eksempel hvordan generasjoner i samme familie synger samme *skjaldur* med ulik tonalitet (Opielka 2009:6).
- 5 De siste tretti åra skal imidlertid bruken av tempi „ha dovnna mykje bort“ (Bakka 2007: 391).
- 6 Hulda Garborg nevner også gleden av å vise fram norsk bygdedans for færøyingar: „Der er *me* på fast kulturgrunn“ (Dale 1961:95). I reisebrev fra norske dansere i vesterveg, kan vi også få inntrykk av at det er den norske bygdedansen som færøyingene er gladest for å se.