

Jorid Roaldset

# Unyago dans og seksualitet

---

Seksuell dans hos Zaramokvinner i Chanika

Masteroppgåve i Sosialantropologi

Trondheim, November 2011

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Fakultet for samfunnsvitenskap og teknologiledelse  
Institutt for sosialantropologi



## Takk til

Ein stor og varm takk til vertsfamilien min i Chanika, og vennen min som kjente dei støtta meg og hjelpte meg. Ein stor takk til min gode venn og tolk Talyq, og Pastor Michael, dei har også vert ganske viktige for feltarbeidet. Takk til alle mine andre venner i Tanzania.

Ein stor og varm takk til mastergjengen min. Eg hadde ikkje klart meg gjennom denne skriveprosessen utan deira støtte, spesielt Helene Brusevold og Alexander Gamst Page som også har lest igjennom oppgåva, og Stine Lise Jørgensen som laga ein fin illustrasjon for meg. Takk til onkel Jon Olav Roaldset og min far Endre Roaldset, som hjelpte meg med korrekturlesing. Til slutt ein stor takk for viktige og faglige råd frå vegleiarane Liv Haram og Harald Aspen.



## Innholdsliste

<b>INTRODUKSJON .....</b>	<b>1</b>
KAPITTELINNDELING.....	2
<b>KAPITTEL 1: LITTERATUR.....</b>	<b>3</b>
FAGHISTORIE.....	3
RITUAL .....	4
SYMBOL.....	5
DANS I ANTROPOLOGIEN.....	6
HØVUDTEORIER.....	9
<i>Bourdieu</i> .....	9
<i>Turner og Ortner</i> .....	10
ANDRE TEORIER, OPPLYSNINGAR OG INFORMASJON .....	12
<i>Paul Spencer</i> .....	12
<i>Andre forfattarar</i> .....	14
<b>KAPITTEL 2 FELTARBEIDET: METODE, ROLLE OG PROBLEM .....</b>	<b>17</b>
TANKAR OG TRU OM FELTARBEID .....	17
DATAINNSAMLING.....	18
PROBLEM, ETISKE INNRETNINGAR OG UTVIKLING AV TEMAET. ....	20
<b>KAPITTEL 3: FELTSTADEN .....</b>	<b>27</b>
HISTORIE OG GEOGRAFI.....	27
FAMILIEN .....	29
NJOMBANI KWA BIBI    GAMMALDAGS HUS .....	32
DAGLEGLIVET OG ANNA .....	32
<b>KAPITTEL 4: MUSIKK, DANS OG UNYAGO-SEREMONI HOS ZARAMO GENERELT .....</b>	<b>35</b>
INNLEIING .....	35
<i>CHEZA</i> OG <i>NGOMA</i> .....	35
FØREBUINGANE OG INVITASJONAR FOR SEREMONIEN .....	38
MUSIKK I SEREMONIAR .....	41
OM ULIKE DANSEFORMAR.....	43
GENERELL SKILDING AV <i>UNYAGO</i> -SEREMONI.....	45
DANSENORM .....	47
AVSLUTNING.....	49
<b>KAPITTEL 5: SOSIALISERING OG KLASSIFISERING AV KVINNER SIN SEKSUALITET OG DANS .....</b>	<b>51</b>
INNLEIING .....	51

SOSIALISERING TIL MUSIKK OG DANS .....	52
SOSIALISERING AV JENTER TIL KVINNELEG DANSEROLLE.....	54
RITUAL, KOSMOLOGI OG FERTILITET .....	56
SEKSUALISERING SØR FOR SAHARA .....	61
<i>UNYAGO</i> , PÅ VEG UT? UTDANNING; MODERNE VERSUS TRADISJONELL .....	65
FORSIKTIGHEIT FOR <i>MWALI</i> VED RITUALET .....	70
AVSLUTNING.....	73
<b>KAPITTEL 6: <i>MKOLE</i>-TREET, DET DOMINANTE SYMBOL FOR ZARAMOKVINNER.....</b>	<b>75</b>
INNLEIING .....	75
<i>NYALUTANGA</i> : BESTEMOR AV BESTEMØDRER.....	76
TRE SOM RITUELL STAD .....	78
<i>MZUKA</i> , ÅND OG LOKALE OMGREP .....	86
AVSLUTNING.....	89
<b>KAPITTEL 7: DANS, FRAMFØRINGAR OG MODERNISERING FOR <i>UNYAGO</i>-SEREMONIEN.....</b>	<b>91</b>
INNLEIING .....	91
FRÅ RITUAL TIL TEATER? .....	92
MODERNISERING AV MUSIKK OG DANS.....	95
FRAMFØRING.....	99
DANSEN SIN ROLLE FOR ZARAMOKVINNER I DAGENS MODERNE SAMFUNN OG FRAMTIDA.....	107
AVSLUTNING.....	109
<b>KAPITTEL 8: KONKLUSJON .....</b>	<b>111</b>
REFLEKSJONAR OVER EIGE ARBEID I OPPGÅVA .....	116
<b>REFERANSAR:.....</b>	<b>119</b>







## Introduksjon

Eg har gjort feltarbeid i Tanzania, i Chanika ved storbyen Dar es Salaam. Grunnen til at eg reiste til Tanzania var at eg drømte om å studere rituell dans, om kosmologi og symbolikk. Dans var det eg bestemte meg for først og eg ville dra ein stad eg aldri hadde vert tidligare og min nysgjerrigheit på Afrikas kontinent pirra meg. Nysgjerrigheita vart ikkje mindre etter at eg hadde tatt faget Swahili kultur og sivilasjon, ved NTNU, Dragvoll. Oppgåva sitt namn er *unyago*, dans og seksualitet. Dette namnet laga eg etter feltet, etter at eg hadde observert *unyago*-seremoniar og sett det seksuelle fokuset i dansen. Eg kom fram til at desse måtte bli hovudfokusa i oppgåva mi etter å ha observert mykje seksuell dans i *unyago*-seremonien. *Unyago* er eit pubertetsritual, ein transformasjon frå å vere jente til å vere ei vaksen kvinne. Eg studerte dette hos den etniske gruppa Zaramo som bur i området rundt kysten i Tanzania. For å legge grunnlaget for det symbolske og kroppslege forholdet til eit samfunn har eg brukt Turner og Bourdieu. Begge har samfunnsteoriar om korleis samfunnet bevarer generasjonen sine idear, reglar og åtferd, og korleis man tilpassar nye idear, reglar og åtferd i samfunnet. For Turner ser eg på dette gjennom både det symbolske og kroppslege, mens Bourdieu meir til det kroppslege, hans teori er også meir nyttig til det moderne samfunnet. Zaramofolket er trufaste til verdiane i sine gamle tradisjonar, å følgje forfedrane sine skikkar og tru. Dette står i kontrast mot mange andre folk som er urbane og moderne, eller konservative til det som er ”ærbart”. Zaramo har blitt ein del av eit ungt land, tradisjonar og verdiar blir ikkje berre vidareutvikla av den etniske gruppa men også av det moderne landet som er blitt meir homogenisert. *Unyago* er eit ritual, eller ein tradisjonell utdanning.

Korleis viser og lærer dansen kvinneleg seksualitet? Korleis er dansen som kroppsleggjering knytt til *unyago*-ritualet i lærdom om det kvinnelege? Kva betydning har det for deira syn på livet og samfunnet? Korleis verker dansen som kroppsleg medium i *unyago*-seremonien, og som medium for kva som er kvinneleg? Korleis skapar kroppsleggjeringa i ritualet og dansen samhald, stolthet og sjølvstende for kvinner? Skapar samhaldet og lærdommen ei spesiell eining for kvinner om det kvinnelege i *unyago*-seremonien? Kvifor er *unyago*-ritualet fortsatt så viktig, og kvifor held dei fram med denne seksuelle dansen? Har dansen ein kontinuerlig lærdom og budskap om det kvinnelege frå tradisjon til i dag? Er dansen ein kroppsleg doxa om kvinneleg seksualitet for Zaramokvinner?

## **Kapittelinnndeling**

Kapittel 1 er eit teorikapittel der eg vil ta for meg antropologisk faghistorie knytt til utviklinga av dei viktigaste omgrepa, og utviklinga til teoriane eg vil bruke i denne oppgåva. Teorikapittelet går vidare ut på hovudteoriane eg vil bruke gjennom heile oppgåva. Til slutt handlar kapittelet om andre viktige teoriar og kjelder som eg vil bruke i oppgåva.

Kapittel 2 er eit kapittel om metode. Den går ut på mitt forhold til feltarbeidet og korleis eg gjorde feltarbeidet. Kapittelet tar for seg korleis eg samla inn data og brukte informantane mine, den tar for seg korleis eg gjorde deltakande observasjon og kva mi rolle i felten var. Kapittelet går vidare ut på dei negative sidene ved feltarbeidet og om etiske innretningar. Den går også ut på utvikling av temaet i oppgåva, frå før eg drog ut i felten til skriveprosessen etter feltarbeidet.

Kapittel 3 er eit kapittel om feltstaden. Eg introduserer om Zaramofolket sin historie og geografi, og *unyago*-dansen sin historie. Kapittelet handlar om området og familien eg budde hos, om dagleglivet og kvardagslege ting som gjer det enklare å forestille seg livet og området eg var i.

Kapittel 4 er ei generell introduksjon om musikken, dansen og *unyago*-seremonien. I dette kapittelet drøfter og analyserer eg korleis omgrep som dans og musikk passar til *unyago*-seremonien for Zaramofolket i Chanika. Eg skildrar og analyserer forløpet i *unyago*-seremonien.

Kapittel 5 er eit kapittel om kategorisering av samanhengen mellom lærdommen i *unyago*, kvinner si kosmologiske verd, seksualitet og dansen. Korleis man tidleg lærer musikk og rytme, korleis jenter sosialiserer seg og tar etter førebilete, til dei lærer seg funksjonen og verdiane ved det i *unyago*-ritualet. Kapittelet handlar også om diskusjonen rundt seksualitet for Zaramokvinner og kva *unyago* har å seie for seksualiteten, og seksualiteten i dansen.

Kapittel 6 er eit kapittel om dei tradisjonelle verdiane til *unyago*-seremonien og "opphavet" til *unyago*-ritualet, og dansen i dette ritualet. Dette kapittelet handlar mykje om rituell og heilag dans knytt til mykje symbolikk om fruktbarhet rundt hovudsymbolet til ritualet, om kvinner sitt samhald om kunnskap, seksualitet og makt.

Kapittel 7 er eit kapittel om korleis man ser på musikk, dans og framføring i dag. Korleis man blandar dei tradisjonelle dansane og musikkverdiane frå Zaramo, til dei nyare musikk og danseverdiane. Som frå det unge landet Tanzania og moderne utstyr som påverkar *unyago*-seremonien.

Kapittel 8 er kapittelet der eg går igjennom det eg har komme fram til i denne oppgåva og konkludere.

## Kapittel 1: Litteratur

Min oppgave går ut på emnar som symbol, ritual, seksualitet og kropp i forhold til dans. Eg vil starte med antropologisk faghistorie om korleis ulike antropologar har vert med å utvikla teoriar og omgrep som blir viktige i denne oppgåva. Eg vil etterkvart komme nærmare innpå teoriar og antropologar eg vil bruke spesifikt gjennom oppgåva mi. I oppgåva kjem eg ikkje til å skrive min oversetting. Eg vil sette oversettingar av sitat i hermeteikn eller i innrykk når dei er lengre og vise til referanse.

### Faghistorie

Radcliffe Brown (1881-1955), ein viktig grunnleggjar for sosialantropologien, var inspirert av den store franske sosiologen Durkheim (1858-1917) sine samfunnsteoriar. Dei er viktige grunnleggjare av strukturfunksjonalismen (Eriksen 1992:20, Bowie 2006:16-17). Bowie skriv at Durkheim hadde idear om den sosiale natur av religion, noko som vises godt i artikkelen *The elementary Forms of the religious life* (1915). Han var særst opptatt av skiljet mellom det heilage og det profane. ”Det kollektive samfunnslivet gir opphav både for den profane verda av kvardagslege aktivitetar og den heilage verda av etiske og moralske verdiar” (Bowie 2007:15). Arnold Van Gennep (1873-1957) var også forskar i Paris. Han utvikla omgrepet *rite de passage* innanfor ritual, som handlar om ritualets tre fasar: separasjon, overgang og inkorporasjon. I separasjonsfasen blir man fjerna frå sin tidligare status, og man markerer dette i ritualet. I overgangsfasen er man ein mellomting av det man har vore og det man skal bli. I inkorporasjonsfasen blir man igjen ein del av samfunnet (Bowie 2006:147,149).

Victor Turner (1920-83) er kjend for sin tilnærming til symbolsk antropologi. Han var elev av Max Gluckman (1911-1975). Eriksen skriv at Turner meir enn Gluckman var interessert i endring i forståing av ritualet, frå systemoppretthaldande mekanisme til sosial prosess, dette måtte forskaren sjølv vere med å erfare i felten for å sjå om ritual opprettheldt seg eller fornya seg (Eriksen 2002:154-3) Han vidareutvikla Arnold van Gennep sine teoriar om ritual (Bowie 2006:153). Han er blant anna kjent for boka *The forest of symbols* (Turner 1970), og artikkelen *betwixt and between* (Turner 1979). Marcel Mauss (1872-1950) var nevø og student av Durkheim (Barfield 2006:313). Han er kjend for boka *Gaven* (1995), som handlar om økonomi, gåveutveksling og resiprositet, han utvikla også debatten om kropp og teknikk, om habitus (Bowie 2006:35,50). Claude Lévi Strauss

(1908-2009) kritiserte strukturfunksjonalismen og var viktig utviklar av strukturalismen. Han var ikkje interessert i korleis samfunnet fungerte eller kva som får folk til å handle som dei gjer, han var interessert i det universelle trekk i sinnet (Barfield 2006:284-286).

Max Weber (1864-1920) var ein tysk sosiolog, han fokuserte på viktigeten av *verstehen*, forståinga av kva som motiverer mennesket, og meinte at mennesket er meningsskapande (Barfield 2009:489, Bowie 2006:34). Bowie skriv at det er fundamentalt for mennesket å legge mening i området rundt seg, for å skape orden, og for å klassifisere og regulere. Termen symbolsk klassifisering er viktig i religion (Bowie 2007:34). Mary Douglas (1921-2007) var påverka av neo-durkheimismen spesielt med tanke på symbolsk klassifisering og Lévi Strauss (Barfield 2006:128). Douglas er kjent for å klassifisere symbolske tilknytningar til kroppen, spesielt motsetningsparet reinleik/ureinleik (Barfield 2009:128, Douglas 1966). Clifford Geertz (1926-2006) var ein amerikansk antropolog som fokuserte på mening og symbol, han førte teoriene til Emile Durkheim og Max Weber saman. Han var mest opptatt av Weber sin *verstehen*, forståinga av andre sine forståing. Den franske sosiologen og antropologen Pierre Bourdieu (1930-2002) (Eriksen 2002:197) vidareutvikla Mauss sitt omgrep om *habitus* (Bowie 2006:52), som han skreiv om i artikkelen *Structures and the habitus* (2008). Bourdieu var inspirert blant anna av Durkheim, Weber, Mauss og Lévi Strauss (Eriksen 2002:197). Både Susanne K. Langer og Sherry B. Ortner var antropologiske studentar av Geertz og utvikla forståing og teoriar om symbol (Lambek 2002). Eg vil no skrive om omgrep som er viktige for mi oppgåve.

### **Ritual**

Eg har gjennom van Gennep hatt ein liten innføring om ritual, som er tilnærming av ritual eg vil fokusere på i denne oppgåva. Bowie skriv at ritualet sine funksjonar kan vere ein "kanal for å uttrykkje følelsar, guide og forsterke former for oppførsel, lage forandringar eller gjenreise harmoni og balanse." Ritual kan vere viktig i heling, i å oppretthalde livskraftene og fertiliteten på jorda, og å sikre relasjon til den åndelege verden. Ritual blir brukt for å sikre samfunnets verdiar vidare. Ritual kan bli knytt til destruksjon, men mest til dramatik. "Ritual kan bli sett på som framføring, som inkluderer både publikum og skodespelarane" (Bowie 2007:138). Å definere ritual er vanskeleg. Bowie refererer til Talal Asad som skriv "kvar etnograf vil antalegg gjenkjenne eit ritual fordi ritual er symbolsk aktivitet som det motsatte av den instrumentelle oppførselen i kvardagen (Talal Asad 1993:55)." For å ha ei meir konkret formulering av ritual, brukar eg S. J. Tambiah som definerer ritual slik:

...a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned and ordered sequences of words and act, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterized in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion) and redundancy (reception) (Tambiah 1979:119).

(Bowie 2007:141-142)

### Symbol

Kva er symbol? Eg vil gå nærmare innpå dette omgrepet. Geertz er kjend for blant anna artikkelen *Religion as a cultural system* (1979). Artikkelen var viktig i utviklinga for symbolomgrep i antropologien. "Geertz ser på symbol som eit objekt, hending, kvalitet eller ein relasjon som gir reiskap for ein unnfanging, unnfanginga er symbolets meining (Lessa og Vogt 1979)." Geertz skriv korleis religion ut av symbol lagar verdsforståing, at det er ein fundamental funksjon i menneskesinnet å lage symbol (Geertz 1979). Bowie skriv at eit symbol kan vere ein øring som står for homofili. Ein nasjon eller ein fotballsupporter kan bruke flagg for å vise ære og tilhøyrlighet. I symbolbruk kan ein ikkje legge same betyding i eit symbol universelt, mange kulturar og samfunn kan ha forskjellige betydingar i symbolet (Bowie 2007:36). "Eit symbol kan berre bli forstått når det er sett i samanheng til andre symbol som formar den same kulturelle komplekset (Bowie 2007:36)." Sjø-skjell kan vere pynt i Australia, medan hos Trobrianderne kan det vere eit symbol for eit spesielt utvekslingsforhold (Bowie 2007:36). Eg vil no gå nærmare innpå kva teoriar og antropologar som er nyttige for min oppgåve.

#### Kropp og symbol

Bowie skriv vidare at alle menneskjer og kulturar har spesielt eit symbolsk instrument, og det er kroppen. "Den er eksperimentert subjektivt og objektivt samtidig, den tilhøyrar både den individuelle og den sosiale kroppen (samfunnet)." Kroppen er eit objekt med subjektiv kunnskap (Bowie 2007: 36-37). Douglas (1966) såg på korleis kroppen blir kategorisert i forhold til reinleik og ureinleik. Geertz sin artikkel (1979) er viktig for å skjønne kvifor mennesket brukar symbol, det handlar om *forståing* for symbol og meininga i symbol, både religiøst og dagleglivet. Eit viktig grunnlag og kan bli brukt til korleis mennesket forstår verda ut ifrå symbol i oppgåva mi, men kan bli for snevert for oppgåva mi. Oppgåva mi handlar om kroppen som symbol og kvifor Zaramokvinner held fram med å bruke dans i samfunnet. Geertz sin artikkel (1979) handlar verken

om korleis man forstår normer og reglar etter kropp, eller korleis kroppsleg kunnskap og symbol blir bevart eller utvikla i samfunnet. Eg valte derfor å ikkje fokusere på Geertz sine teoriar i oppgåva mi.

Mauss og Bourdieu hadde interesse for kropp og teknikk, dei er viktige for utvikling av kroppsstudie i antropologien. Douglas interesserte seg både for kropp og symbol. Hennes studie om reinleik og ureinleik passar inn i kva som er ulik grense for kva som er passende oppførsel i seksuell dans. Det handlar ikkje mitt studie om, den handlar om dansen som eit er eit kroppssymbol og bidrag til eit samfunn, lært frå generasjon til generasjon. Eg må ta omsyn til både at tradisjonen i dansen blir bevart og forandrar seg, dette samtidig som at reglar og normer i tradisjonen blir bevart og forandra i samfunnet. Bourdieu (2008) sin teori om habitus passar inn i både det kroppslege og vidareutviklinga av samfunnets reglar og normer. Dessverre skriv ikkje Bourdieu om symbol. Symbol kan vere viktige for korleis eit samfunn ser på verda, blant anna ritual. Symbol kan vere ein katalysator for normene i samfunnet. Her kjem Turner (1967) og Ortner (1973) til hjelp, dei skildrar korleis symbol verker for samfunnet. Turner og Bourdieu er nyttige saman i teorien om vidarebevaring eller utvikling av moral og idear i generasjonar. Forskjellen blir at Bourdieus teoriar tar for seg meir om kroppens lære gjennom generasjonar, og at samfunn kjem med nye idear og væremåtar frå den meir solide og tradisjonelle normene i samfunnet. Det er dette Turner skal representere meir av. Turner tar opp det Bourdieu ikkje tar opp om symbol og ritual. For meg er desse to ulike vinklingane ganske utfyllande for temaet dans og for samfunnet eg studerte. Kropp og symbol er viktig for mitt studiet på grunn av at eg fokuserer på dansen, dette tar ikkje Turner og Bourdieu opp mykje. Derfor må eg finne andre kjelder om dans. Før eg skriv om det vil eg først skrive om dans i antropologien, så hovudteoriane og til slutt andre teoriar og kjelder eg vil bruke i oppgåva.

### **Dans i antropologien**

Eg tykkjer dans er eit viktig studie i sosialantropologien, for kropp og symbol er viktig i sosialantropologien og dans er eit godt tilskot i dette. Eg vil skrive litt om korleis dans i antropologiens studie har utvikla seg.

Først vil eg skrive om nokon av dei første som skreiv om dans i antropologien, skrevet av Kaeppeler (1978). Den første som starta å skrive om dans i antropologien var Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (1933), men er ikkje viktig for studie av dans i antropologien i dag. Franz Boas hadde

viktigare påverknad, og ga innverknad til viktige pionerar som Kealiinohomoku og Kurath. Kurath var grunnleggjar for danseetnologi, men ho var ikkje antropolog, ho samarbeida saman med viktige antropologar frå sin tid, og følgde Boas sin tradisjon, som var ”å relatere dansen i ein generell term til dansen sin kulturelle bakgrunn.” ”Ho summerte opp metodologien og prosedyren ho hadde brukt gjennom åra. Kurath var interessert i å gjere dans forståeleg på ein antropologisk måte (Kaepler 1978:35 frå *Research methods and background of Gertrude Kurath* 1972).” Kurath sitt bidrag om dans til antropologi ga ein start for Kealiinohomoku (Kaepler 1978:37). Kurath sitt system av notasjon var forvirrande, og ho fokuserte for mykje på etnisk dans og koreografi (Kaepler 1978:40). Kealiinohomoku argumentert i to artiklar (1969/1970, 1972) at ”ein antropolog som ser på ballett som ein form for etnisk dans og folkedans, er som å prøve å kutte dansen og kategorisere den. Det hindrar vår forståing av naturen i dansen og dens varierte funksjonar i varierte samfunn (Kaepler 1978:40-41).” Både Kurath, Kealiinohomoku og Royce, fekk kritikk av for lite bruk av antropologien, fordi dei fokuserte for mykje på danseinnhaldet ”enn dei kontekstuelle elementa av sosiale relasjonar og dei filosofiske assosiasjonane med ein kulturs djupe struktur og estetikk” og kalla koreologi (Kaepler 1978:41).

I midten av 1960 begynte studiet av dans i antropologien å ta eit nytt steg, og hadde lite innverknad frå Boas. Som blant anna Kaepler, Kealiinohomoku (frå Royce 2002) og Hanna (1973, 1988), som eg vil bruke seinare i oppgåva. Den viktigaste grunnleggjaren for dans i antropologien etter 1960 var Lumax. Lumax sin data var primært basert på sangstiler og dansestiler, og kom med språk og tekstanalyse (Kaepler 1978:41-42). Antropologistudentar frå midten av 60-tallet utvida dei metodologiske og teoretiske teknikkane, det vart brukt lingvistisk og brukt i aukande grad til ”ny etnografi.” Feltarbeida blei forsøkt i mange kulturelle former som, sosial struktur, fargekategoriar, og dans (Kaepler 1978:43).

Det følgjande er basert på Royce (2002) og hennes resymé av korleis antropologi over hundre år har utvikla teoriane i forhold til dans. Dei første hadde ein evolusjonistisk tilnærming, seinare kom kulturelle tilnærmingar med Radcliffe Brown i spissen. Han ville forstå enkle samfunn og forstå samfunn generelt som sosial struktur, og i denne samanhengen ble dansen nedprioritert som studieobjekt. Så kom gjennombrøtet av psykoanalysen der dansen fekk eit individuelt søkeljos, om korleis dans påverkar enkeltmenneske, studiet bar påverknad frå Freud. I 1930 begynte man å utvide studiet, og man fokuserte meir på urbanisering og industrialisering, eller modernisering som eg vil kalle det. Royce skriv at antropologien i nyare tid brukar studiet av dans til symbolsk, strukturell eller *semiotisk* tilnærming. *Semiotisk* studie er studiet av teikn og symbol (Royce

2002:19-32). Eg har tidligare studert religion og har alltid hatt fagleg interesse for korleis menneskjer lagar betydning ut av symbol og korleis vi lagar ei forståing av verda på dette viset. Dans tilknytt symbol er ein anna måte å formidle budskap og lærdom enn skrift, maleri eller anna media. I dansen kan man sjølv delta i ein historie og lærdom, eller man kan sjå hendingar som utviklar seg enten planlagt eller noko som hender der og da. Alt handlar om samspel mellom menneskjer, uttrykt gjennom kroppen.

### Seksualisering

Ortner har vert ein av dei viktige talspersonane i diskusjonen om kjønn, saman med Whitehead utgav ho boka *Sexual meanings* i 1981. Boka var viktig den gong, men for meg blir den for generell, dei er ikkje spesialister i området sør for Sahara. Eg vil bruke andre forfattarar som har studert samfunn sør for Sahara eller langs swahilikysten, dei har meir kunnskap om afrikanske kvinner sitt forhold til seksualitet. Mange av dei knyter seksualiteten til symbol, kropp og dans.

### Dans og seksualisering

Eg har sjølv vore med i jazzballet og kan ha feminine uttrykksformer. Mange gong kan vi sjå at kvinner og menn har ulike danseroller verda rundt, dette ser antropologen, Hanna (1988a) på. Ho fokuserer mest på utviklinga til korleis vestleg dans er blitt til innanfor kjønnsroller, spesielt i teater og forestillingar som ballett. Eg vil sjå på meir av det universelle seksualiserte dansen hos mennesket og ulike kjønnsroller, spesielt kvinner. Først vil eg sjå på seksualisering i dans.

Hanna skriv at ”den medfødde seksualiteten i dans kan vere grunn til at dansen er ein universell aktivitet og kvifor kjønnsroller er fastbunden til seksualitet i kjønn(Hanna 1988a:46).” ”Samleie er livsskapande, ein aksjon med mirakuløs makt og ein magisk sans for lyst og frigjering. Teikn av seksualitet bringer erotiske bilete og følelsar. Dei gir også symbolske henvisningar til makt på andre vis (Hanna 1988a:46).”



## Hovudteoriar

Turner har sjølv studert *ndembu* samfunnet i Sør-Sudan, og det er teoriar om symbol frå boka *The forest of symbols* (1967) eg vil bruke. Han har bygd teoriar ut ifrå ein stad som godt kan passe til den staden eg studerte, blant anna studere han pubertetsritual for kvinner, deler av ritualet forgår rundt eit tre og dei er matrilineære. I analysen min knyter eg Turner mest opp til *unyago* og *unyago*-seremoniane eg deltok i. I oppgåva har eg tenkt å bruke Turner sine symbolomgrep knytt til lære om etikk og moral, dette gjennom ritual og symbolikk. Eg vil også bruke Ortner sin artikkel, *On key symbols* (1973) til å skildre symbolomgrep, det vil gjere det enklare å forstå Turner sine symbolomgrep, og eg vil nokon gong samanlikne og sjå samanhengar mellom Ortner sine symbolomgrep og Turner sine symbolomgrep. Eg har tenkt å bruke Bourdieu sin artikkel om *Structures and the habitus* (2008). Bourdieu skriv ikkje om mennesket sin forståing av verda knytt til symbolikk, men eg syns hans teoriar om habitus passar til samfunnsteoriar i forhold til der eg var også, med tanke på bevaring og utvikling av reglar, normer og kroppsleg kunnskap. Teoriane hans er også nyttige utanfor symbolikken til *unyago*-ritualet og *unyago*-seremonien.

### **Bourdieu**

Bourdieu har teoriar om korleis man kan studere eit samfunn. Han vil gå frå *Opus Operatum* til *Modus Operandi*. ”*Opus Operatum* er statistiske regularitetar eller algebraisk struktur. *Modus Operandi* er prinsippet om denne observerte orden, det å konstruere ein teori eller praksis.” (Bourdieu 2008:407) Han vil ha ein tilpassa *Opus Operatum* teori til samfunnet, og har sjølv vidareutvikla *habitus* etter Mauss. Vi kan ikkje på førehand vite kva som vil komme i den verkelege levde verda. Bourdieu skriv derfor at det er viktig å forlate teoriar som behandlar praksisar som mekaniske reaksjonar og før etablerte ”modellar” eller ”roller” (Bourdieu 2008:407-408). Bourdieu skriv at juridiske eller vanlege reglar er mindre viktig når det ikkje verker med praksisen. Når noko som har vart lengje men forandrar seg for det ikkje passar inn lengre må man forandre reglane. Reglar blir til ettersom vi handlar og praktiserer med kvarandre over tid. Dette gjer vi bevisst, dei blir ”usynlege” i samfunnet. Man kjem fram til desse reglane over tid, og dei blir bevart så lengje dei passar i samfunnet (Bourdieu 2008:408-409). Disposisjonar er avhengig av ”installerte” åtferd, idear og vaner ved objektive betingelser. Objektive betingelser er skapt i fortid, av din klasse eller samfunn og deira væremåte Det bevisste er objektive betingelser som er gløymd eller tatt for gitt, inkorporert i samfunnet over tid. Forfedrane sine livssyn, moralverdiar og normer er inkorporert i

det ”bevisste” i oss. Det påverkar tanke, smak, ide, oppførsel og veremåte (Bourdieu 2008:409-410). I kapittel 8 vil eg også analysere og diskutere omgrepet doxa. Doxa er ein regel som man bevarer og gjenopprettar gjennom generasjonar, ein ubevisst eller ”usynleg” regel som vi brukar i viktige hendingar eller i kvardag.

## **Turner og Ortner**

### Dominant og oppsummerande symbol

Dominant symbol er eininga av forskjellige *significanta*. Hos folket Turner studerte, *Ndembu*, er det eit mjølketre som er dominant symbol og ut av dette treet lagar man mange andre viktige symbol (*significanta*) (Turner 1967:28).

Ortner kallar dette Oppsummerande symbol. Ho skriv at oppsummerande symbol er essensielt til heilage symbol, som viser ærbødighet, og er katalysator for følelsar. For eksempel; Flagg, kors (Ortner 1973:1339-1340) eller mjølketre.

### Polarisering av meiningar og utdjupande symbol

Det er to klare skilje av meining. Den eine polen går ut ifrå det dominante symbol og det dominante symbol sin *significanta*, I den andre pol er *significanta* vanlegvis naturlege og kroppslege hendingar og prosessar. Turner kallar den første *ideologisk pol* og den andre *sensorisk pol*. I den *ideologiske polen* finner man eit arrangement av normer og verdiar som guidar og kontrollerer personar og medlemmar av sosiale grupper og kategoriar. *Sensorisk pol* kan forventas å vekkje følelsar og begjær (Turner 1967:28).

Turners polarisering av meiningar blir utdjupande symbol hos Ortner. Hos Ortner er utdjupande symbol det motsatte av Oppsummerande symbol som står for seg sjølv, for utdjupande symbol skal hjelpe og ”sortere ut følelsar og idear, gjere dei forståeleg for seg sjølv og man overfører denne forståinga over kvarandre,” dei er analytiske i praksis (Ortner 1973:1340). Symbol kan vere den første som lagar utdjupande makt, dei er kjelda til korleis verda er kategorisert for å lage orden i verda. Eller dei kan ha ei primær handlingsutdjupande makt, dei er akseptert som ei suksessfull sosial handling over tid. Den *ideologiske pol* liknar Ortner (1973) sin *nøkkelsenarier*, som går ut på at alle kulturar har mål og forslag til suksessen for ”rett liv” (Ortner 1973:1341). Den *sensoriske*

*pol* liknar Ortner sin *rotmetafor*, som gir strategiar for å organisere handlingserfaringar. Ein *rotmetafor* ”sorterer ut følelsar og opplevingar, plasserer dei i kulturelle kategoriar og hjelper til å tenkje korleis alt heng saman” (Ortner 1973:1340). Man skal vere forsiktig med å samanlikne symbolteoriane til Ortner og Turner for mykje, Ortner sine symbolteoriar var for min del ein ”nøkkel” til å skjønne Turner sine symbolteoriar.

#### Habitus og symbol

Bourdieu vil ha ein modell som kan høve seg til det verkelege liv. Man kan ikkje ha faste eller forutbestemte modellar til dette. Verken den *ideologiske pol* eller *sensoriske pol* kan vere fast eller forubestemt. Det er eit samspel mellom desse polane og som kan samanliknast med *habitus*, som igjen er regelen for korleis dominante symbol blir sett på og bestemt. Bourdieu sin objektive betingelser kan sjåast i samanheng med Ortner sitt utdjupande symbol. Det er reglar, normer og idear man godkjenner over tid, tilpassa samfunnet.

Turner skriv at innanfor rammeverket av meiningar gir det dominante symbolet etiske og juridiske normer til samfunnet av erfaringar og praksis frå rituala sine aksjoner og situasjon, med sosial spenning og kroppslege stimuli. ”Symbol lager ein utveksling av kvalitet mellom polar av meining. Normer og verdiar, blir på den eine sida gjennomsyra med følelsar, mens på den andre sida blir den store og grunnleggjande følelsen stolt bevart gjennom kontakt til sosiale verdiar, ein kjærleik til dyd” (Turner 1967:30).

Turner oppsummerer: symbol lokkar fram følelsar, uttrykkjer og mobiliserer ønskjer. Man kan sette dei i polare termar. Den første polen har vide kroppslege karakterar relatert til generelle menneskelege erfaringar av ein følelselada type. Den andre polen har moral, normer og prinsipp som vaktar den sosiale strukturen. Symbolet står for det obligatoriske og ønskelege, det er ein union av det som er det verkelege og moralen. Ein utveksling av kvalitetar kan ta plass i psyken av deltakarane under den stimulerande omstendighetane mellom behovet for å erkjenne reglar gjennom kroppen og normative poler. Å forstå verda gjennom symbolsk praksis og normative poler lagar ein positiv effekt. Mjølketreet er det dominante symbol som visar til regelen, normen og handlinga man har lagt til rundt mjølketreet. Den positive effekten til dagleglivet kan vere mor sitt forhold til barnet, som amming (Turner 1967:54).

Eg har tenkt å bruke teoriar frå Turner og Bourdieu for å sjå korleis dansen er med å gjennomsyre moral og etikk, kvifor og korleis man bevarer dansen sin betydning. Tru og oppførsel gjennom etikk

og moral, estetikk og dans gjennom lære er stikkord. Habitus skildrar kvifor mennesket held vare på samhald og kontinuitet i eit samfunn og korleis det blir vidareført. Turner sine teoriar er enklare å bruke til symbolomgrep i forhold til ritual. Eg har tenkt å bruke hans symbolomgrep til å skildre korleis moral og etikk ved dans blir bevart i ritualet, eg vil sjå på ritualet og korleis det former kvinna sosialt. Ut ifrå dette kan eg sjå korleis kvinnene viser noko av sin feminitet og seksualitet gjennom dans.

Eg vil også bruke arbeid av andre forskarar som har arbeida med liknande felt. Dette til å byggje opp kjelder om staden og folket eg var hos, om kosmologi, ritual, og seksualitet, utfylle det Turner og Bourdieu ikkje kan fylle ut om oppbygging av verda i forhold til seksualitet og dans.

### Andre teoriar, opplysningar og informasjon

#### **Paul Spencer**

Frå boka *Society and the dance* (1985), har eg tenkt å ta for meg nokre tema som eg må dele opp. Den første er, dans som sikringsventil. Den vil eg drøfte og knyte saman med det tredje og siste temaet. Det andre temaet er, dans som eit organ for sosial kontroll: funksjonelle teoriar. Den tredje og siste er, dans som ein kumulativ prosess: teorien om sjølvgenerasjon.

#### Dans som eit organ for sosial kontroll: funksjonelle teoriar.

Teoriane i dette temaet dreiar seg om, utdanningsrollen og overføring av følelsar. Teoriane dreiar seg om interaksjon innanfor dansen og vedlikehald av følelsar, om utveksling av følelsar innanfor gruppa, om moralsk makt innanfor gruppa, og om religiøs kraft som blir skapt.

#### Utdanningsrollen av dans og overføring av følelsar.

Liv og lære i sosialisering av barn kan bli brukt på mange måtar, også ved nonverbale symbolske uttrykk som musikk. Kubik (1979) ser nærmare på musikken sin rolle i utdanning. Allereie som spedbarn lærer man rytmen til musikk, enten ved at moren synger voggviser og vogger barnet til søvn, eller når moren bærer barnet med eit sjal i overkroppen og dansar til musikken, seinare lærar barna meir om opptrednar. Man skapar ein refleks i kroppen som gjer at man automatisk vil danse når man høyrer på musikken (Kubik 1979:228 som referert av Spencer 1985:9-10). Rytme er ikkje

medfødt, det er noko man lærer frå vogue til vaksen alder. Rytmask musikk som blir mykje spelt i eit samfunn eller etnisk gruppe, vil ha ei felles medvitslaus følelse eller grunnleggjande respons til musikken, dette utspelt gjennom kroppen (Spencer 1985:10-9).

#### Interaksjon innanfor dansen og vedlikehald av følelsar

Spencer brukar ein funksjonalistisk tilnærming til dansen. Samfunnet kan halde sosial orden ved at vaksne overfører dei kulturelle ønskelege følelsane over til den nye generasjonen, og revitalisere følelsane gjennom dans. Nonverbal uttrykksform som dans binder folket saman, der folk lærer å skjønne kvarandre ved ei felles forståing for synkroni (Spencer 1985:11-12). R. Brown (1922) sitt feltarbeid hos Andaman islanders dreia seg om: "Eit skifte frå delt glede til ein bindande makt." Han såg dei dansande og syngande som ein kropp, dette ut ifrå musikken og dens rytme som folket lagar og deler saman og blir til ein eining, dette gir ein energi og makt bak individ sine ordinære tilstand (Spencer 1985:13).

Spencer skriv at "rytmen, musikken, dansen og det sosiale livet i seg sjølv blir blanda inn til det høgaste uttrykket for kollektiv følelse gjennom kontroll over kroppen" der tankar og følelsar blir kontrollert. "Eit synspunkt som gjer skiljet mellom det estetiske og etiske diffust". Spencer kjem fram til at "musikk blir sett på som ein moralsk makt som verkar på den enkelte både innanfrå og utanfrå, som innfører ein oppstemthet som kan grense til ekstase" (Spencer 1985:14). Blacking (1973) meiner at det også er religiøse symbol som lagar denne usynlege kollektive følelsen. Langer (1953) meiner denne kjenslege dansen skuldast opphavleg religiøs bevisstheit, "som skapar eit rituell rike av rituell kraft og induserer ekstase idet dei entrar dette riket." Durkheim (1893) legg vekt på at det er samfunnet som skapar den religiøse krafta (Spencer 1985:14-15).

#### Dans som ein kumulativ prosess

Teorien om sjølvgenerasjon, handlar om korleis man skapar eit kjensleg klimaks. Spencer har i første tema tatt for seg teoriar om frigjerande følelsar knytt til sjukdom og om transe, og brukte omgrepet *chatartic*: som gir psykologisk frigjering gjennom uttrykk av sterke følelsar. *Chatartic* heiter katarsis på norsk. Vidare skriv Spencer at man går frå "sosial harmoni" til å miste beherskinga over seg sjølv og over sin eigen mentalitet eller oppførsel, dansaren mistar seg sjølv og blir ein eining av gruppa sin kollektive uttrykk (Spencer 1985:15-16). Utdanningsrollen av dans og overføring av følelsar tar for seg ein negativ tilbakemelding, mens dans som ein kumulativ prosess: teorien om sjølvgenerasjon, tar for seg den positive tilbakemeldinga, som Durkheim (1912)

samanliknar med elektrisitet som samfunnets tilhøyring skapar når dei får denne positive ladninga, eller er kumulativ.

Utdanningsrollen av dans og overføring av følelsar kan bli knytt til Bourdieu (1972) sin ide om korleis smak og oppførsel til dans blir lært gjennom samfunnet som igjen har lært det frå tidligare generasjonar. Interaksjon innanfor dansen og vedlikehald av følelsar handlar om moralsk makt innanfor gruppa, det kan bli knytt til Turner (1967) og Bourdieu, om moralen man lærer i samfunnet. Interaksjon innanfor dansen og vedlikehald av følelsar handlar også om religiøs kraft som blir skapt, dette vil eg knytte til Oesterley (1923), som også blir viktig i eit anna tema som handlar om gruppas følsame klimaks.

### **Andre forfattarar**

Judith L. Hanna (1988a), skriv om dans og kva det har å seie for kjønnsroller og bilete av kjønn, som blir fint å skifte fokus frå dans til seksualitet. Kjersti Larsen (1989), skriv også om dans og seksualitet. Pat Caplan (1993, 1987) og Signe Arnfred (2004) tar for seg emne som handlar forståing for kvinner si seksualitet sør for Sahara. Både dei, andre artiklar om dans og Larsen vil hjelpe meg med diskusjonen om seksualitet og dans for kvinner sør for Sahara. Eg vil også bruke James (2003) i forskjellige teoriar om dans.

Swantz (1986, 1995), blir viktig i oppgåva i fleire punkter fordi ho har studert Zaramo og deira utvikling, spesielt kvinner og *unyago*-ritualet, som er viktige fokus i oppgåva. Ho diskuterer ikkje seksualitet på same måte som eg gjer, og ho fokuserer ikkje på dans. Nyttan eg har av Swantz er at ho skriv om kjelder eg manglar frå felten, ho er dessutan med på og forme min diskusjon om kjønn og seksualitet. Frå Swantz hentar eg litt historie om Zaramo, eg vil bruke analyser av den tradisjonelle trua og korleis dei har utvikla seg til dagen samfunn. Eg brukar mytologi henta frå ho. Eg brukar hennar si analyse av hendingar under *unyago*-ritualet, spesielt det meir hemmelege som eg sjølv observerte men ikkje skjønte i felten. Eg brukar også andre kjelder om *unyago* frå ho, som eg også brukar frå andre kjelder.

Green (2003) og Middleton (1921-1992), og andre kjelder dekkjer andre viktige informasjonar som kan vere vanleg ved swahilikysten. Som å skildre åndeverka og religiøse normer. Gearhart (2005), Djik, Reis & Spierenburg (2000) Janzen (1992) og Kofi Agawu (2003) gir meg meir innblikk i tradisjonell musikk og dans i Afrika, spesielt *ngoma*. Fair (1996), Strobel (1975), Campbell og

Eastman (1984), Hanna (1973) og Ntarangwi (2001) har studert musikk og dans. Spesielt Ntarangwi, Campbell og Eastman har ein del skildringar, analyse og drøfting som er gode, eg tilpassar det dei skriv om i forhold til min data. Dei ser blant anna på *ngoma* og *Taarab*<sup>1</sup> sin songkontekst og danseform knytt til sosial struktur, med tanke på kjønnsroller, status og verdiar. Dette er nyttig i forhold til mitt fokus av kvinner og seksualitet i pubertetsritual og korleis det er knytt til dansen. Ntarangwi (2001) og Campbell & Eastman (1984), vil hjelpe empirien min, skildringane og analysen deira gjer det lettare for meg å skildre ulike dansefunksjonar og vise til kvinneleg kjønnsrolle og andre sitt forhold til dans og framføring i feiringar.

---

<sup>1</sup> *Ngoma* og *Taarab* vil eg ta opp seinare i kapittel 4.





## Kapittel 2 Feltarbeidet: metode, rolle og problem

### Tankar og tru om feltarbeid

Eg vil først skildre nokre tankar og tru om felten frå eit antropologisk perspektiv frå min side. Beattie (2008) skriv at man ikkje skal prøve å forstå heile samfunn, men oppførsel og meiningar i enkelte hendingar, at i antropologi skal man studere både kva folk gjer og kva dei tenkjer dei gjer (Beattie 2008). Feltarbeid kan vere vanskeleg, Geertz skriv at symbolikk kan aldri bli bra nok fortolka av antropologar (Geertz 2008). Medan Keesing (2008) skriv kan også symbolikk vere vanskeleg å forstå for innbyggjarar sjølv. Symbol som berre prestar har tilgang til, kan ikkje enkeltindivid skjønne. Eller at menn og kvinner lærer ulike hemmelege symbol og koder i pubertetsritual. Det er ikkje berre vi som antropologar som ikkje skjønar alt.

Han skriv også at kongar, statsmakter, høvdingar, prester, filosofar, antropologar har makt til å kartlegge kva ”vi” eller ”dei” tenkjer (Keesing 2008). Min oppfatning er at det er ulikt frå individ til individ korleis man fortolkar og brukar symbol og korleis mennesket lagar verda. Det er viktig med eit felles bilete av verda og mennesket må alltid kategorisere verda, korleis vi gjer det varierer. Hos Zaramo skal eg studere korleis deira symbolske verd gjennom dans verker for folket, i *unyago*-ritual for kvinner. Likevel om antropologar har makt når dei skal fortolke og kategorisere det man har opplevd i felten, er det likevel viktig å prøve å fortolke det man har opplevd i felten. Eg meiner det er viktig å ha dette i bakhovudet når eg skriv denne oppgåva. Thornton (2008) kritiserte Durkheim (1966) for at han ikkje var oppmerksom på skilje mellom observatør og dei som har blitt observerte, og at dei som blir observerte sjølv ikkje får lage kategoriar av korleis deira sin verd er. Han får fram at antropologar har eit stort ansvar og må prøve å få det så ”sant” som muleg (Moore & Sanders. 2008). Eit samfunn er aldri ferdig tolka, ikkje for innbyggjarane sjølve heller, og folket i samfunnet bevarer ikkje ein prosess av symbol om og om igjen på same vis. Det er for mange individ og fortolkingar av samfunnet og verden til at man kan studere ei stillegåande prosess. Dessutan i dag blir vi også påverka meir av andre kulturar i ei global verd. Eit samfunn kan aldri bli heilt forstått, men vi kan studere mennesket og prøve å forstå kvifor vi gjer som vi gjer, for meg handlar studiet om å prøve å forstå mennesket og kvarandre. Eg vil i denne oppgåva prøve å finne samanheng i det eg såg og opplevde.

## Datainnsamling

### Informantane

Eg hadde mange ulike informantar, nokon var brukt meir i det bevisste, som samtalar med dei eg budde hos, intervju og bruk av tolk. Andre eg kjente visste at eg var på feltarbeid. Dei visste godt kva eg var der for og folk var opne til sine tankar og meiningar, nokon gong var eg i samtalar som kunne verke uviktige, eg har seinare samla ulike personar sine tankar og tru saman med andre, og kunne vere noko å reflektere over, eg samla da også samtalar frå tilfeldige personar eg ikkje kjente. Betty var den einaste kvinnelege venninna eg verkeleg kunne snakke med. Ho var ikkje frå Tanzania, men frå Uganda, ei urban Austafrikansk kvinne på leiting etter jobb i Tanzania, ho snakka opent om det meste og ikkje redd for kva ho sa, det var lett å prate med ho og vi hadde hyggelig tid saman. I nærleiken til familien eg var med, budde det ein mann frå Kenya, eg vil kalle han Majd. Det verka som at han var meir prega av den muslimske skikken og ikkje fastlands bantuskikkar som Zaramo har. Han forstod min rolle som ukjent, og hadde som meg eit meir distansert blick på dei innfødde, samtidig som han var frå nabolandet og kulturen ikkje skilte seg så mykje, derfor kunne han lett fortelle meg ting eg ikkje skjønnte, han kunne også engelsk. Han var grei og som dei fleste unge menn. Ein del Zaramomenn snakka ”broken english”, Zaramokvinner flest snakka ikkje engelsk, men det fantes også folk som snakka engelsk lett, dette som oftast dei som var ca. under 30. Michael, har vert ei utruleg støtte for meg i både det eine og det andre og som støtta ein sliten og skuffa feltarbeidar, han introduserte til meg familien eg kunne vere hos sidan han likevel hadde bygd eit lite hus ved sidan av dei. Han var ein rastamann som dreiv show og akrobatikk, noko han lærte av seg sjølv og frå gata. Han var rastlaus og var alltid på forskjellige stader. Han verka verdsvant, var alltid blid og optimistisk, og hadde ein ganske avslappa haldning til det meste. Talyq var ein ung, ganske triveleg og hjelpsam student, han var ein god venn og baud seg frivillig til å vere tolk. Blant anna var eg, Talyq og ein annan mann med å intervju to damer. Informasjon frå familien var enkle samtalar med dei, eller så oversett tolken, Michael og Majd for meg. Eg samla også tilfeldige samtalar frå litt kjente eller folk eg ikkje kjente i det heile tatt. Albogasto er ein mann frå Tanzania eg har blitt kjent med her i Norge og som har hjulpet meg litt i den siste delen av skrivinga.

## Deltakande observasjonar, feltnotat og anna

For det første dreiv eg deltakande observasjon. Eg blei sjenert og sky da folk bad meg å danse seksuelt som dei andre kvinnene og unngjekk det så mykje som muleg. Eg hadde fordelar ved å vere dansedeltakande, man får ekstra mykje minne med, som minne i kroppsleggjering. Eg blei også ekstra bevisst på det eg følgde med på når eg dansa i seremoniane, blant anna såg eg først og fremst dei store forskjellane frå korleis eg oppførte meg i dansen og korleis dei oppførte seg. Eg vart meir reflektert over kroppsleg minne, om min kunnskap til kroppen og dei andre sin kunnskap til kroppen og eg utvikla bevisstheten meir om kroppsleg deltaking, minne og erfaring derifrå. Det blei lettare å reflektere når eg ikkje dansa men å sjå på andre sin dans, eg oppdaga ting på ein annleis måte. Utanom dans var det andre ting eg kunne hugse lett og kanskje ikkje blei nedskrivne eingong. Eg trur det var enklare å hugse når eg hadde skilje frå kvardag og seremoni. Royce (2002) refererer til Daniel som argumenterte at, ”nokon gong er dans eit overlegent vindaug til kulturen, referert til kroppsleg kunnskap. Den gir feltarbeidaren ein veg mellom kunnskap og erfaring. I dans er du forbindinga mellom dei fysiske hendingane og den mentale aktiviteten, der du registrerar ein emosjonell stad (Royce 2002:xx-xxi).”

Eg har vert min eigen prøvekanin og er ganske fornøyd med det eg har komme fram til, eg fekk dei svara eg ville ha og meire. Eg har lært mykje, også om emne som eg ikkje trudde eg ville like å analysere og drøfte. Da eg kom heim og starta med å skrive ned transkriberinga kom mykje av det automatisk for det var fortsatt så levande, eg meiner eg kan takke kroppsleg oppleving i felten for det. Notata blei ei blanding av dagbok, feltnotat, andre informantar og intervjunotat med tolken min. I høve til dagbok og feltnotat, har eg lagt dei ved som notabene i oppgåva. Frå dagboka skriv eg feltdagbok og feltnotat blir skrevet som feltnotat. Ved sidan av tok eg også mange bilete og nokre korte videoar frå kameraet, dessverre fekk eg aldri brukt bandopptakaren min, den blei teken frå meg i da eg skulle ta buss.

## Rolle i felten

Min rolle i felten kunne variere på godt og vondt. For det første veldig god, folket tok imot meg med opne armar, og til tider følte eg meg meir som ein kvit ”maskot” eller eit ”kjæledyr” for familien eg budde hos, enn ein feltarbeidar. Problemet eg opplevde var at eg er kvit og folk tenkjer at eg er rik når dei ser meg, og andre ubehagelege ting. Så eg måtte også passe på meg sjølv ein god

del i Dar es Salaam. I Chanika var familien eg budde med, flinke til å passe på meg. Eg følte meg som maskot fordi eg var vaksen men samtidig eit ”barn” som skulle lære meg deira sin kultur. Dei likte godt å lære korleis ei kvit kvinne skulle danse som dei, også sa eg og gjorde klossete ting av og til, eg gjorde ting som eg aldri ville gjort i Norge men som eg gjorde der. Eg kalla min rolle også kjæledyr sidan eg blei alltid passa på, det kunne vere ganske frustrerande og eg kunne tenkje at dei tok ifrå meg kjelder som kunne vere viktig for meg. Seinare skjønnte eg at dei gjorde det for mitt eige beste. Det er også fordi eg ikkje hadde nok kulturell kompetanse.<sup>2</sup> Eg følte meg også som kjæledyr sidan språket ikkje alltid fungerte, derfor brukte vi mykje kroppsspråk, heldigvis er det lettare for eit menneskeleg kjæledyr å uttrykkje seg, og å skjønne familien sin menneskelege kroppsuttrykk.

Eg er av natur ein sky og sjenert person, men som elsker å danse. Sjølv følte eg at eg ikkje hadde kontroll i det heile tatt på andre sine oppfatningar av meg, eg ei kvit jente hadde lite kunnskap om korleis man skulle oppføre seg. Eg var også lettare å leggje merke til, sidan eg nettopp var kvit. Men det verka som folk var ganske glade når eg var villig til å danse, og mange ville at eg skulle danse meir. Eg var usikker og sjenert, derfor dansa eg som oftast saman med kvinner, så hadde eg meir kontroll. Eg brukte også mykje Mama M som ”leiar” når vi dansa. Den første gongen det var fridans, var det veldig fritt og alle kunne danse, da følte eg eit veldig stort press, ikkje kunne eg danse som eg brukte heime heller, dei har ikkje den same dansestilen. Da den nærmaste eg kjente i familien, Mama M, starta å danse, følgde eg automatisk etter ho. Eg såg på ho som ei vaksen anstendig kvinne med respekt. Ho og mannen hennar hadde hovudansvaret for meg, så det falt meg naturleg inn. Det verka som Mama M skjønnte teikninga, eg var nesten som eit barn og ho hadde den ideelle kjønnsrolla eg kunne følgje. Etterkvart kom fleire, som familie og vener, og vi dansa saman. Kanskje dei gjorde det delvis for å støtte meg også? Seinare brukte dei å vise meg teikn på at eg kunne danse som dei og vere med dei. Andre vener var også ivrig på å vise meg, dette i lukka rom for kvinner, og både vaksne og unge kunne danse. Mange gong dansa ungane også, enten inne eller ute, liknande som dei vaksne kvinnene.

### **Problem, etiske innretningar og utvikling av temaet.**

Først og fremst kan eg seie at språket var eit problem, eg hadde på førehand lært meg litt kiswahili i kurset på Dragvoll. Eg hadde også ein kort periode ein privat kiswahililærer i starten av feltet, men

---

<sup>2</sup> Kulturell kompetanse skriv eg meir om under tittelen om problem, etiske innretningar og utvikling av temaet.

denne lærdommen var ikkje nok til å ha ordentlege samtalar, grammatikken min var for dårleg og eg fekk ikkje spurt dei viktigaste spørsmåla. Derfor vart eg ganske glad da Talyq sa han ville vere tolk og eg ikkje kjente nokon andre som kunne vere tolk. Eit anna problem for intervjuet var at han var mann og eg ville studere kvinner sine roller. Eg kan skjønne at dei ikkje ville fortelje han intime kunnskap om kvinner. Da han spurde kvinnene om seksuelle ting lo dei det berre bort. Nokon gong var folk meir villige til å snakke igjen, men da også kunne vi ha problem. Sidan det var så vanskeleg å få klare svar har eg seinare prøvd å finne kjelder frå andre bøker og artiklar for å fylle ut det naudvendigaste, likevel kunne eg sikkert funne meir ved eget feltarbeid, det er alltid meir man kan finne ut. Eg kom derfor aldri ”under huden” på folket, for det første var det var vanskeleg å spørje dei direkte sjølv når eg ikkje kunne språket godt nok, for det andre med mannleg tolk kan dette også ha satt stopper for folket sine eigne meiningar og synspunkt, og eg hadde for lite kulturell kompetanse til at familien følte at dei kunne fortelle ting til meg. Derfor kan eg ikkje seie at studiet mitt har mykje subjektiv eller emisk tilnærming av Zaramofolket sjølv, den er heller etisk. Eg tenkjer på dei sosialantropologiske omgrepa emisk og etisk. Emisk betyr at man ser verda frå dei innfødte sitt perspektiv som opplevd subjektivt, mens etisk er det motsette og har eit objektivt perspektiv, det objektive perspektiv er antropologens analytiske omgrepsapparat, komparative omgrep (Eriksen 1992:49). Dette er eit objektivt studie, og må nøye meg med å tolke å analysere det meste eg observerte sjølv. Eg må prøve å ta Zaramo folket på alvor, forstå deira sitt emiske omgrep og syn på verda, og eg vil prøve å tolke og analysere det eg såg og hørde. Eit analytisk blikk samtidig som å sjå ting frå Zaramo sin ståstad, og gjere det så ”sant” som muleg.

Zaramofolket deler også med kvarandre komplekse meiningar av sin mytologi og *mizungu*-gåter, <sup>3</sup>dette for å forvirre folk når dei har private samtalar i ei gruppe. Om man kan Zaramoord kan også dette holde andre utanfor (Swantz 1995:32-33). Dette var eg ikkje klar over. Det var ein del spørsmål eg ikkje klarte å få svara på, og eg trur også tolken min misforstod nokre ting.

Eg hugsar at eg alltid såg at rituala skjedde rundt nokre tre og spurde derfor kvifor. Noko særleg svar fekk eg ikkje. Alt dei sa var at trea hadde praktiske grunnar og at det var tradisjon, eg prøvde å spørje igjen seinare Mama M og fekk same svar og ho verka nesten litt irritert og eg følte meg som ein masekopp, så eg fikk berre godta svaret at det var ein tradisjon. Som oftast svarte dei at ting var tradisjon, det kan vere ein rekke grunnar, som at folk følgjer tradisjon utan å heilt vite kvifor man gjer det, at det var hemmeleg, at eg brukte mannleg tolk eller at eg ikkje hadde kulturell kompetanse

---

<sup>3</sup> *Mizungu* blir skildra nærmare i kapittel 6

og heller ikkje kunne språket godt nok.

Det blei ein del reising på forskjellige stader, og sidan eg landa først på Dar es Salaam og skaffa meg gode kontaktar der, blei byen ein stamstad for meg, eg kunne også lettare få ordentlege samtalar og dele frustrasjonar med vener.

#### Etiske innretningar

Til dei fleste informantane mine har eg laga pseudonym. Dette starta med at eg tenkte å skrive på engelsk og å gi teksten til ein organisasjon i Tanzania. Men det er etiske hensyn eg må ta, og eg vil oversett til engelsk seinare i staden, i ein kort og privat artikkel for aktørane i Tanzania. Dessutan, for meg er det best å skrive på norsk, som gjer skrivinga og formuleringa lettare. Fortsatt følte eg at pseudonymnamn var lurt å utvikle mens eg skreiv så eg slapp å gruble på det seinare. Eg har i nokre samtalar brukt enkeltpersonar sine utalingar eller meiningar som eg er usikre på om enkeltpersonane meiner er greitt, og om dei er gjenkjenneleg, det er også informasjon om familien eg ikkje vil bruke. Det er unødvendig å gå innpå desse enkeltpersonane og familien om eg skal gi ut ein artikkel. Dette fordi det er ein mykje kortare versjon og eg må ta fram dei viktigaste poenga. Det er også fordi det ville vere uetisk om det ikkje var i deira sitt ønske. Dette kjem eg til å ta opp med aktørane i Tanzania og familien (og vener, vener av familien og tolk) for å sikre meg om det er greitt.

Eit problem eg opplevde nokre gong under felten var å ta bilete. Folk som ikkje kjente meg og ikkje visste kvifor eg var der kunne bli irriterte da eg tok bilete, dette hende spesielt frå ein seremoni. I ein seremoni trudde dei kanskje at eg ville ta bilete og selje dei vidare. Derfor sa ein mann til meg (på kiswahili) at han ville ha pengar om eg tok bilete. Det var tolken min som fortalde meg dette, han sa at folket hadde delte meiningar om at det var ok, men at dei fleste sa at det var greitt at eg tok bilete, likevel vart eg ganske usikker på om det eg gjorde var rett eller galt, var eg hensynslaus og uetisk som trudde det var greitt å ta bilete av kva som helst? Eg og tolken reflektert også at sidan eg var kvit, kan folk lettare få mistanke om kva personen eigentleg vil med bileta, som å selje dei. Dette var i ein av dei siste seremoniane eg deltok på, men eg vart meir oppmerksom på å ta bilete seinare, og nokon gong etter den hendelsen var det nesten som at folk masa på meg om å ta bilete. I ein seremoni før denne hendinga var det ein DJ som henta meg fram og ga meg den beste utsikta så eg lett kunne ta bilete og video, utan at nokon reagerte noko som helst. Eit eksempel etter denne hendinga var i ein førebuing til seremonien til familien. Ei veninne av familien min var alltid ivrig

på at eg skulle ta bilete, så ho hinta fram at eg skulle ta bilete frå dette trommespelet. Eg fekk ikkje tatt billete, ein eldre mann mislikte det sterkt. Eg skjønnte i dette tilfellet at det ikkje alltid er opp til meg om eg gjer feil og man kan lett gjere feil. Det beste man kan gjere på felt er å følge magesfølelsen og kva man sjølv tykkjer er greitt. Instinktet mitt og magesfølelsen var dei viktigaste hjelpemidlane under feltarbeidet.

#### Temaet i utvikling

Eg har studert dans i ritualet. Ritualet er eit initiasjonsritual som markerer overgangen frå jente til kvinne. Ifølgje Green (2007) blir *unyago*-rituala og andre liknande ritual, gjennomført i Sørøst-Afrika og Sentral-Afrika. *Unyago* er eit overgangsritual for jenter som skal bli kvinner, bli fruktbar og dei skal lære seg om ekteskapet, korleis førehalde seg til kvarandre, om plikter og sex. Kvinner si fruktbarheit og reproduksjon er mykje i fokus, noko eg la merke til i dansen.

Det eg ønska å forske på før eg drog var kosmologi, ritual og dans. Kosmologi er mennesket sin måte å strukturere og klassifisere verda på, i ritual utøver menneskjer individ sin plass i verda, det er ein identitetsmarkør, men man må ha kunnskap for å komme dit. Eg ville finne ut kvifor dans er ein viktig del av dette. Eg meiner dansen i *unyago* er eit viktig bidrag for kvinner si seksualitet. Problematikken eg kom fram til før eg drog var: kva gjer dansen for oss? Kva fortel den oss? Kva gjer den med forholdet menneskjer imellom? Dansen er ein type iscenesetting for ei forteljing/mytologi. Dansen er eit kroppssymbol. Dansen kan fortelje kva menneske har i vente og lære om livet i kvardagen, som seksualitet og moral, dansen kan utrykkje kjensler, og dansen kan skape samband innanfor gruppa.

I starten hadde eg mange problem med å få i gang feltarbeidet. Nokon sa det var spanande men mange sa at det var for gammaldags, så eg rota meg bort i fleire emne. Da eg hadde hamna i Zanzibar, fant eg ut at eg kunne studere det eg ville studere, nemleg dans og *unyago*. Først sjekka eg om eg kunne studere *unyago* i Zanzibar. Seinare har eg lest at Larsen (1989) også hadde studert *unyago* i Zanzibar. Ho skriv at *unyago* er i ferd med å forsvinne i Zanzibar, ho gjorde feltarbeid der i slutten av 80-talet. Da eg var i Zanzibar spurde eg om eg kunne studere *unyago* der, da sa ein mann Michael kjente, at det fantes ikkje lenger på Zanzibar. I så fall om det hadde vert litt *unyago*, ville det vert for lite til å ha gjort feltarbeid der. Det vart rot igjen når eg hamna i Dar es Salaam igjen, eg prøvde blant anna å bli kjent med ein familie lengre nord for Dar es Salaam. Men til slutt hamna eg hos familien i Chanika. Eg konsentrerte meg om jenter og kvinner, det falt mest naturleg

inn sidan eg sjølv er kvinne, eg skjønnte at eg måtte prøve å snevre inn problemstillinga. Eg ville også studere kvinner fordi eg ville sjå på Zaramo sitt rykte som lette på tråden eller prostituert folk. For å finne meir ut av dette ryktet, spurde eg litt ulike folk i byen Dar es Salaam.<sup>4</sup> Eg torde aldri å spørje familien eg budde hos om dette. Eg utforska derfor litt på dette emnet og, det fekk meg til å snevre inn temaet til å fokusere på kvinner.

Det var vanskeleg å finne ut kva eg egentleg studerte i *unyago* og dans, og likevel om eg visste litt om *ngoma* før eg drog skjønnte eg ikkje nok, skulle eg berre studere *ngoma* i *unyago*? Eller skulle eg notere mykje anna ved dans også? Det laga også problem for korleis eg skulle studere dans i seremoniane. Men eg fann ut etterkvart at dansen hadde fleire sider og eg måtte finne meir informasjon om *ngoma*, og forskjellige prosessar rundt dans i seremoniane eller andre viktige hendingar. Heldigvis var familien pratevillige om *ngoma*. Før hadde Zaramofolket mange ulike typar *ngoma*, men ettersom eg har blitt fortalt brukar dei no i dag *ngoma* berre til få ting, til *unyago* blir dansen kalla *chakacha*.<sup>5</sup> I seremoniane var det ikkje berre *ngoma*, men anna moderne musikk, så eg tenkte at eg måtte studere anna dans og, men eg skjønnte ikkje heilt kva eg skulle inkludere og kor eg skulle avgrense. Det einaste eg skjønnte var at eg fortsatt måtte halde meg til *unyago*, dans og kvinner.

Seksualitet er eit tema eg må bruke og som har vert litt vanskeleg for meg, sidan eg egentleg syns seksualitet og sex er høgst personleg og privat. I starten var eg ganske overraska over Zaramo sin openheit til seksuell dans, men det var mest i seremoniane, eg blei fort vant til det sidan det var heilt normalt i dette samfunnet. For meg er det tabu, for dei er det heilt vanleg og viktig å vere open om, det var tydeleg at mykje dans handla om reproduktivitet. Ettersom eg skreiv oppgåva, oppdaga eg at det var eit ganske interessant tema og ”feministen” inni meg vakna til live.

Etterkvart som eg har studert emnet har eg blitt meir bevisst over at eg sjølv allereie har dansa feminint eller seksuelt gjennom jazzballet i ungdomsåra mine, jazzballett er vestleg dans inspirert av diverse danseformar som afrikansk dans. Larsen (1989:148) skriv at dansen man lærer ved *unyago* kan likne det som i vestlige termar blir kalla magedans, orientalsk dans eller arabisk dans som på swahilikysten blir kalla *chakacha*, og ho viser til Hanna som meiner at denne forma for dans er nært assosiert med seksualitet og fertilitet (Hanna 1988a:48). Overalt i verda kan det vere forskjellige måtar kvinner og menn dansar. Seksualitet er ein gjengangar. Mitt emne er egentleg

---

<sup>4</sup> Eller Majd som budde i Chanika.

<sup>5</sup> Eg vil ta det opp i kapittel 4.



ikkje så nytt for meg som eg tenkte i starten, man kan sjå tydeleg forskjellar mellom kvinner og menn, det er mange forskjellige måtar korleis dans verker for synet av det kvinnelege. Korleis dansar man? Kva funksjon har det? Kvifor dansar dei slik? Kva er opphavet? Eg har tatt for meg dansen hos Zaramo og kva det vil seie å vere ”kvinneleg” dans hos dei. I felten innsåg eg meir etterkvart kor viktig seksuell dans var i seremonien. Eg har innsett at mine hypotesar for problematikk før eg drog passar fortsatt ganske bra.



## Kapittel 3: Feltstaden

### Historie og geografi

Eg gjorde feltarbeid i Tanzania, på landsbygda Chanika, utanfor storbyen Dar es Salaam. Der budde eg med ein familie som var av Zaramo etnisitet. Zaramo er ei spreitt etnisk gruppe. Zaramo bur nær kysten ved regionen Pwani i Tanzania.



<http://geology.com/world/tanzania-satellite-image.shtml>

Zaramo

”I 1856 kjøpte sultanen frå Oman ei tomt på kysten for å lage byen Dar es Salaam, som inkorporerte tre Zaramo landsbygder (Swantz 1995:11).” ”Slavehandelen starta tidleg. Zaramo som budde nær kysten var viktige mellomledd for slavehandelen.” All denne handelen gjorde at ”dei kjente til språket kiswahili og forstod korleis man kunne utnytte pengeøkonomien til sine egne fordelar.”

Handelen gjorde at ”dei vart sjølvbestemmande og uavhengig av både kystlege og inntrengande folk.” ”Arabarar og Shomvimenn tok ofte Zaramo slavekoner, koner eller konkubiner.”<sup>6</sup> ”Zaramo fekk meir status og makt på grunn av dette”, og Zaramoslavar hadde høgare status enn andre slavar for dei kunne språket kiswahili (Swantz 1995:17). ”På grunn av at muslimar ikkje kan ta muslimar som slave valde mange Zaramo folk å bli muslimar (Swantz 1995:18)”. Ifølgje Middleton er dei ikkje medrekna som swahilifolk (Middleton 1992:7). Zaramo er tradisjonelt matrilineære i mytologien, men bærer også sterke preg av bilineære element. I dag har muslimsk religion påverka det patrilineære. Blant anna, før kom arven frå morsida, no kjem den frå farssida, og faren har også fått ansvaret og rettighet over barnet. Ritualet sin funksjon går fortsatt gjennom sida til mora, ”og det er ein klar bilineær deling både rituelt og sosialt” (Swantz 1995:76).

### *Unyago* og dans

I slavetida utvikla swahilikulturen initiasjonsritualet *unyago*, der dans er viktig del av dette. Både Fair (1996) og Strobel (1975) tar for seg denne historia og utviklinga for *unyago*. Fair tar for seg utviklinga i Zanzibar mens Strobel tar for seg utviklinga i storbyen Mombasa frå Kenya. Dei skriv at *unyago*-ritualet er eit resultat av slavehandelen der slavekvinner sin dans representerte ei viktig kjelde for identitet gjennom nittande og tjuande århundre, deltaking var basert på sosial status heller enn etnisitet. Slavane sine initiasjonsritual er henta frå fastlandet. Eldre kvinner, *makungwi* instruerte jenter om seksualitet og moral gjennom ritual og dans. Mange menn var frå Oman mens mødrene var slavekonkubiner. Mange jenter var døtrere av slavemødrer og fungerte som meklarar og skapte band mellom dei ulike klassane og kulturane (Strobel 1975, Fair 1996).

I første periode tok kvinner frå velstående og fritt opphav, eller frå arabiske familiar, avstand frå desse rituala. Slave eller lavstatus dansa fritt, mens dei frifødte dansa berre i isolasjon. Etterkvart deltok slavane meir i dei høgarestående kvinnene sine selskap og dansar. I slutten av nittenhundretallet hadde *unyago* blitt vanleg gjennom heile swahilikysten (Strobel 1975:38-40, Fair 1996:149-151).

I andre periode som varte frå første verdskrig og til tidleg 1950-tallet, begynte rolleforskjellane mellom frifødte og slavar å minke (Strobel 1975:40-41, Fair 1996:150-151). ”Banda forma mellom initiasjoner og mellom jenter og deira instruktørar *makungwi* varte livet ut. Gjennom *unyago* skapte

---

<sup>6</sup> Konkubiner verker som ekstra koner, kunne vere hemmeleg gift, og kunne ofte komme frå ei anna etnisk gruppe.

kvinner intime kjønnsbaserte sosiale nettverk, som gav kvinner styrke i deira sitt liv, personleg økonomisk og politisk sjølvstende rettigheitar. Frifødte kvinner tykte lærdom om seksualitet og leve fredfullt med ein mann var viktig og adopterte ritualet (Fair 1996:152).”

I tredje periode, frå tidleg 1950-tallet, vart *Makungwi* etterkvart meir ettertrakta og blei invitert til seremoniane for kvinner av høgare status og arabiske familiar, nokon dansa med dei også. Kvinner som tidligare hadde følt skam over denne hofterullande dansen følte no stolheit over sine danseferdigheter. ”Nokre arabarar og andre høgklassar sendte til og med døtrene sine til *makungwi* pubertetsritual. *Unyago* og dans blei viktig fordi det viste til afrikanske røter og arv, som var viktig både før og etter frigjeringa” (Strobel 1975:41).

### Zaramo

Swantz skriv vidare ”Zaramo folket har ein historie som elefantjegere og utvikla seg til å drive landbruk i staden (Swantz 1995:4).” ”Zaramo har alltid vald å leve etter sine egne verdiar. Nokon gong aksepterer dei forandringar, andre gong ikkje (Swantz 1995:5).” Swantz skriv det har alltid vore forandringar hos Zaramo folket, og etter mange år med kolonitida har myter og symbol forandra seg gradvis slik at Zaramo har kunna tilpassa sine verdiar med utviklinga (Swantz 1995:9). I 1961 vart Tanganyika frigjort. I 1962 slo Tanganyika seg saman med Zanzibar og andre øyer, nasjonen vart da til Tanzania (Swantz 1995:22). Etter frigjeringa, blei det meir fortgang i utviklinga, som vatn, medisinsk service og skule. Utviklinga kunne komme i konflikt med Zaramo folket sine tradisjonelle verdiar (Swantz 1995:9). For Zaramo gjekk utviklinga også utover landbruket deira (Swantz 1995:24). Zaramo folket har ikkje gjort noko stort opprør for det, antakeleg fordi den verkelege kjerna for den sosiale reproduksjonen som er så viktig for dei ikkje blei trua. Zaramo sine viktigaste verdiar er relasjonar mellom slektningar, og ikkje materielle gjenstandar og land. Dei føler seg bunde til å følgje forfedrane sin sosiale praksis (Swantz 1995:32).

### Familien

I Tanzania brukar foreldre alltid kallenamn som Mama Nina og Baba Nina om dei har ein unge som heiter Nina. Om dei hadde fleire barn, var det fleire slike kallenamn. Dette vil også eg bruke når eg skal skrive om familiemedlemmar eg budde hos. Zaramo folket er muslimske, men det betyr ikkje

at dei ikkje rusar seg eller har anna tru, som ånder og *Nyalutanga*<sup>7</sup>. Bestemora, eller *Bibi* var overhovudet i familien. Ho eide området rundt der eg budde. Eg har laga ein illustrasjon nedanfor, der *Bibi* er merka med svart sirkel. Dei to ektemennene er døde og eg har satt strek over dei. Før eg viser illustrasjonen vil eg skildre meir om familien eg budde med først. Det var kameraten min Michael, som skaffa meg kontakt med dei.<sup>8</sup> Familien eg budde hos bestod av *Bibi* som betyr bestemor i kiswahili, men kan også bety fru, frøken. Ho hadde fem ungar, alle døtrer, og ein del barnebarn, ikkje alle budde samla.

Dei tre første døtrene hadde ho fått med sin første ektemann. *Bibi* har to eldre døtrer, som ikkje budde i huset i det heile tatt. Den eldste dottera til *Bibi*, *Mama H* og sonene hennar såg eg sjeldan. Den eldste sonen til *Mama H* var ein vaksen mann, han var hos *Bibi* da dei skulle førebu *unyago*-feiringa, og under sjølve feiringa. Dei to andre sonene møtte eg også under feiringa. Eg illustrerer kun den eldste, fordi eg er usikker på kor mange soner og barn *Mama H* har. Eg veit ikkje noko om ektemenn til *Mama H* og er ikkje med i illustrasjonen. Den nest eldste dottera, til *Bibi*, *Mama A*, var ofte på besøk hos *Bibi* med familien. Ho hadde eigen bustad og budde saman med mannen sin og sonene sine, sonene og mannen hennar var ofte ved huset til familien eg var ved, spesielt sonen *Ali*. Ho hadde også ei dotter. *Mama A* si dotter budde hos *Bibi* under *unyago*-prosessen, og ikkje mora, eg vil kalle ho *Nasla*. Eg veit ikkje kor mange barn *Mama A* hadde og har kun illustrert *Mama A* sin eldste son og dotter, er usikker på om *Ali* har ein annan far enn dei andre ungane og tek ikkje med fedrane i illustrasjonen her heller. Av *Bibi* sine barn med første ektemann var det *Mama W* som budde saman med familien, ho arbeidde i *Buguruni* som er ein bydel i *Dar es Salaam*. Ho budde av og til hos *Bibi*, og av og til i *Buguruni*. Ho hadde fire barn tilsaman, eg er usikker på ektefellene og tar dei ikkje med i illustrasjonen. Dei to yngste barna budde hos *Bibi* når eg var der. Den eldste ungen til *Mama W* var ein vaksen mann. Den eldste av døtrene hennes, *Sabrina* var i *unyago*-prosessen mens eg var der, men ho budde for det meste da i *Buguruni*.

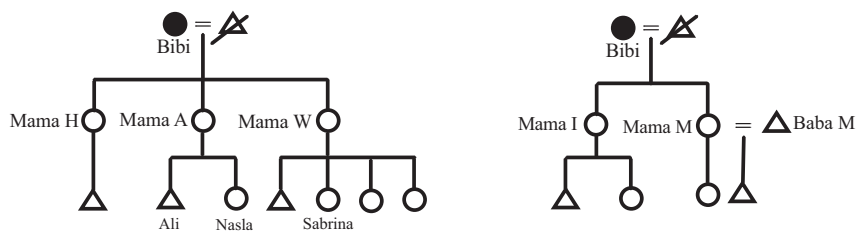
Frå *Bibi* sitt andre ekteskap hadde ho to ungar. Den eldste dottera frå andre ekteskap var *Mama M*, som eg hadde nærmast kontakt med og som hadde "ansvaret" for meg (ho og mannen hennar, *Baba M*). Dei hadde ein gut saman. *Mama M* hadde ei jente på tolv år frå tidligare ekteskap. Eg brukar ikkje illustrasjon til *Mama M* sin første ektemann. Ungane budde saman med ho og *Baba M*. Den yngste jenta til *Bibi* budde også hos oss, eg vil kalle ho *Mama I*, ho var separert og ikkje noko kjæraste, eg brukar ikkje hennes tidligare ektemann i illustrasjonen. Ungane hennar budde for det

---

<sup>7</sup> Frå tradisjonell tru om kosmologi, opphav og fruktbarhet ser eg nærmare på i kapittel 5 og 6.

<sup>8</sup> Eg blei kjend med han etter eit lite ferieopphald i Zanzibar.

meste hos faren, ho hadde ein liten gut og ei lita jente. Nasla og Sabrina var begge i ein liminalfase da eg var i Tanzania, heilt fram til feiringa. Eg hugsar at dei i starten var separert, men at i slutten av liminalfasen var Nasla i Dar es Salaam saman med Sabrina, dei hadde også feiringa av *unyago* saman. Dette er ikkje ein standard måte folket budde og levde saman, det varierte.



#### *Njombani*, heimen

Heimen til Bibi var området for der vi skulle feire Nasla og Sabrina sin *unyago*-seremoni. Huset er forma som ein vinkel, sjølve huset har tre rom. To rom på den eine sida der Bibi har rommet sitt og der dei andre etterkommarane hennar søv. Det er eit mellomrom til dei to romma, der dei også brukar å lage mat. Det tredje rommet er delt litt bortanfor Bibi sitt rom med ein gang imellom som ikkje har noko vegg, og man kan gå framfor huset gjennom den gangen. I det tredje rommet bur Mama M, Baba M og to ungar. Litt bortanfor vinkelhuset ligg *bata*-huset<sup>9</sup>. Ved etterkommarane sitt soverom, er det ein benk, folk brukte også å sitte på teppe eller andre stolar som var rett ved huset eller *bata*-huset. Litt bakom dei to romma til huset og *bata*-huset ligg toalettet. Framfor dei to romma til huset er det ei brønn og eit anna hus. Ovanfor det tredje rommet, litt øst, er det to små andre rom, som ligg ved kvarandre. Eg budde i ei av dei. I feiringa blei alle verdisaker, både til familien og nærmaste gjester, gøymd. Ved sidan dei var det to vegar som gjekk. Ein veg ovanfor vinkelhuset, og bort til hovudvegen, den andre gjekk forbi den eine veggen, forbi der eg budde og ned til butikken som låg eit lite stykkje unna huset til Bibi. Ved butikken og andre hus, gjekk ein anna veg parallelt til husa. Nedanfor der eg budde og litt ved *bata*-huset, brukte mange folk å sitte på ein tjukk stamme ved eit tre og veggen som gjekk forbi meg til butikken.

<sup>9</sup> *Bata* er ender.



Njombani kwa Bibi

Gammaldags hus

### Dagleglivet og anna

#### Hus og dyr

Husa er som dei fleste hus i Tanzania, lagd av grå mur. Nokon er grå, og nokon har finere hus som er påmåla kvitfarge. Før i tida brukte dei meir tradisjonelle hus, noko som fortsatt kan bli brukt, men murhus er mest vanleg no. Dei tradisjonelle husa er lagd av stråtak, som blad. Det kunne veggane også vere, men eg såg oftast vegger lagd av tynne trekvistar lagd i ruter med gjørme festa på. Der eg budde, var det eit slikt hus, men der budde det *bata* (ender), og det var andre småting der som familien brukte som kjøkkenreiskap. *Bata'ene* gjekk vilt rundt området til Bibi, det gjorde også hønene. Fleire dyr hadde dei ikkje. Men eg kunne sjå andre husdyr som ku, katt og hund, eller ein fugleart kalla "*kanga*", som naboane hadde. Alt dette tamme dyr. Løver var det ikkje i Chanika fordi det bur så mykje folk der, slangar såg eg aldri, insekt og krypdyr kunne man ofte sjå.



## Dagleglivet

Ifølgje fleire informantar er Zaramo eit folk som held seg unna sentrum/by, dei føretrekk å vere på bygda, vere sosiale, og gjere landbruk. Det verka som om det var ganske vanleg at folk gjekk rundt på besøk, spesielt der eg budde. Hos familien kom mange for å ta seg ein prat, spille kort, ta seg ein dram, røyke og anna småting. Nokon gong kunne det komme seljarar med nøtter, pyntegjenstandar eller anna. Bestevenninna til Mama M, Mama L, var ganske ofte med oss. Nokre andre folk brukte også å vere der ofte, enten nære slektningar eller vener. Vener av Mama M og familien brukte også å vere med meg på seremoniane og det verka som at dei hadde viktige roller i nokre av desse seremoniane, som om dei hadde nær kjennskap til dei stadene vi besøkte.

Mama A dreiv business ved området til familien, dette ved morgonen, ho selde cassava og potet fritert i oljegryte, man kunne tilsette tomat, salt og diverse. Det er vanleg å fritere eller steikje maten, for eksempel fisk. Eksempel frå familielivet andre gongar i kvardagen kan vere vanleg husarbeid som kvinner gjer. Hente vatn, vasking av klede, koste støv og lage mat som tok lang tid. Eller nokre gong lage teppe som *mkee*, fikse og frisere hår på folk. Mama M og Mama W dreiv mykje med hårfrisering. Mama M og Mama W dreiv også business ved hovudvegen. Der lagde dei mat og selde til folk. Eg var ganske ofte ved hovudvegen om morgonen for å ete frukost. Der laga dei blant anna *chapati* og suppe. Hos familien brukte dei nokre gong å slakte og ribbe kylling og and, og gjere dei klar til måltid. Dei hadde ikkje kyr men eg kunne sjå at dei også behandla anna kjøtt som kan vere frå *ngombe*, ku eller *mbuzi*, geit.



Småforretningar og butikkar ved hovudvegen



Bata og høne

## Mat, drikke og anna

Helst menn drakk *gongo* (heimbrent) og anna drikke som palmevin. Palmevin er lagd av palmesevje og blei også drukke ut av skalet til kokosnøtta. Zaramo drakk også noko kalla *komoni*, ei meir lokal drikke, ganske lite alkoholisert som har ulike ingrediensar i seg, blant anna mais. Anna drikke som var vanleg var te (alltid servert ved frukosten), kaffe, vatn, juice og anna drikke som brus. Eg vil også forklare kort om maten. Mat et man tre gong om dagen. Frukost kunne variere ein del på formiddagen, det brukte å vere noko som likna pannekaker men ingrediensane har ikkje egg og mjølk, men berre mjøl og vatten, dette kalla *Chapati*. Eller frukosten kunne vere noko som minner om smultring kalla *mandazi*, man kunne ete cassava, potet, eller anna mat, men det var alltid te om morgonen. Lunsj kunne vere frå to til fire, enten lagde man *ugali*, som er cassava, eller maismjøl koka og blanda med vatn og ser ut som deig eller graut. Eller man har ris. Ris og *ugali* hadde varierende tilbehør, bønner og forskjellige grønnsaker, og kanskje kjøtt, fisk eller egg. Det siste hovudmåltidet brukte å vere seint på kveld, det brukte å vere enten av *ugali* og ris og varierende tilbehør der og. Dette er ikkje alt man brukte til middag og kveld, nokon gong brukte man også spagetti, eller poteter med tomatsaus, man kokte også banan nokre gong.

Mitt inntrykk av Zaramo er at dei er ganske sosiale både med å snakke og passe på kvarandre. Mange gong om folk gjekk forbi sa dei: *Karibu*, som betyr velkommen, og inviterte folk til heimen sin. Nokon gong kunne det bli vanskeleg for meg å dra, fordi dei passa på meg, og spurte alltid om når eg kom tilbake, Bibi meinte eg burde vere saman med dei. Eg opplevde stadig at når eg ville dra til Dar es Salaam, meinte dei alltid at eg burde ete før eg skulle dra, likevel om det tok lang tid før maten var klar, dette både ved frukost og lunsj. Å dra på kveld og ta *dala dala* som er små bybussar, var ikkje aktuelt fordi det kan vere farleg.

I Tanzania eller swahilikulturen følgjer man tid og klokkeslett annleis. Dagen startar klokka seks om morgonen, og klokka sju om morgonen er klokka eitt, klokka seks på kvelden er klokka tolv for dei. Nattetid startar da klokka seks. Dette fordi at sola er alltid oppe klokka seks om morgonen og sola går alltid ned ved seks tida på kvelden. Det er ca. tolv timer lyst og tolv timer mørkt. Frå lys til mørke eller omvendt tar ca. to timar

## Kapittel 4: Musikk, dans og *unyago*-seremoni hos Zaramo generelt

### Innleiing

Dette kapitlet er ei innføring om dans for at vi skal kunne først sirkle inn til forståing av musikk, *unyago*-seremoni og dans hos Zaramo. Det vil vere ei generell drøfting om musikk, dans og *unyago*-seremoni, slik at man får eit førsteinntrykk om korleis musikken, dansen og *unyago*-seremonien er for Zaramo i Chanika. I seinare kapittel vil eg drøfte meir om dei grunnleggande omgrepa og korleis det verkar hos Zaramo. Eg vil drøfte, diskutere og analysere meir om dansen sin betydning for kvinnene. Om eg tar den generelle delen om musikk, dans og *unyago*-seremoni først, vil det vere lettare å forstå det seinare, og det vil vere meir rom for drøfting, diskusjon og analyse av det som skjer i seinare kapittel. Først vil eg drøfte kva dans er og omgrepet "dans" i forhold til omgrepa *cheza* og *ngoma*. Eg vil gå nærmare innpå kva orda kjem frå og kvifor dei blir brukt til det dei blir brukt til, og korleis eg vil fordele og bruke dei forskjellige orda og omgrepa. Deretter vil eg drøfte kva *ngoma* går ut på, korleis det er knytt opptil blant anna ritual, makt og ånder, og korleis *ngoma* er delt inn hos Zaramo. Etter å ha drøfta *ngoma* vil eg skildre og analysere korleis førebuingane og invitasjonane til *unyago*-seremoniane for Nasla og Sabrina føregjekk, som også inneheld *ngoma*, og eg vil starte ein diskusjon.

Etter å ha skrevet om det, vil eg skildre og analysere korleis musikken blei brukt i *unyago*-seremoniane eg deltok på. Først vil eg skildre korleis *ngoma* vart praktisert, så vil eg skildre korleis meir moderne musikk som *Taarab* vart praktisert. Etter å ha skrevet om musikken vil eg skildre korleis dansen vart utøvd i *unyago*-seremoniane eg var med på. Først *ngoma* så *Taarab*, eller som korleis dansen generelt blei utøvd i *unyago*-seremoniane eg var med på. Så vil eg komme med ein generell skildring av korleis ein *unyago*-seremoni føregjekk. Til slutt vil eg skrive om dansenorm, for eg kom i situasjonar der man tar for gitt normene vi har i kvardagen, eg vil drøfte dette med Bourdieu sin teori om habitus. Det vil vere ei overføring til diskusjon i neste kapittel, som vil handle om korleis Zaramokvinner lærer om si verd, spesielt seksualitet og korleis dette er knytt til dans.

### *Cheza og Ngoma*

Dans er ein grunnleggande nonverbal måte for mennesket å kommunisere og uttrykkje seg på.

Royce (2002:3-64) skriv at omgrepet "dans" blir brukt forskjellig i ulike verdsdelar. *Cheza* og *ngoma* er også grunnleggande nonverbal kommunikasjonsmiddel hos mennesket. Derfor kan kategoriane *cheza*, *ngoma* og dans vere vanskelege å skilje. "Dans" kan ha ulike roller eller funksjonar i ulike samfunn, og man har derfor ulike idear og tankar på kva "dans" er. Eg vil no drøfte kva "dans" er.

James ser på dans som tidleg kroppsleg medium, ho hevdar at dansen kom før språket. Rørlene til kroppen er signal og symbol på: lidenskap, forventning og følelsar. På grunn av at dansen er bevisst kontrollert, kan den samanliknast med språk (James 2003:88). Royce skriv at dans er ein alternativ skildring av bevisstheit og viser til eit sitat frå Taylor (1998), "Tangoen ga oss ikkje nokre reglar eller representasjonar av noko. Den ga oss rom til å reflektere på reglar, på fortvilningar, eller følelsen av at kroppen vår blir identifisert, utan å nødvendigvis å bli forlegen (Taylor 1998:84-85)" (Royce 2002:xxiv). Royce skriv om dansen som den eldste forma for kunst, mennesket sin utfolding i kroppen gjer den unik og universell. Ho skriv at dans er ein glede mellom dei som framfører og dei som blir framført til (Royce 2002:17). Royce deler dansen opp i ein måte som kan passe til ritual og der eg var.

1. Dansen er ein måte på og sette verda i orden og kategorisere den.
2. Dansen gir ein kvalitativ oppleving, ein direkte tilstedeværing og omrissing av estetisk glede.

(Royce 2002:196)

I Austafrika er orda *ngoma* og *cheza* ganske utbredt. *Ngoma* er relatert til rituell musikk, song og dans, transe og kontakt med ånder. *Cheza* er eit kiswahili ord med bred betyding, det kan vere alt innanfor lek og spel, frå fotball til dans. Eg har prøvd å skildre kva dans er og man kan konkludere med at betydingane kan vere like. Lek og spel handlar også om samspel, reglar og lære mellom menneskjer. Men i dansen går det meir ut på rytme og meir på kroppen som symbol til noko som man vil fortelje. I *ngoma* er rytme viktig, men er dans knyta til transe og ånder? Vi vil sjå at dans og *ngoma* er nærmare kvarandre enn det man først vil anta. Forskjellen på dans og *ngoma* kan vere at i dans er det berre den som er eit kroppsleg instrumentet/verktøyet, mens i *ngoma* er både musikk, song og kropp eit instrument, for å få kontakt med menneskjer og ånder. *Ngoma* er også den gamle "telefonen" som fortel samfunnet at noko er på gang eller at noko skjer.<sup>10</sup> Det er vanskeleg å skilje *ngoma*, *cheza* og dans i faste termar for dei er så knytt og avhengige av kvarandre. Ein ting er eg

---

<sup>10</sup> Frå samtale med Albogasto.

sikker på, både dans, *cheza* og *ngoma* er tradisjonelle måtar menneskjer kommuniserer på.

Bantu er den største afrikanske språkgruppa. Zaramo er ganske prega av sine afrikanske bantu "røter", dei snakkar både kizaramo og kiswahili. Kiswahili er eit språk som er blanda med forskjellige språk. Musikken *Taarab* kjem frå Zanzibar og er ein blanding frå ulike kulturar, som arabisk og indisk, mens *ngoma* er brukt i samanheng med "banturitual". Eg trudde eg skulle berre studere dans i eit ritual og eg trudde at *ngoma* skulle vere det einaste eg skulle fokusere på. Eg fant ut at eg måtte sjå på anna musikk og dans i forhold til *unyago*-seremonien av ritualet. Eg vil relatere *ngoma* til dei afrikanske bantu "røtene" som tilhøyrar dei eldre tradisjonane. Kiswahili orda *cheza* og *Taarab* representerer blanda omgrep av ulike kulturar, dei er ikkje like tradisjonell og har ikkje like sterke "røter" til afrikansk kultur, dei kjem frå andre kulturar og representerer det globale og moderne. Derfor passar *cheza* og *Taarab* inn i den moderniserte versjonen av *unyago*-seremonien. Før eg går vidare vil eg skildre nærmare *ngoma*.

### *Ngoma*

*Ngoma* er ein eigen spesiell musikk og danseform rundt omkring frå Sør til Austafrika. Alle har sin eigen lokale versjon. Gearhart (2005), skriv at *ngoma* blir ofte brukt til ulike livssyklusritual. Livsyklus ritual dreier seg om hendingar som: dåp, pubertet, giftarmål og død. Campbell og Eastman (1984), skriv at *ngoma* betyr tromme men at den har ein utvidande betydning, at man kan bruke anna instrument til så lengje det lagar musikk (Campbell og Eastman 1984:469).<sup>11</sup> Hos Zaramo var instrumentet trommer viktig i høve til *ngoma*. Agawu (2003) skriv at trommenes modus blir delt i tre, som er talemodus, signal modus og dansemodus. Trommene "snakkar", om du vil be om øl eller ei kvinne, kan den signalisere tørst og lidenskap (Agawu 2003:113). Dansen er ein "oppbevaringsstad" for alle modusane (Agawu 2003:114). Djik, Reis og Spieren (2000) deler *ngomas* funksjonar i tre.

1. *Ngoma* er ein måte å artikulere og kommentere prosesser av overgang og transformasjon
2. Det produserer ein viss type makt og autoritet som er basert på krav til ein spesifikk assosiasjon og kommunikasjon med åndeverda.
3. Denne makta er kroppsleggjort, uttrykt og gjennomført i rytme (tromme, song og dans).

(Van Djik, Reis & Spieren 2000:6-7)

---

<sup>11</sup> Også Albogasto meinte dette.

Tradisjonell swahilimusikk (som *ngoma*) etablerte og markerte gruppe identitetar knytt til åndeverda (Gearhart 2005). *Ngoma* verkar som eit medium for menneskjer og ånder. Eg har blitt fortald<sup>12</sup> at mange Zaramo hadde hus for forfedrane sine, dette kalla *mzima*. Swantz skriv at *mzima* er ein generell term på forfedreånder (Swantz 1995:82). *Ngoma* er nært relatert til ånder, forbundet med transe. I pubertetsritualet *unyago* kan man komme i transe for å kontakte forfedre eller *mizima* (fleirtall), dette vil eg skrive om i kapittel 6. Det er mindre praksis for ånde-*ngoma* i dag,<sup>13</sup> som vil seie at man praktiserer åndetru mindre. Før hadde Zaramo folket mange ulike typar *ngoma*.

Hos Zaramo er det seks typar *ngoma*<sup>14</sup>.

1. ***Tokomile***: Dansekonkurransse mellom etniske grupper om kven som har mest prestisje, makt og pryde.
2. ***Mbiga***: Musikk og spel som blir brukt til *unyago*, gjer kvinner klar til framtidig liv. *Kungwi* og nære slektningar lærer bort til novisen.
3. ***Duguli***: For magi og eksorsisme.
4. ***Sugu***: Liknande som *Duguli*.
5. ***Msewe***: Brukt til menn sin omskjæringsritual, *jando*, same som kvinners dans i *chakacha*, *mkinda* i *mbiga*.
6. ***Seketule***: Liknande som *Duguli* og *Sugu*.

Ali sa at *Tokomile* var for gammalt av og at *ngoma* som *Duguli* også er mindre praktisert. Hanna (1973) skriv at krigsdansar er ikkje hensiktsmessig lenger, verken for krigsførebuingar eller for å lage nasjonal identitet. Zaramo er ei del av Tanzania. Hanna poengterer at moderne statar består av heterogent folk med nye band (Hanna 1973:107). Swantz skriv at på tirsdag startar *mbiga*. *Mbiga* skal vere trommespel som invitasjon til naboar at noko spesielt skal skje, at feiringa startar snart, og at man bør komme (Swantz 1995:36). Eg vil no skildre korleis eg opplevde førebuingane, korleis man brukar *ngoma* for å kontakte folk og eg vil starte ein diskusjon om *mbiga*.

### Førebuingane og invitasjonar for seremonien

Dei første invitasjonane eg fekk vere med på var å dra på besøk, å gå rundt å invitere folk. Eg og Mama M gjekk rundt og besøkte folk. Ho brukte å gi dei ein papirlapp printa frå ein skriver, der det stod kva som skulle skje, kvar og når. Første gongen eg var og besøkte familien med Michael, fekk

---

<sup>12</sup> Majd fortalde meg.

<sup>13</sup> Ifølgje Ali.

<sup>14</sup> Ali, Feltnotat:12.

eg og Michael ein slik lappe. Eg såg seinare at dei hadde ein stor dunk med småe lappar, folk som var på besøk fekk ofte invitasjonar. *Ngoma* er nok den meir tradisjonelle måten å invitere folk. Eg vil no skrive meir om *ngoma*-invitasjon og førebuingane som skjedde før *unyago*-seremonien til Nasla og Sabrina. I dag kan førebuingar skje på kvardag, men feiringane skjer på helgetid. Dette fordi regjeringa har bestemt at desse feiringane skal berre hende på helg.<sup>15</sup>

Onsdagen fiksa nokon seg på håret for å bli fin til den store hendinga. Ei veninne av familien fekk lange tynne fletter. Mama I fekk noko som likna dreads og Mama L fekk krøller. Hos familien eg budde hos var det ein eldre mann (eller to) som laga ei *ngoma*-tromme over fleire veker. Da han var ferdig spelte han på den. Folk vart glade, unge og vaksne dansa til den eine tromma som mannen spelte, og folk jubla ”*chereko, chereko*”, som er eit gledes rop. Mannen som spelte, spelte berre for ei kort tid. Folk var glade og gledde seg, mange folk delte ei stor gled og hadde forskjellige måtar å uttrykkje seg på. Det varte for ei ganske kort tid og eg trur dette solospelet var meir for moro, ein liten gledesspreiar. På kvelden kom to lystige damer i drikkehumør, dei gleda seg og ”tjuvstarta” litt, med nokon få stamgjestar og nokon av familien tilstade. Dei og andre damer song *Zaramosongar* frå *ngoma* eg hadde høyrd før, og dei to damene dansa litt og rørte hofter. Bibi si yngste dotter, Mama I song litt *Taarab* og sa til dei danseglade damene ”*rudisha tena*” som betyr ”ein gong til” kvinner brukar å rulle med hofte til denne teksten. Slik heldt dei på ei stund denne kvelden med synging og dansing frå forskjellig songar dei song sjølv.



Torsdag var det fortsatt styling av hår og folk starta å førebu all maten som skulle bli laga, eg og

---

<sup>15</sup> Fortald av ulike kjelder, det står også hos Swantz (1995).

nokre andre naboar og vener satt og sorterte ein mengde med ris, det var mange sekkar med ris som skulle sorterast. Andre rydda bort mykje rot og søppel rundt området for å skape større plass og for å få området til feiringstaden til å sjå ryddig ut, eit lite tre framfor huset vart hogd ned for å gi større plass. Den tjukke stammen ved treet vart flytta lengre bort frå det store treet. På torsdagen spelte fleire menn på trommer, som verkeleg *ngoma*, og ungane dansa glade rundt, andre folk dansa og. Dette varte ei kort stund men lengre enn onsdagen. Folk var glade og mange gong i løpet av dagen høyrde man *chereko* og damer brukte tunga og lagde raske "lilili" lydar som blir kalla *ululating*. I dansen gjekk alle rundt i ein sirkel med *ngoma* spelerane inni ringen, eller mot klokka sin retning. I førebuinga såg eg teikn på at folk gledde seg til noko stort, blant anna brukte dei å rope *chereko*, som ifølge Mama L var noko man gjorde når man gleder seg stort, som i denne seremonien. Det er berre kvinner som lagar *ululating*.

*Mbiga* er litt forvirrande, under Zaramo sine seks typar for *ngoma* skreiv eg først om *mbiga* som ein dans berre kvinner lærer, etterpå skreiv eg om *mbiga* (knytt til invitasjon), som vart skildra. Av ulike kjelder, ved hemmeleg *unyago* dans, er det berre initierte kvinner som kjenner *kungwi* (instruktør) som deltek og *kungwi* sjølv.<sup>16</sup> Korleis *mbiga* verkar i dag kan vere vanskeleg å definere. Swantz (1995) skriv at det også brukar å vere ei kort *mbiga* feiring på torsdagar spelt av kvinner. Ho skriv at kvinner brukte å gjere meir trommespel før men at mennene har tatt meir over. Ho skriv at den har eigen rytme og song, og er ein eigen rite berre for kvinner. Eg meiner at den første invitasjons-*mbiga* som var på tirsdag kan ha blitt flytta til torsdag der eg var. Den andre hemmelege *mbiga*, som også andre kjelder opplyser om, kan i dag fortsatt vere privat. Eller den kan vere meir openlyst i *unyago*-seremonien, at den ikkje er hemmeleg lenger, og at eldre *mbiga* er tatt bort. Eg trur mest på den siste delen, fordi det er meir opplysningar om sex og seksualitet i dag ved framføringar, media og skule og derfor ikkje så hemmeleg lengre, sjølv lærdommen skjer ikkje i *mbiga* lenger. Eg vil drøfte meir om *mbiga* og opplæring av kvinneleg dans i kapittel 5.

Trommer er ein grei måte å kommunisere på, også når man har sjølv feiringa, det var ikkje vanskeleg å høyre trommene på lang avstand, eg hugsar eg høyrde trommer for to dagar og eg fekk endeleg dra i veg saman med Mama L på søndag ettermiddag. Vi gjekk kanskje i ti minutt før vi kom fram, lyden høyrer man frå lang avstand og eg trur eg kunne lett ha funnet staden på eiga hand. Det same gjaldt når Mama M og vener skulle langt av garde og vi tok buss. Da vi gjekk av bussen var det fremdeles langt å gå og dei var usikre på kor dei skulle gå, heldigvis høyrde vi til slutt nokre

---

<sup>16</sup> Ifølge Swantz (1995), Larsen (1989), Assibi A. Amidu. 2008.



trommer i det fjerne, så eg visste at vi ikkje var heilt på villspor. Det tok fortsatt lang tid å gå, kanskje eit kvarter. Trommer er ganske kjekt å ha for å vite når og kor man skal dra til ei viktig hending.

### Musikk i seremoniar

Eg vil først skrive om *ngoma* (trommer) som instrument og kort korleis det vart praktisert. Eg har tidligare skrevet at *ngoma* er ein lokal tradisjonell musikk man brukar i høve til ritual. Frå mine kjelder treng ikkje *ngoma* å bety tromme, men hos Zaramo er ritual og *ngoma* som instrument referert til tromme. Korleis *ngoma* blir spelt kan forandre seg og eg har skrevet korleis *ngoma* verka da eg var der. I ein seremoni eg var med på, fortalde Talyq meg at kvar gong musikken stoppa og vokalistane starta å synge igjen blei dei betalt 500 Tzh. Det er mange songar man kan ha i seremonien, muskarane blir betalt for kvar song dei tar opp. Talyq fortalde meg også om instrumenta til muskarane og kva ulike rollar dei hadde. For det første, alle er menn, kvinner speler ikkje lenger. Det er to (hovud)vokalister (andre får så klart vere med å synge og). Vokalistane speler på *manyanga*, maracas, rytmeinstrument med erter i seg, dei har to i kvar hand. Trommene sin storleik er delt opp i tre.

Den første er stor *ngoma*, som på kiswahili betyr, *ngoma kubwa*. I *ngoma kubwa* er det tre trommer. Den andre er liten *ngoma*, som på kiswahili betyr *ngoma ndogo*. I *ngoma ndogo* er det to trommer. På kizaramo heiter liten *ngoma*, *chapuo*. Dei minste trommene er oversett til kizaramo og heiter, *kidaridari*. *Kidaridari* har to trommer.



Det er *Madebe*, plater lagd av jern og tynne samla trestikker man slår med. Eit ekstrainstrument som blir brukt av og til er *marimba* (xylofon), dette for å gje betre klang, etterlyd. Mest brukt på tape.

Musikarane sit oppå *Kitanda cha Kamba* (eller *Telemka tukaze* i kizaramo) ei gamaldags seng, lagd av tre, med strå til å feste med. Senga blir brukt fordi det er ein tradisjon. *Kibwebwe*, er klede lagd av palmeblad blir brukt under feiring og dansing under *unyago*.<sup>17</sup> I staden for *kibwebwe* har eg sett at damer ofte brukar å ha sjal rundt hofta, ifølgje familien er dette for å føle seg friare når dei dansar med hofta.

Songane i tekstane innebar korleis novisen<sup>18</sup> skal oppføre seg i ulike situasjonar og kva ho har å vente på i livet. Berre kvinnelege familiar og vener (også naboar) kan ha ønsker om kva songane skal innebere.<sup>19</sup> Mange av songtekstane inneheld seksuell stimuli, å gjere novisen klar til seksuallivet.<sup>20</sup> Desse songane er referert til *ngoma*-songar. Som Campbell & Eastman (1984) og Ntarangwi (2001) skriv, er tekstar i musikken viktig. Dette ikkje berre til *ngoma*-songar men også *Taarab* og moderne musikk. Eg meiner dans, musikk og tekst hengjer saman fordi teksten vil seie noko, musikken er det som lagar stemning og rytme mens kroppen er den som fortel forteljinga av teksten. Dette vil eg ta opp meir i kapittel 6 og 7.

#### DJ og musikk

I første seremoni var det *ngoma* og eg var der for ei kort stund. Ein annan gong eg drog på *unyago*-feiring, var det på ein søndag, det var meir moderne musikkanlegg som blei brukt i staden for den tradisjonelle måten man lagar levande musikk som *ngoma*. Vi var ute i den varme sola og det var fuktig luft, det var litt tre og busker rundt omkring. Det var tett med folk i den vesle staden. Mange kvinner var finpynta med sminke, klede og staselege frisyrrar. Diverse lydanlegg og ein DJ erstatta levande *ngoma* musikk. Moderne musikkanlegg og DJ var under ein oppsett svart "telt-duk" lagd av palmetre. "Palmeteltet" var i nærleiken av veggen, og var ca. fem-ti meter frå huset. DJ'en brukar å snakke og styre musikken under fridans og framføringar, bortsett frå når folk held framføringar der man mimar til musikken. Av DJ'en fekk eg vite at DJ og musikkanlegget blir henta frå Dar es Salaam og DJ'ane brukar å ta musikk oppdrag i forskjellige områder for å underhalde folk i ulike feiringar. I staden for *ngoma* var det *Taarab*, *bongo flavour*<sup>21</sup> og anna populærmusikk som vart

---

<sup>17</sup> Feltdagbok:132. Feltnotat:1.

<sup>18</sup> Eg brukar omgrepet novise for pubertetsjente som er i ritual og skal bli transformert til kvinne. Andre termar som elev er meir i skulesamanheng og ikkje ritual, den passar ikkje. Det eigentlege omgrepet *mwali* vil eg skildre seinare i kapittel 5.

<sup>19</sup> Feltdagbok:133.

<sup>20</sup> Feltdagbok:183.

<sup>21</sup> Eit namn for populær afromusikk.

spelt. Berre ein gong fekk eg med meg at dei spelte *ngoma*, dette med det moderne musikkanlegget.

I denne feiringa såg eg tydeleg forskjell på korleis folk dansa, frå *Taarab*, *ngoma* og anna musikk, å danse med treng ikkje å vere vanskeleg, det handlar mest om å følgje rytmen til musikken. Eg stod mellom huset og ”palmetelt”, folk flest var nærmare ”palmetelt” og dansa. Mest kvinner var der, men både kvinner, menn og barn var med.



### Om ulike danseformar

#### *Ngoma*

*Ngoma*, med overkroppen litt framover bøygd, litt bøygde kne og hofter som går til sidene. Det er ikkje mykje bestemte skritt eller handrørsler, det meste er ganske enkel dansing og alle kan vere med. Det mest utfordrande kan vere rytmen til musikken og den sensuelle hofterørsla som skal bli rørt til rytmen. Eg blei fortald at musikk er ein viktig funksjon i *mdundiko*. Det blir brukt fordi det er deira lokale danseform, *mdundiko* omfattar songar som kan forføre nokon, og alle viser sine erfaringar til sex utan frykt.<sup>22</sup>

#### *Taarab*

*Taarab* musikk vart mykje brukt, dette er musikk som kjem originalt frå Zanzibar og skulle spelast

---

<sup>22</sup> Frå intervju i Tabata Segerea. Feltdagbok:181. 22.06.2010.

for sultanen, dette er musikk blanda med indisk, orientalsk og *ngoma*-musikk. I Chanika blir det brukt til DJ, og spelt gjennom høgtalarane, der folket dansa fritt etter musikken. Man bestemte sjølv korleis man ville bruke *Taarab* i seremonien. *Taarab* var ganske populært både i *unyago*-seremonien, feiringar utanfor *unyago* og blant familien eg var hos, der vi daglig kunne danse etter *Taarab* frå radioen. Til *Taarab* er det vanleg å danse roleg og elegant i ein oval sirkelforma ring, og er den rolegaste musikken og danseforma. Ofte brukte damene å stoppe litt i ringen for å rotere med hofta, for det meste er det kvinner som dansar i sirkel, men alle kan vere med. Fotarbeidet kunne variere, mens hoftene rørte seg etter musikken, hender og overkropp kunne også røre seg.

*Taarab* kunne også bli brukt til framføring i *unyago*-seremonien blant anna ein dansestil kalla *kidukwi*, og *Taarab* var vanleg å bruke under gåvegiving. *Taarab* blir da framført av andre folk som mimar etter musikken, eller man berre har danseframføring. Framføring vil eg ta opp meir i kapittel 7. Da eg og Michael var i Stonetown i Zanzibar såg vi på *Taarab* konsert, på slutten av konserten kom det litt anna musikk kalla *Kidumbak*. Den er meir knytt til *ngoma* og afrikansk bantutradisjon, der dei dansa *chakacha*. Som *Taarab* er den mykje brukt til bryllaup og andre feiringar (som *unyago* for Zaramo). Teksta er meir drastisk retta til kritikk av andre sine sosiale oppførsel.<sup>23</sup> *Chakacha* er dans der kvinner dansar med hofta, er kjent over heile swahilikysten, og liknar magedans. Tidligare brukt i initiasjonsritual eller før bryllaup for kvinnelege noviser (Larsen 1989, Campbell og Eastman 1984).

Som oftast hende all dans i ring. Dans og stil kan vere etter kva rytme og stil det er til musikken. Det kan vere ganske diskuré men det kan også vere ganske fritt. Man kan vere sensuell i alle dansar, men i *ngoma*-dansinga brukte det å vere meir ekstremt. Kor mange det er kan også variere, man kan vere frå to til kanskje tjue. Det var fritt korleis og kven man vil danse med. Mest vanleg er at vener eller vener av familie dansar i lag, sidan eg ikkje kjente nokon blei denne rollen litt rar, men folk tykte det var artig at eg ville vere med. Som oftast dansa eg med Mama M, familien eller vener av familien. Eg dansa aldri med folk som ikkje var vener med familien, med mindre nokon av familien eller vener var i nærleiken. Det er også ein måte å bli kjend med nye folk, og kanskje flørte og finne ein partner, eg dansa mest med kvinner fordi eg var ikkje ute etter å flørte med menn.

---

<sup>23</sup> <http://www.zanzibar-travel-guide.com>. 11.10.11.



Ringdans etter levande *ngoma* musikk.

Ringdans etter *Taarab*

Vanlegvis på dagtid, dansa både ungar og vaksne i lag, men ikkje særleg sensuelt, det var for at alle kan vere med og for å sosialisere barna til *ngoma*. Menn kan vere med i sirkelen og rulle med hofta, men ikkje som kvinner bruker å gjere, beste eksempel på det er at menn ikkje stoppar og roterer med hofta. Jenter øvde til hoftedansing også, både privat, *unyago* og anna fest. Gutane var meir interessert i å danse *kidukwi*. No er det meir varierende og fritt korleis man dansar. Folket sitt bruk av lydanlegg, DJ og høgtalarar med moderne musikk, har ført til feiringar som likna disko. Likevel om det er blitt modernisert, held kvinnene på sine roller i dansen, og unge jenter følgjer etter som ein sosialiseringssprosess. Dette både ved moderne musikk og *ngoma*.

#### **Generell skildring av *unyago*-seremoni.**

Alle *unyago* feiringane er forskjellige, og alle kan komme med sin måte. Mykje avhenger av pengar og økonomi, eller skuletid og anna. Alle seremoniar har dans og musikk, frå stereoanlegg til ekte *ngoma*-musikk. Man har folk som dansar, og folk som lagar framføring.

På alle feiringsstader eg har vært med på har vi vert ute, det har starta på dagen og kunne vare til seint på kveld, det har vert varmt og klamt. Det brukar å vere mange hus omkring, nokon gong halvbygde hus. Feiringa held seg alltid ved huset til ein familie av novisen er i slekt med. Det kan vere mykje busker og tre omkring, som palmetre, banantre eller kanskje appelsintre, det varierer. Det er også mykje sand i Chanika så eg gjekk alltid på sand når eg feira seremoniane. I feiringane brukte folk ofte å rope *chereko*, eller at kvinnene *ululater*, det var også vanleg at folk brukte greiner frå tre og vifta med hendene. Da eg spurde om kvifor man gjorde dette sa dei det var for å vise glede, for min del veit eg at tre kan ha mange symbolske meiningar som liv og fruktbarhet. Swantz skriv at dette er blad som representerer avkom (Swantz 1995:50).

I seremoniar brukar kvinnene å pynte seg ein del. Det er vanleg å gå med ganske fine klede. Blant anna var fine det *kanga*-plagg. *Kanga* er klesplagg kvinner bruker, blir brukt som skjørt og overdel eller hovudplagg, alt etter kva man vil. På enden brukar det å vere ein tekst, der det står eit budskap, visdomsord eller liknande. Det fantes andre staselege plagg som er meir vanleg å sjå frå Afrika, eg brukte ein spesialsydd skjørt og topp søndagen. Den var ljosegrøn og hadde blomstrete mønster. Skjørtet var trong over låra, men gjekk utover ved knea helt ned til føtene. Toppen hadde ikkje noko ermer, hadde passande utringing og litt store puffskuldre, eg kallar dette Afrikansk inspirerte



finklede. Mama M gjekk ikkje så ofte med *kanga* eller Afrikansk inspirerte klede, ho kunne for eksempel bruke skjørt med matchande topp, smykke og øreringar, meir vestleg inspirerte klede. Nokre kvinner kunne ha like klede, som under seremonien til Nasla og Sabrina (Nasla og Sabrina var noviser under feltarbeidet til familien eg budde hos. Sjå illustrasjonen frå kapittel 3). Nokon var oppstasa meir enn andre, spesielt hårfrisyrar kunne vere ordentleg oppstasa. Alt frå ulike påfletta flettefrisyrer, til påsydde bølgefrisyrer, og det kunne komme i ulike storleik, lengde eller høgde. Det kunne finnes mange forskjellige kreative versjonar, men mange hadde også enkelt slitt det krusete håret og satt det i strikk, eller hadde enkle fletter på hovudet. Man brukte også ofte fine sjal på hovudet. Unge jenter brukte å vere barbert på hovudet.

Eg kan skildre seremonien som om det skulle ha skjedd på tre dagar, det er ikkje nødvendigvis alltid slik, kanskje på grunn av økonomi. Det er lettare å skildre det som tre dagar og mest vanleg. På den første dagen kjem folket, stadig kjem det fleire folk etterkvart og folket samlar seg til staden der man skal feire. Så startar man musikken for ein liten stund. Så stoppar man og novisen blir bært ut av huset, med sjal over seg. Dei har sjal og skal vere skjult fordi dei ikkje er ferdig med transformasjonen enda. Novisen gjennomgår visdomsspel kalla *mizungu*, før seremonien kan starte. Musikken blir spelt igjen når novisen har klart gåta, ho blir ført til *mkee*-teppe der ho skal sitte, mens dei eldre damene held dei fast bakom ryggen med hendene på skuldra, og novisen er passiv med bar overkropp. Folk samlar seg rundt dei eldre damene, novisen og muskarane som ein oval ring. Innanfor den ovale ringen skal familie, vener, naboar og andre gå og løype att og fram samtidig som dei dansar. Kvinnene kan danse fritt og ganske seksuelt, følelsane er ekstreme, og man gjer ting man kan berre sjå ved desse anledningane, for eksempel å opptre ganske seksuelt med kvarandre, eller å kaste av seg overdelane. Så blir novisen bært tilbake av ei eldre dame med sjal over seg tilbake til huset. Musikken varer ei stund før det stoppar. Det som skjer vidare er ganske varierende, som kva man gjer og når man spelar musikken. Mykje av det som skjer her, som

visdomsspel, har symbolske betydingar som eg vil skildre nærmare i kapittel 6.

Den andre dagen er det først kvile før feiringa startar ved kvelden igjen, og kan vare til morgongry. Seinare, på den tredje dagen, kan det vere meir dansing før den unge dama kjem ut igjen, og kan vere ekstra pynta. Det kan både vere med sminke, hår og klede, spesielt om man er gifteklar. Novisene er alltid passive, men alltid pynta og fine, med ljose hud og *henna*. *Henna* er dekorerte mønster på kroppen og hendene, noko som opphavleg kjem frå India. I India brukar man slike mønster til feiringar. Heile overkroppen er dekt med mønster og man kan ha det på leggane og. Under førebuingane var Nasla og Sabrina i Dar es Salaam blant anna for å bli pynta, dei vart dekorert med noko raudt på neglene og mønster på overkroppen. Dei får også ein type maismjøl som skal gjere dei lysare i huden, dette er ein gammal metode men som fortsatt blir brukt i bygdene. Swantz skriv at det er også er fordi under transformasjonen er man nærmare døden, og viser til det åndelege (Swantz 1995:73).

Etter nokre seremoniar av eigen observasjon har eg denne oppfatninga av *mwali* sin rolle. Familie og vener kan kallast hovudattraksjon, sjølve *mwali* er midtpunktet, men ganske passiv. Den unge dama sitt ned på bakken på *mkee*-teppet, saman med tre eldre damer, har bar overkropp og lukka augne. Eg fekk vite av familien at grunnen til at jenta er så passiv, er at det er ein tradisjon, jenta ikkje skal vise noko, for da kan folk eller dei eldre, dømme ho på negativt vis, om ho ler eller gret tar det seg ikkje bra ut. Gjennom transformasjonen eller liminalfasen i rituala er det meininga at jenta skal vere roleg, stille og lydig. Under seremonien blir Novisene sett på og vurdert som attraktive av menn under første dagen ho har komme ut, der menn kan sjå om det dei syns jenta er fin og attraktiv, om det er ei jente dei kunne tenkt å gifte seg med. Det brukar ikkje å vere noko fast rekkefølge på kva som skjer, alt kan skje på ein dag eller det kan skje på tre dagar, ifølgje Mama M. Den siste dagen brukar det å vere show og gåvegiving, eller anna som hender, som den fine kakeseremonien familien eg budde hos hadde. Ved gåvegiving brukar folk å stille seg i rundt for dei som dansar innanfor i ein oval sirkel, men hos familien der eg budde var folk meir samla saman rundt framsida av huset. Dei som framførte under gåvegiving gjekk samtidig som man dansa innanfor ein kjempe halvsirkel. Musikken brukar som oftast å vere *Taarab*.

### **Dansenorm**

Zaramo er glade i å feire og danse, og eg vil komme nærmare innpå skildringa av kor vanleg dans i feiring er for dei. Eg snakka med ein av sonene til Mama H og andre menn, som kunne engelsk. Dei

var glade over å sjå meg saman med dei og danse saman med dei, men spesielt ein gut skjønte ikkje kvifor han ikkje hadde sett fleire kvite som meg dansa slik. Da fortalde eg at dei antakeleg ikkje veit om denne type dansing, og at dette var noko eg gjorde feltarbeid med, dette var mitt spesialfelt. Men han skjønte fortsatt ikkje kvifor. Han tenkte at min kultur også var som hans kultur med mykje dansing i feiringar. Dette fordi nokre folk ikkje alltid veit at folk eller andre kulturar ikkje nødvendigvis gjer som dei, ifølgje hans tankegang er det sjølv sagt at man dansar når man feirar.

Det kan vere ein norm som Bourdieu (2008) snakkar om, der han skriv om samfunn som lagar reglar eller normer, dette er konvensjonelt betinga følelsar, og når du møter ein aktør forventar aktøren ”betinga” at du skal skjøne han. Disposisjonar når man møter ein aktørar er avhengige av ”installerte” åtferd, ide og vaner ved *objektive betingelser*, objektive betingelser er skapt av fortida av din klasse eller gruppe. I hendinga eg og denne mannen hadde, hadde ikkje mannen berre betinga forventningar, eg forventa at han skulle skjøne automatisk at mine objektive betingelser var frå ein anna kultur. Eg syns det er viktig å ha dette i bakhovudet når ein kultur eller samfunn tar noko for gitt fordi det er så inkorporert i kulturen. Inkorporert er som innlevd kunnskap man har i sinn og kropp. Den andre kulturen også tar ting for gitt med eigne inkorporerte syn, som skjedde med meg og denne guten. Han kan tenkje at i feiring dansar man og feirar som man gjer i hans kultur. Denne ideen om korleis man skal oppføre seg er sosialisert sidan man er svært ung. Dansen har som mange i dette samfunnet blitt innlevd ”taus kunnskap”, inkorporert i kroppen, er sett på som sjølv sagt i festlige hendingar og finnes i bevisstheita i kvardagen. Det kan vere mange ting vi tar for gitt og derfor ikkje skjønner kvarandre.

Eg måtte derfor seie: Vi dansar ikkje som dykkar, vi har ikkje feiringar som dykkar og dansar saman, og eg måtte fortelle og utdjupe det meir. Det var ikkje berre denne guten eg måtte fortelle dette til, eg måtte også utdjupe det til tolken Talyq. Eg sa at vi ikkje vanlegvis dansar under feiringar, og iallfall ikkje med svingande hofter og ristande rumpe! Eg har aldri sett gamle og unge danse saman under ein konfirmasjon, vi har ikkje seremoniar som dei, vi kan danse litt til bryllaup og vi dansar som oftast berre disko fortalde eg. Om vi dansar under feiringar, så er det ikkje ofte at gamle og unge dansar saman, spesielt på diskotek. Talyq spurde da om dette var ved respekt for eldre. Nei svarte eg, eg fortsette og sa at det er berre noko vi ikkje brukar å gjere, iallfall ikkje så openlyst og ofte, det er berre rart for oss. Samhald og tilhøyrihet som dei har i musikk og dans er noko anna enn den staden eg som feltarbeider hadde, og ville studere dette, *ngoma* er ein viktig tradisjon som inneheld slike element. Eg vil ta opp korleis man lærer eller inkorporere dans for



kvinner, som følger i generasjoner. Korleis man inkorporer seg, lærer dansen som ein habitus, og korleis dansen lærer kvinnene om samfunnet, vil eg ta opp i neste kapittel.

### Avslutning

Dette kapitlet har vert ei innføring til korleis dans og musikk verker i ein *unyago*-seremoni for Zaramo. Det ga eit innblikk på grunnleggjande ting som kva omgrepa dans *ngoma* og *cheza* innebar det har gitt meir forståing til korleis Zaramo tenkjer og kategoriserer musikk og dans i *unyago*-seremoniar. Eg gjekk spesielt innpå kategorien *ngoma*, eg skildra og analyserte korleis invitasjonane og førebuingane føregjekk til *unyago*-seremonien, og eg starta ein diskusjon om *mbiga*. Eg gjekk innpå korleis dans og musikk blir praktisert i *unyago*-seremoniane eg var med på og har no eit bilde av korleis Zaramo forstår, dans (*ngoma* og *cheza*) musikk (*ngoma*, *Taarab* og anna moderne musikk) og kom fram til at omgrep som dans, *cheza*, og *ngoma*, er avhengige av kvarandre og vanskeleg å skilje og at *ngoma* og *cheza* er meir enn musikk og dans. Eg har laga ei generelt bilete av *unyago*-seremonien, korleis gjestane og novisen pynta seg, og korleis seremonien hadde sitt forløp. Til slutt diskuterte eg om dansenorm i tilknytning til Bourdieu. Der kom eg fram til at deira objektive betingelser var annleis enn min, i forhold til feiring og dans, dette vil eg bruke som introduksjon i diskusjon om korleis man utviklar musikk dans og rytme, som er ein viktig del av Zaramo si verd i neste kapittel.



## Kapittel 5: Sosialisering og klassifisering av kvinner sin seksualitet og dans

### Innleiing

I dette kapitlet vil eg først introdusere ”feminin” og ”maskulin” dans. Deretter vil eg drøfte korleis man blir sosialisert til å forstå rytme, musikk og dans, og så korleis dansen sosialiserer jenter og ende diskusjonen om *mbiga*. Ut ifrå det vil eg skildre og drøfte hendingar frå: ei feiring, der spesielt unge jenter dansa ”feminine” dansar, jenter som kopierer sine kvinnelege førebilete i *unyago*-seremoniar, og andre situasjonar der eg såg korleis familiens unge jenter utøvde ”feminine” danserørsler. Deretter vil eg tilnærme meg klassifisering av kjønnet hos Zaramo, noko jentene lærer spesielt under *unyago*-ritualet.

Eg vil i dette kapitlet drøfte generelt om *unyago*-ritualet, eg vil ikkje gå nærmare innpå dette i oppgåva seinare heller, sidan det ikkje er det eg fokuserer på i denne oppgåva men dansen som kjem opphavleg frå *unyago*-ritualet. Eg kjem ikkje til å drøfte eller analysere noko frå *unyago*-seremonien i dette kapitlet, men skrive om korleis *unyago*-ritualet påverkar den kvinnelege dansen.

Eg må derfor først analysere og drøfte korleis Zaramo ser på det kvinnelege kjønn. Ut i frå dette vil eg analysere og drøfte korleis og kvifor dei dansar som dei gjer, korleis man forstår verda ut ifrå dansen. Eg vil ut av dette først skrive litt om ritualteori og symbol knytt til ritual og kvardag, for så å tilnærme meg kosmologi og det mytologiske opphavet for Zaramo som er spesielt tilknytt kvinnene. Eg vil også skrive litt om korleis den muslimske religionen har påverka Zaramo sitt livssyn. Deretter vil eg gå meir innpå ritualet generelt, om korleis det blir praktisert. Eg vil også analysere korleis man i *unyago*-seremonien tar opp det viktigaste novisen lærer i ritualet, som inneberer seksuell dans. Seksualitet er eit viktig emne eg vil spesielt drøfte i dette kapitlet. Eg vil skrive frå eit meir ”afrikansk” perspektiv om seksualitet der fertilitet og reproduksjon er viktige stikkord, og eg vil tilnærma meg synet på korleis ”feminin” dans skulle vere der eg var. Dette leiur meg til diskusjonen om *unyago* som tradisjonell skule for jenter om å bli kvinne. Eg vil blant anna ta opp diskusjonen om problematikken mellom det moderne synet og det tradisjonelle synet på læra om forhold og sex, om negative og positive sider mellom desse motpolane, og kvifor eg fortsatt trur Zaramo held på *unyago*-ritualet, spesielt kvinner.

Til slutt i dette kapitlet vil eg skrive om verning for novisen. Novisen må ha verning under ritualet og seremonien, både frå samfunnet og ånder. Først vil eg skrive om korleis novisen skal oppføre seg i forhold til dei andre rundt seg og omvendt. Deretter vil eg skrive korleis novisen blir verna mot ånder. Åndetru er ein del av kvardagen og av viktige hendingar, derfor vil eg drøfte korleis åndetru hos Zaramo påverkar dagleglivet og rituallivet. Etter det vil eg starte igjen frå forrige kapittel, å skildre førebuingane til Nasla og Sabrina sin *unyago*-seremoni, der vil eg gå vidare på korleis Mama M heldt eit verningsritual for *unyago*-seremonien, dette for å halde uønska krefter og ånder borte frå seremoniens område.

”Feminin” og ”maskulin” dans

Korleis ser man kvinners rolle i dans og menns rolle i dans? Det kan variere kva som oppfattast som feminint og maskulint i dans frå samfunn til samfunn. Hanna (1988a) skriv at barn av begge kjønn har ganske like danseroller. Det er når menneske frå begge kjønn, er kjønnsmodne og mest aktiv i samfunnet, at samfunnet har størst forskjell på danserørlene. Dette ettersom kva som er ”kvinneleg” og ”mannleg” dans. (Hanna 1988a:78). Hos *Sonquo* sin dans, ved høglandet sør for Peru, dansar kvinner og menn sine sosiale roller. Kvinnene sitt og gjer handarbeid, medan menn bruker føtene i reise og jordbruk. I dansen bøyer kvinnene seg over skjørtet og snurrar rundt seg, mens mennene går og stamper og hopper rundt kvinnene (Hanna 1988a:77). Tangoen er ein pardans utvikla i Argentina. I tangoen skal mannen være aktiv, mektig og dominerande mens kvinnene skal være passive, føyelige og underdanige (Hanna 1988a:164). Hanna skriv at hos Ndembu-folket i Zambia (som Turner studerte), har dei ritual for jegerar/ krigarar som skal vise identitet og prestisje. Dei er av matrilineær ætt og viser sin maskulinitet. Deler av bønna i ritualet går ut på at ein god krigar skal kunne sove med ti kvinner på ein dag. ”I *makundu* initiasjonsritual for guter viser desse verdiane til det dominante symbolet ved *chikoli* treet. Treet er teikn på styrke, ein oppreist penis, og maskuline dydar av tapperhet og ferdighet” (Hanna 1988a:76). Dette kapitlet skal handle om kva kvinneleg dans er for Zaramo. Først vil eg analysere og drøfte korleis jenter lærer seg danserolle.

### **Sosialisering til musikk og dans**

I *unyago* er dansinga ein viktig måte å feire på. På dagtid kan man sjå at alle dansar, både unge og gamle. Feminin dans hos unge damer og gamle damer er hofta som rører seg sensuelt etter dans, og jenter startar tidleg med hofterullande dansing for å ta etter sine kvinnelege førebilete. I ei

påskefeiring<sup>24</sup> hadde dei også dansekonkurranse blant jenter. Det var også synging og lokal revy. Mellom kvar opptredenar dansa vi alle og på slutten dansa vi til seint på kveld. Spencer (1985) skriv om utdanningsrollen av dans og overføring av følelsar. Om korleis man frå spedbarn av lærer rytmen i musikken og korleis man lærer seg til å danse. Barna lærer å delta i dans ettersom dei veks opp. Rytmen og dansen man lærer skapar ein refleks i kroppen som reagerer automatisk til den rytmiske musikken som blir spelt, den ligg i underbevisstheita og i kroppen inkorporert. På den eine sida er dansen habitus. Den er ein kroppsleg norm, der mennesket har tillært sin rytmeforståing og kroppsørslar, ein norm som er vanleg for Zaramofolket å gjere i feiringar og i kvardagen til alle mulege anledningar. Sonen til Mama H og Talyq forventa ubetinga at dette skulle vere normalt for meg og. Det er det ikkje, og sjølv om eg veit å feire og danse, har eg ikkje ein gong same musikk og danseforståing som Zaramo. Da eg dansa under ei påskefeiring følte eg meg som ein utanforståande der eg dansa på ein anna måte, med eigen rytmeforståing og kroppsørslar. Rytmen, musikken og danserørslene til Zaramo var annleis enn det eg var vant med. Vidare vil eg fokusere på dans og sosialisering til Zaramojenter, danserørslene jentene lærer til rytmen og musikken.

Sosialisering av dans versus *mbiga*.

Hanna (1988a) skriv om feminin og maskulin dans i ulike samfunn. Det er vanleg å skape det sosiale kjønn gjennom ritual hos Zaramo. Swantz (1984) skriv om *mbiga*, og Larsen (1989) skriv om hemmeleg "inndansing." Amidu (2008) skriv om seksuell dans rundt eit *Myombo*-tre. Alle kjem frå når *mwali* skal lære seksuell dans hemmeleg, som er ei seksuell hoftedans. Campbell og Eastman (1984) skriv at barna legg meir vekt på *chakacha* hofterulling i dag. Eg oppfattar vidare frå det dei skriv om, at *chakacha* er blitt vidareutvikla frå kvinner sine hemmelege "inndansing" eller *mbiga*. I kapittel 7 vil eg også skildre meir om korleis man brukar ny musikk i høve til "initieringsmusikk." Campbell og Eastman (1984) skriv at desse skulane ikkje eksisterer lenger, mens Gearhart (2005) skriv at kunnskapen i dag blir overført frå kvinner, vener og tanter hemmeleg. I *chakacha* skriv Campbell og Eastman (1984) at dette er noko unge jenter dansar, generelt jomfruer, men at eldre kvinner også er med for å hjelpe, eller berre for moro skuld. Eg såg barn i Dar es Salaam som dansa feminint. Det er vanleg at unge jenter startar kvinneleg dans før ritualet i dag. Dei lærer kva som er det kvinnelege i dansen samtidig som man lærer rytmeforståing i musikken. Frå eige observasjonar meiner eg at det finnes ikkje fasitsvar på korleis og når jenter

---

<sup>24</sup> Zaramo er stort sett muslimske, men det er også ein liten andel kristne (Swantz 1995). Dessutan, i Tanzania er *Mungu*, eit dekkande ord for ein allmechtig ånd. Det treng ikkje å vere mykje fokus på skilnadane i religion og livstru i Tanzania.

startar å danse kvinneleg som dei gjer. Det kan starte med eget initiativ frå ei jente som vil likne andre jenter eller kvinner, man finner sine roller i feiringar og hermer etter eldre kjønn, det kan vere oppfordring frå andre, eller anna. Det kan og vere som Campbell & Eastman (1984), og Gearhart (2005) skriv, at kvinnelege familiar og vener lærer jenter og jomfruer hemmeleg eller for moro skuld. Eg vil vise eksempel om eigne observasjonar under tittelen, sosialisering av jenter til kvinneleg danserolle. Eg meiner det er rett å seie at dans som *chakacha*, ein hofterullande teknikk kjent rundt swahilikysten (Campbell og Eastman 1984), ikkje er hemmeleg lengre. At dans og musikk frå *mbiga* ikkje blir praktisert lenger.<sup>25</sup> Eg vil vise eksempel korleis kvinneleg dans utviklar seg hos Zaramojenter da eg var i Chanika.

### **Sosialisering av jenter til kvinneleg danserolle**

Eg vil starte å skildre da eg var i ei påskefeiring. Da eg, Mama M, andre i familien og Mama L kom fram var det unge jenter der som dansa, kanskje heilt ned til ni års alderen. I påskefeiringa var det ulik underholdning. Det var ein platt med tak over, der det var underhaldning og fridans. Framfor platten var det folk som satt ved stolar og såg på underhaldning, eller folk som stod rundt scena. I pausane mellom underholdninga brukte alle å danse. Noko av det eg såg imellom pausane var jenter som dansa. Dei var enten parvis eller tre fire stykk. Musikken dei brukte var *Taarab*, man gjekk i ein sirkel i ein roleg elegant gange som man brukar å ha i *Taarab*. Dette medan kroppen rørte seg etter musikken. Mange jenter deltok i hoftekonkurransen, det kunne vere fleire jenter i starten, til slutt var det to jenter igjen. Dei stod ved sidan av kvarandre og publikum såg bakkdelen av kroppen til jentene. Dei stod med overkroppen bøygde framover med hendene på låra som støtte mens dei rulla på hofta. Eg spurde litt i rundt meg kva dette var, ein person sa at jenta som var best vant konkurransen.

Seinare i ein seremoni såg eg mange folk som dansa, det kan vere vanskeleg å fokusere på alle dei forskjellige personane og korleis dei dansar, det kan også vere varierende musikk som også gjer at folk dansar ulikt. Eg såg at alle dansa, barn og vaksne. Barn fordi dei er ein del av samfunnet å må lære seg dei vaksne sitt liv, å delta, feire og danse til musikken som dei andre. Folk vifta med blad i hendene, var lystige og glade. Men eg begynte å leggje merke til at jenter dansa mykje med hoftene som dei vaksne. Eg hadde tidligare observert at damer dansa slik, men no såg eg meir på unge jenter som også dansa med hofta. Eg hugsar spesielt ei jente som hadde framoverbøyd kropp, ho dansa

---

<sup>25</sup> I så fall, vil det ikkje vere av same effekt, og kun for å framheve det tradisjonelle og symbolikken som ligg i dei tradisjonelle verdiane.

med rullande hofter, nokon gong sakte og nokon gong hurtigare. Ho hadde eit svart sjal over hofta. Ho såg bakover og verka som om ho studerte sin eigen hofteteknikk. Denne jenta verka yngre enn dei førre jentene eg skildra. Seinare såg eg meir til at jenter som dansa slik. Det var vanleg å sjå vertsfamilien og ungane danse og, spesielt på kvardagar kunne vi danse etter *Taarab* musikk frå radioen. Dei vaksne verka ganske sjølvsikre når dei dansa, men dei dansa ikkje så mykje. Ein gong spelte eg Zaramo musikk frå Mac 'en min og eg blei bedt om å ta det med ut. Ungane begynte å danse ivrig etter musikken. Den eldste, Mama M si jente som var i tolv års alderen, begynte nokre gong å danse med hofterullande danseteknikk. For det meste såg eg at ho hadde mest erfaring med dette, enn Mama W si yngre jente, eg trur ho var fem eller seks år.

Mama W si minste som er to eller tre år dansa ikkje dette. I nokre samtaler med mine kvinnelege vener, var det spesielt ei kvinne som sa at ho ville lære meg å danse som dei. Så det hente seg at eg blei oppfordra til å danse enten av meg sjølv eller ved å imitere når eg dansa etter dei andre. På dette viset følte eg meg som eit barn som skulle lære meg å danse kvinneleg etter rytmen slik dei gjorde. Nokre gong dansa vi i lukka rom, spesielt ein gong hugsar eg når vi dansa i lukka rom, da vart eg satt saman med barna, mens radioen spelte musikk. Som vanleg var Mama M si jente på tolv år som var mest utvikla i denne teknikken.



Denne gongen såg eg meir dei forskjellige måtane tolv år gammal jenta kunne røre hofta. Ho kunne stå og røre seg som da vi var ute og eg spelte frå Mac 'en, eller ho og den mindre jenta i seks års alderen øvde på hoftedans når dei bøygde seg og støtta seg mot sengekanten. I det lukka rommet kunne tolv års jenta sakte vende hofta til ei side, så opp, til sidan igjen og ned, og så vidare. Rulle hofta rundt i ulik hurtighet. I anna danse tilfelle for jenter som i ringdans, brukte både gitar og

jenter å vere med, dei dansa kanskje ikkje som dei vaksne, men dei lærte iallfall om musikkens rytme og om korleis man skal oppføre seg og danse i *ngoma* eller anna musikk. Campbell og Eastman (1984) skriv også om barn i *ngoma*, der ekstra instrument og kjønnsdeling ikkje er viktig, men at dette verka som ei sosialiseringseffekt for barna som skal delta i det vaksne *ngoma*-feiringa seinare i livet.

### **Ritual, kosmologi og fertilitet**

Før eg går direkte på rituala må eg skildre korleis livssynet til Zaramo har utvikla seg gjennom kolonitida. *Unyago* er ein fastlandskultur, fastlandskultur følgjer meir afrikanske banturøter blanda med muslimske, kalla *mila* (Middleton 1992, Larsen 1989). Frå kapittel 3 skreiv eg at Zaramo tek vare på fastlandstradisjonane sine, og tilpassar omverda slik det høver dei (Swantz 1995). Middleton skriv at swahilifolket lagar distinksjonar mellom: tradisjonell skikk og tru ”*mila*” og muslimsk religion ”*dini*.” Det er ikkje eksakte skilje på kven som praktiserer *mila* og *dini*, men menn praktiserer meir *dini* (som bønner og marknad), mens kvinner held seg meir til *mila* (som lokale problem: heksetru og død) (Middleton 1992:163-164). Dei fleste i familien eg budde hos var muslimsk, mens Baba M var kristen. Zaramo har blitt prega av den muslimske religionen gjennom historia. Swantz skriv at tre eller fire av hundre identifiserer seg som kristen og at resten er muslimsk. Nokre folk praktiserer *pazi*, som er ein tradisjonell praksis av forfedreånder (Swantz 1995:84). Ifølgje Swantz har ikkje den muslimske religionen erstatta symbola og den organiske basisen til den tradisjonelle religionen (Swantz 1986:73). Det betyr også at verdiar rundt kvinner sin tradisjonelle status og symbolbruk har fått overlevd den muslimske påverknaden (Swantz 1986:73).

Eg har skrevet om korleis den kvinnelege dansen blir inkorporert til jenter, eg har allerede skildra *mbiga*, men eg trengjer å drøfte og analysere meir om rituala sin betyding bak danserolla. Jentene lærer tidleg å danse og forstå korleis man skal røre seg kvinneleg til musikk og rytme. Eg vil no ta for meg korleis kosmologien er knytt saman med korleis man klassifiserer kvinnene, og så skildre meir prosessen rundt rituala. Oppfatning av kjønn varierer. For det første har vi det biologiske kjønn, der kjønnsorganane fortel kva kjønn du er og andre fysiske trekk, men viktig for sosialantropologien er å studere kjønn sosialt, det sosiale kjønn (Eriksen 2004:153). Man lærer det sosiale kjønn i sitt samfunn. Ved ritual som rite de passage, lærer man å bli ei kvinne, om menstruasjon, fruktbarheit, samliv med mannen, sex og seksualitet.

Når eg skal skildre ritual og bruke den i oppgåva, vil eg bruke Arnold van Gennep sin teori, Rite of



passage. Den inneheld: separasjon, overgang/separasjon og inkorporasjon. Eg studerte hovudsakleg den siste delen (inkorporasjon). Bowie (2006) skriv at ”i separasjon blir man fjerna frå sin tidligare fase, og man gjer ritual for å markere dette.” ”I overgang er man ein mellomting av det man har vore og det man skal bli, ”betwixt and between.” Man kan bli forventet å oppføre seg annleis enn det man har blitt gjort tidligare, man kan få pålagt nye reglar, bruke andre klede. Man kan markere og bruke symbol for å forsterke læra, man er i ein transformasjonsfase. I inkorporasjonen blir man igjen ein del av samfunnet, ferdig transformert (Bowie 2006:149)”. Turner skriv at ”symbol er den minste eining som beheld spesifikke eigenskapar i rituell åtferd, det er den ultimate eininga av ein rituell kontekst. Turner skriv at det er ikkje noko vits i å analysere rituelle symbol utan å studere dei i relasjon til andre hendingar fordi symbol er essensielt involvert i kvardagen (Turner 1970:19).” Før eg skriv meir om ritualet vil eg ta for meg litt kosmologi.

Kosmologi, kvinner, fruktbarhet og dans er relatert til kvarandre, og viktige stikkord i oppgåva mi. *Nyalutanga* er opphavet til verda ut ifrå Zaramo mytologi. *Nyalutanga* er ”bestemor av bestemødrer”, ho er proto-kvinnen. Swantz (1995) skriv at *Nyalutanga* er det første mennesket på jorda, og er skaparen på jorda, ho måtte gi Zaramo kunnskap om livet på jorda, og det er mange ulike forteljingar om ho og om opphavet. Dette etter korleis tida forandrar seg, muslimsk religion har hatt stor medverknad her (Swantz 1995:62). Swantz skriv, som tida har gått er skildringa på opphavet slik; *Nyalutanga* er det første mennesket, seinare har ho blitt Hawa, som Hawa (Eva) og Adam. ”*Nyalutanga* fødte dottera *Nyapingu* og sonen *Luwambo*, som gifta seg og produserte *Mulumbo*, den store omskjæraren” (Swantz 1995:62), dette for guters *jando*-ritual (omskjæringsritual for gutter, skildra i kapittel 4). Swantz skriv at Zaramo er opphavleg matrilineære, men også noko bilineære. Swantz fortsett; Da islamsk lære kom, blei *Nyapingu* og dei andre introdusert i mytologien for å tilpasse islamsk lære. *Nyapingu* blir skulda for å vere den som fortalde kvinner sin hemmelege lære (Swantz 1995:64). Dette er ein symbolsk skildring på korleis ein ny religion påverkar eit anna tradisjonelt livssyn, her blir det matrilineære og kvinne-dominerte tilpassa muslimsk tru, eller som eg vil tilføre arabisk kultur som er patrilineær. I staden for å skulde på den muslimske religionen, er det *Nyapingu* som får skulda for at kvinner mister noko av sin autoritære kunnskap og lærdom.

I deltaking av ritual tileignar man kroppslig kunnskap om kosmologi, ved praksis og symbolikk. I seremoniar har man måtar å uttrykkje seg på som kan gi utlaup for det man lærte i ritualet og skape sin eigen forståing og symbolikk gjennom kroppen for å vise til den tillærte kunnskapen. Dette gjelder også samspelet mellom kvinner i *unyago*-seremonien. Eg har nemnt tidligare Spencer

(1985) om utdanningsrollen av dans og overføring av følelsar, eg vil no introdusere teorien om interaksjon innanfor dansen og vedlikehald av følelsar. Samfunnet kan halde sosial orden, ved at dei vaksne overfører dei kulturelle ønskelege følelsane over til den nye generasjonen, og bevarer følelsen gjennom dans. Jenter lærer først kvinnelege rørsler til musikken, som er generasjonen sin måte å overføre følelsane. Seinare lærer dei meir om følelsar knytt til kunnskap frå kosmologien, om samspel med andre og dei lærer å knyte band, å skjønne kvarandre ved felles synkroni. Det handlar om delt glede til bindande makt, først det musikalske og rytmiske, eg vil skrive om denne ”bindande makta” og samspelet mellom kvinner. For å skrive meir om denne bindande makta må eg først skrive meir om kosmologien og kva novisen gjennomgår i ritualet. Slik at vi lettare kan forstå kva kvinnene deler i dans. Det er også dette Turner meiner ved sensorisk pol, man lærer først om det dominante symbol, så det ideologiske man skal leve etter i kvardagen og som man kroppsleggjer ved den sensoriske pol. Det dominante symbol og dei to polane er viktig lærdom i *unyago*-ritualet som man lever etter i kvardagen.

#### Ritualet generelt

Eg vil no skildre og drøfte meir om forløpet og prosessen rundt *unyago*-ritualet. Eg vart fortald<sup>26</sup> at når ei jente startar menstruasjonen, blir jenta satt innanfor huset. Andre kjelder skriv at når jenta startar å blø, skal ho seie ifrå til bestemor eller ei eldre søster. Eg vart fortald<sup>27</sup> at det er eldre vise kvinner som blir brukt til *unyago* lærdom. Dei blir kalla *kungwi*. Frå ulike kjelder er det skrevet at *kungwi* er knytt til rituelle og seremonielle høgdepunkt i kvinner sine liv, og *kungwi* er sett på som ein rituell mor. Relasjonen mellom *kungwi* og *mwali* varer livet ut. Ifølgje Larsen kan *somo* (*kungwi*) vere enten bestemoren, søstera til faren (*shangazi*) eller ei god venninne av moren (Larsen 1989:120-121). Ifølgje Swantz er *somo* kvinneleg representant frå den kommande ektemans familie (Swantz 1995:39), anna kjelde blandar *kungwi* og *somo*.<sup>28</sup> For å gjere instruktør omgrepa i oppgåva lettare kallar eg instruktøren berre *kungwi*, den er for meg det mest korrekte og enklaste å forhold seg til. *Kungwi* betyr det same som jordmor. Ho er jenta si jordmor og er viktig for jenta gjennom heile livet. I ritualet er *kungwi* tilretteleggjar for jenta si gjenføding (Swantz 1995, Larsen 1989). I *unyago*-ritualet har *kungwi* ei symbolsk rolle som jordmor for transformasjonen og gjenfødinga *mwali* går igjennom i *unyago*-ritualet. Under mitt feltarbeid budde Nasla under same tak som Bibi og eg blei fortald at Bibi var *kungwi* for Nasla. Sabrina budde i byen og hadde mest sannsynleg ein

---

<sup>26</sup> Intervju med ei kvinne 22.06.2010. Feltdagbok:179.

<sup>27</sup> Intervju med lærerinne 20.06.2010. Feltdagbok:177.

<sup>28</sup> Assibi A. Amidu. 2008.

anna *kungwi*. Larsen skildrar menstruasjonen som eit eige pubertetsritual i sju dagar. Man blir lært opp om mensen og korleis ho skal oppføre seg når man har mensen (Larsen 1989:121-124).

Eg vil no gå nærmare innpå kva *mwali* lærer i *unyago*. Eg vart fortald<sup>29</sup> at *mwali* blir lært om teknikkar for sex, det er helst *kungwi* som lærer dette (som med ein kjepp, brukt til song og dans, Larsen 1989). Familien lærer også *mwali* litt under *unyago* som mat og familieliv. Ei jente skal lære seg å bli god husmor, ta vare på heimen og lage god mat. Ho lærer seg korleis ho skal oppføre seg mot mannen sin, korleis unngå krangel og korleis helse eller gjere sin man til lags, og man lærer om sex og seksualitet. Etter *unyago* er det meininga at dei skal vere vaksne, sjølvstendige og produsere barn. Swantz skriv, hos Zaramo er jenta gifteklar etter at jenta er blitt kjønnsmoden og gjort ferdig ritualet *unyago*. Etter tilbaketrekkinga er dette teikn på gjenføding. Klar til giftarmål og ein tilbakekomst med samfunnet som vaksen dame (Swantz 1995:37).

Kor lengje ritualet varer varierer. Eg spurde familien om kor lengje rituala deira varte. Da Bibi var ung varte det eit år, under intervjuet var ho ca. 60 år. Mama M som var 27 år under intervjuet, seier ho brukte eit halvår, mens dei to jentene, Nasla og Sabrina i familien, brukte berre tre månadar, dei var 18 år. Grunnen til at *unyago*-ritualet er blitt forkorta er utdanning, og etter utdanninga gjer man ferdig *unyago*. Eg blei fortald at man kan dele opp *unyago*. Eg tolka at først må man gå igjennom lærdommen om menstruasjon og reinleik. Så går dei vidare skule. Man brukar å ta for seg meir av lærdommen etter dei er ferdige med skulen. At dei fortsatt kan gifte bort ei jente i tretten års alderen, det betyr at jenta etter menstruasjon, ikkje har gått vidare utdanning etter det. Swantz skriv også at på grunn av utdanning er det mindre tid til langvarig tilbaketrekking. På grunn av utdanning skjer feiringar ofte på skulefridagar (Swantz 1995:37). Swantz skriv også at dei ikkje treng å gifte seg etter ritual, at man kan gå meir skule og at man kan sjølv velje når dei vil gifte seg (Swantz 1995:37).

I dag tek *unyago* lengre tid enn før og man kalle menstruasjonsritualet eit "før-ritual" for *unyago*. Vanlegvis i dag tar man utdanning og det tar fleire år før ritualet er ferdig (Larsen 1989, Swantz 1995). I *unyago* har definisjonen av ritual blitt delt opp i fleire deler, over fleire år. Det kan vere av grunnar som at jenter tidligare får mensen no enn før som i tretten års alderen, som er av ernæringsmessige grunnar. Tidligare var det vanleg at jenter kunne vere ca. 15 år da dei først fekk

---

<sup>29</sup> Intervju med lærerinne og ei anna kvinne. Feltdagbok:177-182.

mensen.<sup>30</sup> Det er også slik at man i dag vil gjere ferdig skulen før dei skal bli initiert ferdig og vere klar til vaksenlivet. I dag er ritualet meir ei symbolsk handling, som er fortsatt viktig for å forstå og kategorisere verda, kva rolle man har i samfunnet og til kvarandre. Derfor vil eg fortsatt kalle alt *unyago*, og det er lettast å førehalde seg til og forstå, *unyago* er rammeverket. Dansen får også ei meir symbolsk meining enn dei som ikkje går igjennom *unyago*-ritualet.

Eg har drøfta ein del om kosmologi og fruktbarhet hos Zaramokvinner og eg vil no kort vise til dette igjen. Swantz (1995) skriv at *Nyalutanga* er skaparen og fødde heile jorda. Livmora er jorda som bar fram liv. Kvinner sitt reproduktive organ held fram med å skape liv (Swantz 1995:64-65). *Nyalutanga* er mykje brukt i mytologi for Zaramo, ho symboliserer kvinner sin reproduktive kraft, og derfor også viktig å bruke repeterande og fortolkande til ritualet (Swantz 1986:260). Ho står for lærdom av Zaramo sin biologiske kapasitet. Dette er knytt til opphavet og er viktig å lære seg for å bli eit fullkommen menneske, det å kunne lage og gi barn (Swantz 1986:261). Utan denne lærdommen kan ho ikkje bli eit fullverdig menneske (Swantz 1995:65). Viktigheten ved å vere reproduktiv er ein lærdom som Zaramokvinner gjerne viser under seremonien i ritualet.

Seksuell dans og spel; seremonien

Ei venninne av Mama M og ei anna ei henta eit *mkee*-teppe og starta å lage framføring litt utanfor ringen der man stiller seg opp for *mwali*. Den eine venninna sitt på eit pledd og skal førestelle *mwali* mens den andre venninna står og rullar etter takt med musikken og ruller ganske sensuelt med hofta mot "*mwali*." Den andre kjem nærmare og nærmare imot og bøyer knea og bakende mot henne. Seinare står den andre bøygd over ho med knea og leggene på bakken, mens den andre ruller hoftene sensuelt over ho, dette er underhaldning for å vise om seksualitet, og *unyago*-novisen som er blitt ferdig utlært og klar for samleie. Kvinner som imiterte samleie, hadde "lap-dance" eller der man kom nærare og nærare kvarandre kunne eg sjå fleire gong.

---

<sup>30</sup> Dette i samtale med Jan Ketil Simonsen.



Etter min observasjon i Chanika var det som oftast kvinner som spelte mest erotisk med kvarandre. Spesielt i *mkole*-ritualet<sup>31</sup> der kvinner hadde direkte samleiestillingar med kvarandre. Korleis dei dansa og framførte kunne variere ein del. For eksempel under *ngoma*-musikk i *mkole*-ringen, kan to damer eller fleire danse i takt samtidig, dette som oftast nære venner, som kjenner til *mwali*. Det var hofte ved hofte, overkropp ved overkropp og man har hendene sine over andre sine skulder, dei dansar i takt med *ngoma*-musikk, heile kroppen ristar, og rumpene er spesielt i rørsle men ikkje erotisk eller rullande. Så kan ei eller to kvinner starte å bøye seg meir og danse meir med hofte, om man dansar med kvarandre kan det ende opp med at dei startar å danse meir seksuelt med kvarandre, og dei kan velte over ende og ha samleiestillingar i takt med musikken. Hos familien var både Mama M og Mama I, i ein slik situasjon, det treng ikkje alltid å vere at man samtidig startar å danse seksuelt mot kvarandre, Mama M verka meir som ho blei dratt inn i det av ei venninne i *mkole*-ringen, dei falt over ende, rulla rundt og starta samleiestillingar.

### Seksualisering Sør for Sahara

Eg vil no tilnærme meg enda meir emne om seksualisering. Eg oppfatta at sex ved *unyago* var eit stort fokus hos Zaramo i Chanika under *unyago*-seremonien. Eg må tenkje at Zaramo har afrikanske banturøter og held på sin fastlandskultur. Caplan skriv (1987), Sør for Sahara er ønske for barn høgt. Fruktbarheit og seksualitet har knapt noko konseptuelle skilje, der biologisk sex av individ er viktig. I vesten er ønske om barn mindre, der kan man kontrollere fruktbarheit. Sex er fri og open, og biologisk sex er mindre viktig. Sex er for deira eigen del, ikkje for å bli foreldre (Caplan

---

<sup>31</sup> Blir tatt opp i kapittel 6.

1987:23). Dette er ei grei innføring kvifor fertil dans er viktig, men det ligg meir bak korleis seksualitet verker Sør for Sahara og eg vil derfor drøfte dette.

Arnfred (2004) spør retorisk om det kristne eurasiatiske perspektiv kan ha tatt feil av Afrikanske kvinner sin seksualitet, og ho støttar seg til feministisk vinkling. Kva om det ikkje er mennene som er objektet og kvinnene subjektet men omvendt? Feministane meiner, om vi har mindre mannekontroll blir kvinnene meir sjølvbestemt og ”kvinnejakt ” blir satt ved spørsmålsteikn. Det er følgjande tre fenomen som bidrar til fridom eller seksuelt nettverk:<sup>32</sup>

1. Ættelinje er viktigare enn bryllaup.

2. Separert verden mellom menn og kvinner.

3. Seksuell transaksjon.

(Arnfred 2004:69)

Giftarmål og ættelinjer varierer frå samfunn til samfunn. Hos matrilineære/matrilokale samfunn er den lineære gruppa du tilhøyrar viktigare enn kven du gifter deg med. Derfor kan det vere mannen som blir ”framand” om han flyttar inn i ættelinja til kvinna, det er da mannen som må vise at han er bra nok for den kommande familien. For kvinner er skilsmisse lett, noko dei ofte gjer (Arnfred 2004:70) og vanleg der eg var. Swantz (1995) skriv at giftarmål blir i dagens samfunn ofte utsatt frå ritualet, som gjer at den mister noko av sin storleik. Uansett er pubertetsritualet det store innanfor transformasjon og forsikring av seksualitet, fruktbarhet og reproduktivitet, ikkje bryllaup (Swantz 1995:37-38).

Vidare til neste fenomen er at kvinner og menn er meir separerte i Afrika. Politikken er annleis organisert og mennene har ikkje ”kontroll” over kvinnene, kvinnesamfunn og mannesamfunn er delt. Menn ”jaktar” ikkje etter kvinner. I kristen eurasiatisk perspektiv er det mennene som blir forventa til å vere meir promiskuøse, men i Afrika er begge kjønn forventa å vere promiskuøse (Arnfred 2004:71). Det siste fenomenet dreiar seg om seksuell transaksjon. Hos kristendommen er det ein moralsk deling mellom sex og pengar (Arnfred 2004:71), Bloch (1989) skriv at hos *merina*-folket i Madagaskar ”er det mannen sin skikk å gi pengar eller gåver til elskaren sin. Dette både til før-ekteskapeleg, ekstra ekteskapelege relasjonar, og ekteskapelege relasjonar, berre i mindre grad.” (Arnfred 2004:71-72). Nelson (1978) skriv at i kristendommen har man alltid delt mellom kropp og sjel. Kropp er mindre verdisatt enn sjela. I Afrika er det ikkje noko skilje mellom kropp og sjel. Eg vil tilføre at dette er termar frå den vestlege verd. Dans kan ikkje bli satt i ein term, heller ikkje

---

<sup>32</sup> Eg tar for meg tre av fire fenomen ettersom berre tre kan bli tilpassa mitt feltarbeid, eit fenomen handlar om polygyni og kva fordel kvinner har for forholdet til ungane, noko eg ikkje opplevde i Tanzania eller hos Zaramo fordi mannen ”eig” ungane.

kropp og sinn er ein universell term mennesket klassifiserer i ulike verdener.<sup>33</sup> Wieringa (2001) meiner at i kristendommen er seksualitet plassert i moralsk sfære, seksuelt nettverk blir sett på som brot på sjela sin reinleik (Arnfred 2004:72). Oyewùmí (1997) nektar å godta den vestlege termen på ”kvinne” på grunn av motsetningane i kristent eurasiatisk syn på kvinner, som er ”sjel/kropp, Madonna/ hore, ærbarhet/fridom og promiskuitet.” Denne termen eksisterer ikkje i Yorùbúland ifølgje ho (Arnfred 2004:72-73). Caplan (1987) og Arnfred (2004) har liknande poeng å komme med, det viktige fokuset i Sør for Afrika er slektskap, fertilitet og giftarmål. Men hos Arnfred (2004) er det tydelegare fokus på at seksuelt nettverk og ”synd” ikkje er viktig. Arnfred får også med at ættelinje er viktigare enn bryllaup og at kvinnene har makt over seg sjølv og same med menn, det er meir vanleg med separert makt og roller. Eg må påpeike at samfunn stadig er i forandring og dette er eit generelt bilete av Afrika, det treng derfor ikkje å skape det heile bilete av folk eg kjente og området eg var i.

Eg gjorde feltarbeid i området ved swahilikysten som er prega av muslimsk religion og kulturar frå Midtøsten. Eg vil komme med min tolking av korleis kvinner sitt samfunn kan verke hos Zaramo. Hanna (1988) skriv, at bryllaup i Midtøsten, Marokko og Saudi Arabia bruker å ha seksuelle dansar privat. Hos Saudikvinner har man dansen på kvelden med unge kvinner, gifte og ugifte (Hanna 1988a:52). Zaramo er meir prega av fastlandets kulturar enn Zanzibar som Larsen (1989) skriv om, der det verkar som dei følgjer muslimsk ærbarhetskode. Hanna (1988a) skriv, hos muslimske hausar i Nigeria, dansar unge ugifte jenter offentleg og viser sin seksuelle tilgjengelegheit. Dei konkurrerer om å skaffe seg førekteskapeleg kjærleiksforhold. Unge jenter ned til fem seks års alderen hermar etter desse kvinnene. Gifte og respekterte kvinner gjer ikkje dette (Hanna 1988a:53-54). Mange av dansane Hanna skildrar handlar om kvinna som objekt. I Midtøsten eller Marokko skriv Hanna at ærbare kvinner dansar aleine for kvarandre og lærer privat. Prostituerte kvinner dansar seksuelt offentleg framfor fleire og menn. Hausa kvinnene og kvinner frå eurasiatiske perspektiv eller muslimsk perspektiv viser forskjell i ideen om ærbarhet. Ifølgje Arnfred (2004) er det ikkje denne type ærbarhet hos afrikanske kvinner, i Nigeria dansar Hausakvinnene ved festivalar og marknad slik at menn kan velje seg ei kvinne. Eg meiner at Zaramokvinner har ikkje fokus på skilnaden mellom sinne og kropp, og menn bestemmer ikkje korleis dei skal oppføre seg, kvinners rolle og makt er i skilje frå menns, kropp og sinn har ikkje skilje. Eg meiner også at det er derfor kvinner held på *unyago*-ritualet som eg vil drøfte meir framover. Det vil også vere meir om kvinner si bevaring av kvinnelege makt og stoltheit i neste kapittel. Eg vil no diskutere meir bakgrunnen for

---

<sup>33</sup> Lambek (1998) hevder at kropp og sinn kan ikkje blir klassifisert universelt, det er ulike måtar å klassifisere desse vestlege termene på.

seksuell dans.

Kroppslig kunnskap er ein anna måte å lære seg om seksualitet og eg var med å erfare noko av dette. Eg erfarte at dansane var ganske seksuelle, og eg tykkjer ønske om reproduktivitet viste seg godt i dette ritualet. *Nyalutanga* skapte verda, ho er kvinne og fruktbar, fruktbarhet er ein kvinneleg stolthet. Larsen (1989) skriv at gjennom dei erotiske danserørslene blir den knytt til seksualitet og fertilitet. Larsen skriv at kvinnene gjennom dansen uttrykkjer ønskjer om samleie som skal føre til graviditet (Larsen 1989:148). Larsen skriv at seksualitet og samleie er viktig lærdom i ritualet *unyago* for kva som skal forventast av ho når ho skal bli hustru. At ho går igjennom ulike handlingar og øvingar for å lære om fertilitet og seksualitet (Larsen 1989:151). *Mwali* blir opplært om seksualitet gjennom kroppen under ritualet, det er ein viktig symbolbruk for lære, og man hugsar lettare seinare betydingane man lærte i ritualet. Både Lambek (1998) og Arnfred (2004) får fram poeng om at man skal ikkje skal skilje kropp og sinn, det kan vere viktig å tenkje på i forhold til kva termar *mwali* eigentleg lærer. Istaden for å fokusere på termane og skilje "kropp og sinn", trur eg det er viktigare å fokusere korleis dei ser samanhangen i verda. Swantz skriv at Zaramo ser på verda som meir organisk, at alt er samanhengande, liv, død, farger. Når noko døyr vil noko anna gjennoppstå, "resirkulasjon." Menneskjer, dyr, planter, alt har ein samanheng (Swantz 1986, 1995).

#### Seksuell dans og sex, kvardagen

No vil eg gå nærmare innpå Zaramo og synet på seksuell dans igjen. Mens eg og Majd satt og snakka ein gong, såg vi eldre damer som dansa sensuelt etter musikken." Dette er ikkje bra seier han" "kvifor?" spør eg. Han fortalde meg at det er ikkje bra å gjere dette for det er for seksuelt, og dei fristar yngre menn til å ha sex med seg. For i Tanzania er det eigentleg berre mannen som skal ha glede av kvinna si. Vrikking og risting på rumpa er flørting og stimulerer mannen, eller oppfordre han til å ha sex med deg. Desse eldre damene var single og ikkje gift, så eigentleg er det ok sa han, men han syntes likevel det var ekkelt, for dei var eldre damer som flørta med unge menn. Mama M dansa også, men ikkje på same vis for ho er gift. Likevel er det nokre gifte som fortsett slik, seier Majd, dei er enkle og lette på tråden, og slik er dei fleste Zaramo folk, etter hans syn.<sup>34</sup> Dette synet om dans varierer. Som Arnfred sitt (2004) skilje på kristen og eurasiatisk perspektiv vil eg tru etter å lest Larsen (1989) og Middleton (1992) at muslimar ser meir ned på fastlandskulturar *mila*, som var "mindre muslimsk" enn dei som følgjer meir muslimske skikkar *dini*. Dei som

---

<sup>34</sup> Feltnotat:25.



følgjer meir muslimske skikkar kan sjå på fastlandskulturar som ikkje ærbar, ureine og lette på tråden. Det same vil eg tru om moderne og urbane menneskjer som ikkje lenger brukar tradisjonelle ritual som *unyago* og ikkje forstår dette, det kan også vere på grunn av kjønnsjukdommar og man ser ned på oppførsel som oppfordrar til sex. Michael, var ganske nøytral igjen og såg ikkje på rulling på hofta dans som noko problem. Ein anna episode satt eg og Talyq i lag i Tabata Segerea og snakka, ei Zaramokvinne gjekk forbi og vrikka og rulla voldsomt på rumpa mot ein mann som satt og prata med ein annan mann. Ho lo og venninna hennar skrattlo. Ironisk nok hadde Talyq nettopp fortald at dette er typisk i Afrika at man dansar erotisk med hoftene for å oppfordre til sex. Vi lo også litt av frekkheita hennes, men Talyq sa at dette var dårleg for ho hadde aids. Dette fordi ho er så fri til sex og ikkje kan seie nei til sex, han sa ho er veldig fri til sex fordi ho er Zaramo.

### **Unyago, på veg ut? Utdanning; moderne versus tradisjonell**

Som eg har nemnt tidligare meiner eg etter å lest litt forskjellige kjelder og egne erfaringar at muslimar og meir moderne eller urbane folk kan ha anna oppfatning til Zaramo. Zaramo er meir tradisjonelle og brukar fortsatt *unyago* i lærdom. *Unyago* er Zaramo sin ”skule” for å lære seg om sex og seksualitet. Betty og eg også snakka litt om seksuallære. Ho fortalde litt det ho hadde høyrd av eldre korleis dei meir tradisjonelle måtane var å lære om sex, ho fortalde eksempel på at dei lærer kvar og korleis man skal ta på mannen for å opphisse han. Eg vil no drøfte tradisjonell og moderne skule om sex, seksualitet og samliv.

Det var ulike folk og ulike meiningar om Zaramofolket. Dei fleste var einige om at dei har eit meir fritt forhold til sex. Ein venn meinte Zaramo er som dei fleste, men han var klar over deira dårlege rykte. Mange etniske grupper driv med prostitusjon, men Zaramo er blant dei fleste i Dar es Salaam, sa Talyq, andre eg kjende var einig om dette. Albogasto fortalde at folk vanlegvis reagerer på Zaramo sin seksuelle *unyago*-seremoni, dette fordi i dag er man klar over aids problematikken i forhold til openheit om sex. Ifølgje Albogasto er det derfor også mindre flørting og seksuelle oppfordringar i *unyago*-seremoniar der det tidligare var meir vanleg å finne ein partner på kvelden og ein framtidig ektemann.

Ifølgje to damer eg intervjuja, sa dei at Zaramo er opne til sex og får mykje lærdom om dette. Zaramo var blant dei første som var opplærd til å verne seg med prevensjon for å unngå å bli gravid og å få kjønnsjukdommar. Eg vart også meir fortald om den grundige seksualopplæringa man har i *unyago*, blant anna kan dei bruke kjepp (som er også skildra hos ein song Larsen skriv om). Anna

eksempel på Zaramo som opne til sex er Swantz som skriv at etter ritualet er det greitt å ha sex, man må ikkje vente til å gifte seg til å få sexinstruksjonane. Dette reagerte nokre *Pare*-folk på da ei Zaramokvinne skulle gifte seg med ein *Pare*-mann (Swantz 1995:52-53). Både av andre kjelder og desse *Pare*-folka, har eg inntrykk av at det er vanleg å vente med sexinstruksjonar til bryllaupet. Eg skildra tidligare (Swantz 1995: 37-38) at det er *unyago* som er forsikringa for seksualitet og fruktbarhet for Zaramo, ikkje bryllaup. Arnfred (2004) skriv at ættelinje er viktigare enn bryllaup. Det er vanleg at matrilineære/matrilokale samfunn legg meir vekt på pubertetsritual enn bryllaup (Arnfred 2004:70).

I starten fekk eg høyre at Zaramo kunne ha fleire kjærastar, eller folk som dreiv lett med fleire. Seinare fekk eg ei djupare skildring, av både vennen Michael og ei lærarinne eg intervjuar,<sup>35</sup> ved å snakke om koking av mat som eksempel: ved koking i Tanzania (eldre tider) brukar man tre støtter for å halde kjelen på plass eller for å bli tilfredsstilt, og same prinsippet gjelder for kvinner. Ho må ha tre menn for å bli tilfredsstilt, ikkje berre seksuelt, men også ved vennskap og materielle ting. Dette kan bli misforstått og dei kan bli sett på som prostituerte, meinte Michael. Larsen skriv også om kjeleskildringa. Ho skildrar blant anna at kvinna må ha ein god mannlig venn og ein elsker om ho var gift med ein dårleg mann (Larsen 1989:160-161). Ut av denne *unyago* tradisjonen kan andre folk som ikkje praktiserer *unyago* misforstå korleis det eigentleg verker.

I starten viste eg til Strobel (1975) og Fair (1996), og eg skreiv om *unyago*-dansehistorie. Den seksuelle *unyago*-dansen var upopulær i starten men fekk større aksept etterkvart og til slutt populær. I dag har *unyago* blitt mindre populær igjen. Seksuelle dansar er blitt underholdning, man har konkurransar eller framføringar, gjerne brukt til turisme og. Ifølgje Larsen (1989) var *unyago* i ferd med å forsvinne i Zanzibar, ho gjorde feltarbeid der i slutten av 80-tallet. Da eg var i Zanzibar vart eg informert om at det ikkje var praktisert der lenger. Eg meiner etter å ha lest Ntarangwi (2001 og Larsen (1989), at dei er blitt moderne og *unyago* passar ikkje inn i den moralske levestilten til muslimsk lære. Dei følgjer meir *dini* enn *mila*. Larsen skriv, ei kvinne på 28 år sa "Vi som har gått skule gjer ikkje dette lenger. Å bli inndansa er nesten berre eldre som gjer" (Larsen 1989:179) Da eg ville studere *unyago* og spurde folk om *unyago* i Dar es Salaam, opplevde eg at det er mange som meiner at *unyago* er ein gamal skikk. Da eg fortalde eg ville gjere feltarbeid om dans i *unyago* meinte nokon at det burde eg ikkje studere, for det var for gamaldags. *Unyago* kan også bli sett ned på grunna av at folk meiner det er for opent til sex, og fordi folk tenkjer det kan føre til

---

<sup>35</sup> Feltnotat:16, Feltdagbok:177. 20.06.2010.

kjønnsjukdommar som aids.

Hos Zaramo er *unyago* og dansen fortsatt ein viktig lærdom, men nokre av mine informantar og Swantz meiner dei hengjer etter i moderne utdanning, ifølgje Swantz (1995) var dette fordi dei var redd det moderne skulle øydeleggje for dei tradisjonelle grunnverdiane. Larsen skriv at etter revolusjonen blei det lagt meir vekt på at både jenter og gutter går på skule i lag og får utdanning. Skulen kan verke som ein erstattar for *unyago* sin rolle som kunnskapsformidlar og val av ektefelle (Larsen 1989:203). Ifølgje Larsen har fleire ho snakka med ment at skulegang i dag er vegen til "rett liv" og eit middel til å finne ein god mann. Utdanning blir viktigare i ekteskapsmarkedet, enkelte kvinner meiner at jenter lærer det dei treng å vite gjennom skule og massemedia, livserfaringa får man uansett. Man kan dele det i to typar kunnskap. I *unyago* er den hemmeleg og berre for kvinner, skulen er for alle og ikkje hemmeleg (Larsen 1989:204-205). *Unyago* representerer kjønnssegregasjon der menn og kvinner har delte oppgåver. Det gjer kvinnene meir autonome, både sosialt og kjensleg. Når man kutter *unyago* mister kvinner viktig samhald i kvinner sin verd (Larsen 1989:206). Arnfred (2004) framhevar kvinne mann skilje, som gjer kvinnene autonome og sjølvstendige. Eg konkluderer også at det gir kvinner meir samhald om lærdom, følelsar, politikk og makt. Dans er ein viktig funksjon i dette, spesielt under *unyago*-seremonien som eg vil skrive meir om spesielt i kapittel 6.

Eg har tidligare analysert seksuell dans for *mwali*, og eg vil no gå nærmare innpå kvifor seksuell dans er viktig. Larsen skriv at dans er sentralt i *unyago* (1989). I hennes feltarbeid vart man "inndansa". Ho skildrar ikkje noko erotisk dansing ved feiringane for det var hemmeleg. Larsen skildrar informativt om forståinga til kjønnsrolla kvinner skal ha til seksualitet, dette gjennom dans. Ho skriv at i dansen der berre kvinner deltek, skal *mwali* lære seg erotiske hofterørsler i *unyago* (Larsen 1989:148). Dette er for å lære *mwali* om samleie.

Dei dansar i ring rundt dei tre kvinnelege trommeslagarane og utfordrar kvarandre i å utføre dei mest raffinerte hofterullane. Dei går inn i ringen og dansar seg i retning av den kvinna dei utfordrar. Resten av kvinnene stopper opp, og kommer med tilrop til dei som konkurrerer. To og to kvinner rører seg også frå tid til annan i midten av sirkelen, der dei simulerer ulike samleiestillingar. (Larsen 1989:138-139).

Sitatet frå Larsen skildrar om lærdommen om seksualitet ved dans, Larsen referer til ei kvinne som

seier ”Det som gjer ei kvinne attraktiv er der ned” mens ho pekar mot skrittet. Dei syng også ein song som handlar om at kvinner er ikkje gammal så lengje dei har eit aktiv kjønsliv (Larsen 1989:151-152). Det er viktig i forhold til seksualitet for kvinner, seksuell dans viser til seksuell stoltheit. Det ligg meir bak i denne konkurransen ifølgje Larsen. Ho skriv at i feiringar viser kvinner sin vellykethet til seksualitet gjennom klede og smykke, jo flottare klede jo betre er dei til å tilfredstille mannen.<sup>36</sup> Dette vises gjennom seksuell og erotisk dans (Larsen 1989:155). Dette dreier seg om makt og det er ein seksuell ære berre kvinner har og kan konkurrere med kvarandre. Også hos Zaramo kunne eg ofte sjå desse konkurransane,<sup>37</sup> eller eg kunne sjå andre seksuelle dansar mellom kvinner, som da eg skildra seksuell spel i seremonien. Zaramokvinner viser samhald ved å vere saman, lære om seksualitet og vise sin feminitet, i Larsen sin skildring, har eg spesielt vist til makt og konkurranse.

Det kan vere fleire grunnar Zaramo blir oppfatta eller er som dei er, eg vil ta opp ein grunn. Ifølgje Swantz (1995) var Zaramo i starten i mot moderne skuler fordi dei var redde at skulene skulle forandre Zaramo folket sine tradisjonelle verdiar. Eg meiner også at moderniseringa eller muslimske skikkar kan skape misforståingar mellom moderne skikkar og tradisjonelle skikkar (som *unyago*) eller forskjellar mellom *mila* og *dini*. Kva andre tenkjer om Zaramo og kva misforståingar andre har av dei er ikkje mitt fokus. Mitt arbeid er å knyte Zaramokvinner sin frie haldning i analyse til dans og seksualitet. Mitt inntrykk var at Zaramokvinner var meir fri til seksuell dansing, men andre gongar verka dei sterke og sjølvstendige. Eg meiner ikkje at man blir *meir* sjølvstendige eller sjølvsikker ved å vere meir frisinna til sex. Heller at det er lettare å vere fri generelt når man først yter status og respekt. Man blir ikkje sett ned på eller straffa. Hos Zaramo lærer man tidleg seksuell dansing. Dansen skapar ikkje denne frie haldninga til sex, men eg meiner den viser deira ståstad i forhold til sex, antakeleg lært frå *unyago*. Eg vil drøfte dette i høve til Geertz (1979).

*Nyalutanga* og eldre kunnskap er symbolske forteljingar om korleis kosmologien er for Zaramo, som er viktig lærdom under *unyago*. Geertz (1979:79) skriv at heilage symbol framstiller folks etikk. Livssynet representerer gruppa sin etikk og tru, korleis man skal leve etter korleis verda heng saman. Hos Zaramo blir læra kroppsleggjort gjennom dans. I dag lærer man tidleg kvinneleg danserørsle til kroppen, men den kosmologiske symbolikken blir tillagt under *unyago*-ritualet.

---

<sup>36</sup> Dei flotte kleda og pynten treng ikkje berre å vere konkurranse for kor god kvinner er til å tilfredstille mannen, det kan vere at man konkurrerer om kva som er mest nytt og fint (Larsen 1989:155).

<sup>37</sup> Eg vil skildre nærmare i kapittel 7.

Geertz (1979) skriv at livssynet objektifiserer moral og etikk, den gir ein måte å tenkje verda på, som skaper verkelegheita. ”Den støttar den gitte trua om verda overført til kroppen ved å erkjenne moral og estetiske følelsar som eksperimentelle bevis for sin sannhet” (Geertz 1979:79). I *unyago*-seremoniar lærer *mwali* dette. Andre kvinner gjenopplever dette og får ny kunnskap og lærdom av dei heilage symbola. Eg vil komme nærmare innpå kvinner sin lærdom og samhald i kapittel 6.

Larsen (1989) skriv om Arnfred sitt (1988) feltarbeid ved Mosambik. Arnfred samanliknar den sydlege, eller sentrale delen (moderne) og den nordlege (tradisjonell). Ein kvinneorganisasjon i partiet meiner initiasjonsritualet er kvinneundertrykkande. Ideane er blant anna at moderniseringa skal skape likskap i rettigheter og plikter for kvinner og menn, og at kvinner skal få ein sterkare posisjon i samfunnet. Arnfred observerte at kvinner som kom frå tradisjonelle områder var langt meir sjølvsikre og sjølvstendige (uavhengige av menn), enn kvinnene i dei meir moderne og utvikla områda (Larsen 1989:204). På 70 80-tallet gjorde Caplan feltarbeid ved Mafiaøya. Mafiaøya ligg på swahilikysten i Tanzania, sør for Zanzibar. I starten tenkte ho først at desse kvinnene var undertrykt mennene. Kvinnene ønska ikkje akademisk utdanning og var stort sett hustruer, men etterkvart såg ho kvinnene i eit anna lys (Bowie 2006:90).

Reviewing the material on Mafia, it seemed as if women there had in many respects a better deal than women in the west: they controlled their sexuality and property *and* they were productive workers. I came to see them as different from their men, but not necessarily subordinate, and different from women in the west but not necessarily worse off.

(Caplan 1993:179)

Eg vil no komme med oppfatningar frå mitt felt. Eg opplevde kvinnene som sterke og sjølvstendige, blant anna var ikkje Mama M eller andre kvinner berre i heimen, dei gjorde ”business” som dei sa, eller dei gjorde jordbruk som risdyrking. Eg trur at nokon av grunnane eg vart så godt motteken var fordi eg ville lære noko som var ganske viktig for dei, ikkje berre det å feire saman med eit anna folk, men fordi eg satt pris på korleis dei feira det kvinnelege og som feira seg sjølv som kvinner. Eg ville vere ein del av dette, noko dei synes er viktig sidan eg er kvinne. Dei er ikkje flau over sin openheit om seksualitet, dei er stolt over sin kultur og tradisjonelle verdiar, og stolt over å vere kvinner. Dei er autonome, sjølvstendige og gjer som dei vil. Det kan vere vanskeleg å finne ein god balanse mellom viktige tradisjonelle verdiar og nye viktige verdiar, å vite kva av dei nye verdiane som kan vere ein fordel for Zaramokvinner.

### Forsiktighet for *mwali* ved ritualet

*Mwali* bruker å vere skjult under transformasjonen, og ho blir skjult frå andre folk. Nasla var ein familiemedlem og var *mwali* da eg budde hos familien (sjå illustrasjon frå kapittel 3). Nasla var mykje skjult, derfor spurde eg folk om normene ved dette. I løpet av liminalfasen får ikkje faren sjå jenta, det er tabu, også andre folk. Spesielt menn får ikkje sjå ho. Ifølgje familie og venner skulle ikkje menn sjå ho, dei som skulle sjå ho var dei som betalte, og for å sjå om *mwali* kunne vere ei potensiell hustru. Kjente damer og venner som har gått gjennom *unyago*-ritualet kan besøkje ho utan å spørje.<sup>38</sup> Eg blei sett på som eit familiemedlem og vaksen, derfor kunne eg snakke til Nasla. Eg fekk også vite at *mwali'ene* skal vere stille og passive, og alltid lydige. For eksempel brukte Nasla å vere stille og forsiktig, svare forsiktig og lydige. Nasla brukte å gøyme seg under sjal på dagtid når folk var tilstade. Ved sein kveld eller ”*usiku*”<sup>39</sup> når ho var ferdig med å lage hovudmåltidet, brukte ho å komme ut utan å bere sjalet over seg. Både Swantz (1995) og Green (2003) skriv at tilbaketrekkinga er eit symbol på døden, at i fosterrollen er man nærmare døden. Swantz skriv også at jenter er ljosare i huden for å vise til det åndeleg (Swantz 1995:73).<sup>40</sup> Eg vil skrive meir om *mwali* knytt til fosterrollen og det åndelege.

#### Ritual knytt til åndetru

Ein av hovudgrunnane til at jenta blir skjult, er redsel for trolldom. Av både informantar og Swantz har eg fått inntrykk av at *mwali* er sårbar under pubertetsritual, dette i forbindelse med: gjenfødning og død. Ifølgje Swantz (1995) er man i gjenfødning og liminalfasen nærmare døden. Swantz (1986) skriv om Richards teori, som hevdar at man gir *mwali* magisk verning fordi dei er redd for hennar sikkerheit og må verne ho (Swantz 1986:194). Under *unyago* ritualet blei eg fortald at jentene ofte bruker band for å verne seg mot trolldom. Dette er kalla *irizi*.<sup>41</sup> Dette er medisin eller verning mot dårlege krefter for *mwali* gjennom *unyago* prosessen. Mama M lagde slike band til Nasla og Sabrina (sjå illustrasjon frå kapittel 3).

Swantz skriv at muslimsk religion verker som paraply for Zaramo sitt livssyn, fordi muslimsk heling og medisin liknar Zaramo sin tradisjonelle *kipazi* (helingsritual). Muslimske medisinlærarar

---

<sup>38</sup> Feltnotat:27-29.

<sup>39</sup> I Tanzania har man *siku*, dagtid frå 06.00 til 18.00. Etter kl. 18.00 er det *usiku*, nattetid i Tanzania, ettersom når sola går opp og ned som er i løpet av ein time, morgon og kveld.

<sup>40</sup> Frå kapittel 4, *unyago*-seremoni.

<sup>41</sup> Feltnotat: 28. Feltdagbok:179.

nyttar seg av tradisjonell Zaramo medisin. I kristendommen støttar man ikkje medisin basert på tradisjonell tru (Swantz 1995:84-85). Eg sjølv blei nysgjerrig da folk sa det var *waganga* (sjaman/trollmann/heks i fleirtall) her i Chanika. Frå Isichei (2004) har eg lært at kven som helst kan vere heks og dei fleste driv ikkje svart magi. Det er meir for tradisjonelle medisinar, vering mot sjukdom og ånder. Swantz skriv at Zaramo brukar ånder frå tradisjonell tru og muslimsk tru. Ånder er ikkje kategorisert vond og god, dei er varierende (Swantz 1995:96-97).

Kosmologisk tru i forhold til *dini* og *mila* ganske inkorporert, kvar dei kjem frå varierer. *Pepo/mzuka* og *mzimu/koma* har banturøter mens *jina*, *shaitan* og *rohani* er arabisk, der man har skilnad mellom stadsånder og forfedreånder (Middleton 1992:171-172). Denne åndetrua påverkar rituellivet, og dagleglivet, og *ngoma* er ein tradisjonell måte å kontakte ånder. Middleton skriv, menneskjer blir påverka av åndene, man kan bli sjuk eller moralsk dårleg, derfor må man bli reinsa, eller man ber til Gud (Middleton 1992:179).

Swantz skildrar *diviner*,<sup>42</sup> som folk som får hjelp av ånder, eller blitt sjuk av dei og har kontakt med desse åndene. Ein *diviner* kan sjå årsaken til problem, men har vanskeleg å vite kva innsikta kjem frå, ein *diviner* kan vere ein *mganga* (Swantz 1995:85). Å bli *mganga* er ikkje sjølvvald, det er ein lang og hard prosess, men man får støtte frå familien sin (Swantz 1995:88). Mama M sjølv fortalde meg at ho for mange år sidan blei ganske sjuk, dette på grunn av *pepo*, (betyr demon, men også vind), busett inni ho. Swantz skriv at ”transe er sett på som ein okkupasjon av ånder. Ånder er agentar for både død og gjenfødning. Det er nødvendig å ta kontakt med dei når dei skader ein person (Swantz 1995:103),” *ngoma* er vanleg å bruke i helingssritual (Janzen 1992), hos Zaramo er *duguli*, *sugu* og *seketule-ngoma* for magi eller åndeutdriving.<sup>43</sup> Swantz skriv, når ein person er okkupert av ein ånd, må man drive ut ånden, dette kan vere ein farleg liminalfase (Swantz 1995:103). Liminalfasen er kjend frå ritualære å vere nærmare døden, som i pubertetsritualet, der man skal bli rituelt gjenfødt. Søstera til Bibi og nevøen budde hos familien i slutten av feltarbeidet. Nevøen var stum og satt alltid for seg sjølv, det verka som han ikkje hadde særleg kontakt med omverda, men han åt mat og gjorde enkle kvardagslege ting. Mama M fortalde at nokon hadde oppsøkt ein vond hekse (*wachawi*) og kasta ein ånd over han. *Wachawi* er folk som brukar krefter til å skade andre

---

<sup>42</sup> Eg held meg til det engelske omgrepet *diviner* fordi Swantz tilfører ordet *diviner* på ein dekkande måte saman med *mganga*. På norsk blir det i staden ein person med kontakt til det åndelege og guddommelege og som kan vere ein *mganga*. *Mganga* er eit åndeleg medium (i Zaramo sin forstand av medium) og ”naturlege”. På norsk gir dette feil assosiasjonar. Eg fant derfor ikkje norske ord som dekkja betydninga eg ville bruke.

<sup>43</sup> Feltnotat:13.

folk (Swantz1995:112). *Wachawi* kan gjere vondskap for *mwali* eller folk som deltek i seremoniar.

Fortsetting på førebuing, og verningsritual

Swantz skriv at ”tradisjonelt er det ein *diviner* (Mama M) som bestemmer dag og tid for at man kan komme til *mkole*-treet. Faren sin eldre søster har ansvar for å sjå om *kungwi* sine ordrar er følgd, og ho kan dele ut oppgåver til andre kvinnelege slektningar. Ho kuttar greina frå *mkole*-treet og gøymer det i klede ved eit stort tre som passar bra for folket og som gir skygge. Eit spesielt tre er viktig for ein familie, fordi den skal gi kontakt til familieånder (Swantz 1995:48).” På grunn av *mwali* sin farlege rolle under *unyago*, tenkjer eg at det blir særskilt viktig å verne *mwali*, men det er også viktig å verne sjølve *unyago*-seremonien og gjestane.

Fredag 11.06.2010. var den store dagen for familiens *mwali* 'er, Nasla og Sabrina (sjå illustrasjon frå kapittel 3). Høgdepunktet av ritualet skulle snart komme i gang, på morgonkvisten ser eg Sabrina som er blitt dekorert med fine mønster (henna), både på føtene, armane og nedanfor halsen. Seinare er det full gang med førebuingar igjen, mat vi sorterer ris, denne dagen kom det fleire folk enn dagane før førebuingane som eg aldri har møtt før. Sidan alle var med for å hjelpe til antek eg dei alle var venner, familie og kjente. Det var mykje forskjellige førebuingar som rydding av plassen og montere elektrisitet til stereoanlegg. Kokken frå Dar es Salaam kom for å gjere seg kjend i området, som kva han skulle gjere og korleis førebu maten. Maten vi fekk i seremonien var ris og bønner. Vi fekk servert maten på plastikk tallerken. Folk satt i ulike grupper og snakka under måltida i seremonien. Dette ved lunsj og middag (som var seint på kveld). I førebuinga henta folk store kvister til bål ved det store treet, dette mest menn. Kvistane som vart lagt fram ved treet skulle seinare vere to bål. Ein for å bruke til matlaging. Senga *Telemka tukaze* (kizaramo),<sup>44</sup> for muskarane vart satt litt bortanfor huset og *bata*-huset, som verker som sitteplass. *Mwali'ene* sitt inne, venter og førebuar seg. Ei av dei eldre damene stelte istand håret på Sabrina. Seinare satt eg og Mama L og snakka litt, ved sitteplassen utanfor dei to soveromma. Da såg eg Mama M og ei anna dame eg hadde sett mykje til i førebuingane. Mama M fortalde seinare at ho var ei nær venninne av ho. Mama M og venninna gjekk gjennom gangen til det tredje rommet og Bibi sitt rom, forbi oss og inn i inngangen til dei to soverommane til ein av dei to soveromma. Dei haldt kvarandre i hendene og bar på nokre kvistar.

---

<sup>44</sup> Sjå kapittel 4.



Mama M og venninna såg ut som om dei gjekk i sin eigen verd og laga merkelege lydar, ein slags hes humming, eller lågmælt mørk tale. Da sa Mama L at vi skulle gå lengre bort til dei andre naboane og vennane. Dei sitt på ein tjukk stamme ved eit anna stort tre. Vi sat der ei lita stund før eg begynte å høyre frå rommet at Mama M jamra, kjefta og klaga. Så kom dei begge ut. Mama M klaga høglydt. Den andre dama også, men ho hadde ein anna type oppførsel og lagde ein mørk hes lyd og litt grynting. Mama M hadde aldri oppført seg slik før, ho hadde alltid vert blid og triveleg. Så begynte Mama M å ta vatn i ein kopp og helle det i bakken fleire stader rundt seg mens ho klaga. Seinare tok ho ein kvist, som ho dyppa i vatn og rista rundt heile området til Bibi, langs vegane. Mens den andre dama fortsette med den merkelege mørke hese lyden. Da Mama M var ferdig å riste vatn i Bibi sitt område begynte ho å klage igjen, då begynte ei dame, som satt litt bortanfor meg på *mkee*-teppe å hyle, for så å gråte. Eg kikka rundt og sa ”*sielewi*” (eg forstår ikkje). Kokken, som kunne engelsk fortalde at det var demonar der, dei kunne prøve å øydeleggje *unyago* feiringa, og Mama M skulle forhindre dette. Den dama som skreik hadde ein vond ånd i seg. Venninna som gjekk saman med Mama M, hadde også ein vond ånd i seg. Seinare sa Mama M<sup>45</sup> at ho skulle verne staden for folket, dette ved hjelp av ånda inni ho. For no ville mange folk komme og mange av dei kunne vere veldig dårlige folk som *wachawi*, vonde hekser. Likevel om Mama M hadde verningsrite skjedde det nokre uhell. Blant anna var Mama W sjuk under feiringa. Søndagen blei ledninga til stereoanlegget kutta av, først fekk eg vite at det var sola som hadde gjort dette, men seinare fortalde Mama M meg at det var heksekrefter. *Mwali* treng vern under ritualet, i seremonien er det ikkje berre *mwali* som treng vern. Mama M ante uro frå heksekrefter som ville øydeleggje seremonien, *mwali* eller andre folk, eg fekk også høyre av informantar og kokken at det ikkje var uvanleg med denne type verningsritual for *unyago*-feiringar.

### **Avslutning**

Dette kapittelet var ein introduksjon til korleis man ser på kvinneleg seksualitet hos Zaramo, og korleis dansen er med å bidrar til dette og som utlaup frå *unyago*-ritualet. Først laga eg ein introduksjon om maskulin og feminin dans og tok for meg teori frå Spencer, for å vise til sosialisering av dans for jenter hos Zaramo. Etterpå gjekk eg nærmare innpå, ritual, symbol, kosmologi, fertilitet og mytologisk opphav for Zaramo, spesielt for kvinner, eg gjekk innpå ritualet sin praksis og betyding av praksisen. Eg tok for meg ei framføring som handla om novisen og det ho lærer, der det var seksuell dansing, eg gjekk derfor innpå emnet om kvifor dansen er så seksuell

---

<sup>45</sup> Feltdagbok:175.

som førte meg til emnet seksualitet i Afrika. Der kom eg fram til at i ritualet er reproduksjon og fertilitet viktig for kvinner, og som er årsaka til den seksuelle dansen. Dette igjen førte meg vidare til å drøfte bruken og synet på *unyago*-ritualet om samliv og sex i dag, i høve til skule og media. Om dei positive og negative sidene ved desse motpolane og eg drøfta kvifor eg trur Zaramokvinner spesielt, fortsatt held på *unyago*-ritualet. At det er viktig for dei å halde på tradisjonane fordi forfedrane sine tradisjonar er viktige og som gjer Zaramokvinner autonome og sjølvstendige. Til slutt analyserte eg om *mwali*'s vern mot samfunn og ånder, åndetrua og viste det i samanheng med verningsritualet for *unyago*-seremonien. Neste kapittel vil handle om dominante symbol, som er knytt til seremonien av ritualet, fertilitet, og *ngoma*.

## Kapittel 6: *Mkole*-treet, det dominante symbol for Zaramokvinner

### Innleiing

I kapittel 4 introduserte eg *ngoma* og *noko* av *unyago*-seremonien, i dette kapittelet vil den første hendinga i *unyago*-seremonien (*mkole*-ritualet) og *mizungu* bli viktig. I dette kapittelet vil eg ta for meg den meir mytologiske og tradisjonelle *unyago*-seremonien til Zaramo. *Ngoma* er i fokus, og Turner sine teoriar om dominant symbol, ideologisk pol og sensorisk pol. Dominant symbol er eit symbol som står for seg sjølv, og har symbol som spring ut frå den, man kan leggje til reglar og følelsar til det. Det er eit symbol man har djup respekt for. Hos Zaramo er *mkole*-treet eit dominant symbol. Ideologisk pol er reglane man knyter til det dominante symbol, og sensorisk pol er følelsane man knyter til det. Desse teoriane blir viktig i dette kapittelet. Man må ikkje ha *ngoma* i dag lengre, men i dei fleste seremoniane eg var på, så opplevde eg *ngoma* og antar at det fortsatt er viktig, spesielt ved *mkole*-ritualet. Det er også ein fin måte å knyte det eldre livssynet til, som fortsatt er viktig for notida. Eg vil først skrive om *mkole*-treet og mytologien knytt til dette *mkole*-treet, som er ”rota” til *unyago*-ritualet, korleis man brukar *ngoma* i dette ritualet, og jenter sin lærdom om deira sin plass i verda. Etter å ha analysert og drøfta mytologien og *mkole*-treet, vil eg gå nærmare inn på *mkole*-treet i praksis og betydingane av det som skjer. Eg vil introdusere *mkole*-treet i forhold til ætt og korleis man brukar ”*mkole*-treet” i dag. Så vil eg starte å skildre *mkole*-ritualet og korleis det hender og deretter betydingane av det som hender. Først i tilknytning til mitt første *mkole*-ritual, der vil eg drøfte og analysere *mizungu* som er eit hemmeleg språk og gåte novisen lærer i ritualet og er eit hemmeleg språk kvinner brukar. Så vil eg frå forskjellige feltskildring eg har, skildre og analysere symbolikken til det som hender rundt ”*mkole*-treet” og det som hender rundt sjølve ”*mkole*-treet.” Dette er knytt opp til fertilitet og mytologien for *mkole*-treet, *ngoma*, og forfedreänder. Dette vil eg analysere og drøfte nærmare ved å knyte opp til teoriar om heilag dans.

I siste punkt til skildring av *mkole*-ritualet til Nasla og Sabrina, vil eg vise til heilag dans og som eg kallar høgdepunktet av *unyago*-ritualet. Eg vil komme med skildringane etter verningsritualet og fortsette vidare med skildringar av kva som skjedde da *mkole*-ritualet til Nasla og Sabrina skulle starte. Eg vil så tilnærme meg analyse av skildringane i heilag dans hos *mkole*-ritualet, man utøver *ngoma* for ”å kalle på *Nyalutanga*” frå mytologien, der kvinner blir *mzuka*, er *kusasambua* og *kumwaga radhi*, og man viser til seksuell dans og ønske om fertilitet for *mwali'ene*. Til slutt vil eg

skrive avslutning av høgdepunktet for å runde av kapittelet og ta for meg ein diskusjon om teoriar i forhold til dette kapittelet, og samfunnet til Zaramo.

*Mkole*-treet, frå mytologien er eit dominant symbol knytt til *unyago*, det er eit tre som er ganske sterkt, ei jente bør vere som eit *mkole*-tre. Ho burde kunne leve overalt, og ikkje forandre seg berre fordi man er i eit nytt terreng. Dette viser også at Zaramokvinner skal vere sterke og sjølvstendige (Swantz 1995:43). Swantz skriv klart om myten og opphavet for pubertetsritualet for Zaramojenter, dette heng i tett forbinding med den tradisjonelle trua.

### **Nyalutanga: Bestemor av bestemødrer**

I tida, *mwali* sov inne for ei lang tid og *ngoma* var forsinka, drog ho frå landsbygda og tok med tinga sine som potter, klede og matter. Ho lukka seg inn i villmarka. Ho var der så lengje at ho vart forvandla til ein elefant. Ein elefant er som eit menneske, om man hadde tatt bort snabelen ville den også vore eit menneske.

Når elefanten menstruerer brekkjer den greiner og stengjer vegen slik at andre ikkje kan komme til. Denne *mwali* 'en vart forvandla til ein elefant. Ho skulle til å dra da ho møtte Bestemora si (Bibi, *Nyalutanga*) og dei omfamna kvarandre, så gjekk *mwali* bort. "Kor skal du gå *mwali*?" spurde Bibi. "Eg skal til villmarka." Svare *Mwali*. "Kom tilbake" sa Bibi. "Nei, eg vil ikkje komme tilbake" svare *mwali*. Ho starta ferda si. På plassen der ho hadde stått var det blod, og ut frå denne plassen voks *mkole*-treet. Dette er opphavet til *mkole*.

Seinare besøkte elefanten(*mwali*) heimstaden sin. Ho var eldst. Ho såg at når lillesøstera begynte å få bryst og menstruere, var ho og lukka inne. Men no var mora ganske trist. "Dotter mi har begynt å menstruere. Eg vil ha *ngoma*, kor får eg tak i *Nyaulimbile* (instruktøren)?" Det var da *Nyalutanga* dukka opp og fortalde mora kva *Nyaulimbile* var, kva *ngoma* var, og at den første dottera hennes hadde blitt forvandla til ein elefant, at den andre ikkje burde komme etter. Mora følgde etter *Nyalutanga* og *Nyalutanga* viste mora *mkole*-treet. "Brekke denne og dans for dotter di." Sa Bibi. "Kor får eg tak i læraren?" Spurde mora. "Eg er *Nyalutanga*, din *fundi*, din instruktør."

Slik fekk mora *Nyalutanga* til å danse for dottera si. Dette var starten på *mkole*. Der elefanten stod vaks *mkole*. Det er der *Nyalutanga* kom for å danse for den andre dottera, og

ut frå dette spreidde riten seg over heile verda. Vi alle går og dansar ved dette treet, overalt du er må du følge den. Korleis skal du vite korleis du skal danse om du ikkje følger etter?

*Nyalutanga* fortalde mora ”Eg er *Nyaulimbile*. Korleis kan du lære om verda utan gjennom meg? *Nyaulimbile*, *Nyalutanga*, eg er den. Om dotter di startar å blø, kontakt meg, eg vil danse for ho, eg vil lære ho.” No kallar vi på ho for våre døtrer og ho instruerer dei og dansar for dei, bestemor av bestemødrer, opphavet frå gamle dagar.

(Swantz 1995:1-2)

Denne myta er ei viktig forteljing og opphavet for *unyago*, den fortel også om det viktige ved dansing. Eg vil skildre betydinga av mytologien. Myte kjem frå det greske ordet *mythos*, som betyr ord, fortelling, forbundet med gudar. Det greske ordet *logos* som skulle vere ein motsetning av desse ”fantasifulle” forteljingane, betyr også ord, forteljing, men definert av filosofer som ”kraft, fornuft, logisk tenking og argumentasjon” (Gilhus og Mikaelsson 2001:106). Mytologi er ikkje berre fantasi om menneskjer, gudar og dyr, det er symbolske forteljingar og ord som man kan knyte til det kosmologiske, og man lager eit symbolsk bilete av verda, tilpassa samfunnet. Den manglar historisk perspektiv eller kontekst og blir brukt til å godkjenne makttilhøve. Myte er ei forteljing som har blitt fortald munnleg gjennom tidene (Bowie 2006:267-268). Mytologi har tilknytning til ritual, i ritual lærer man symbolikken (reglar og normer) i mytologien, munnleg og kroppslig.

Swantz (1995) skriv at ”i ritane har treet det viktigaste symbolet, som er knytt til *mwali* (pubertetsjenta), det er eit dominant symbol. Det er det mest viktige treet til Zaramokvinner. Ordet *mkole* kjem frå ordet klan (*-kolo*) og symboliserer matrilinitet og fertilitet (Swantz 1995:47).” Elefantar gøymer seg i *mkole*-tre når dei har mensen, eller når ungane deira er små. Zaramo hadde god kunnskap om elefantar og har samanlikna livet til elefantane med seg sjølv (Swantz 1995:47). Vidare skriv Swantz at det ikkje er bra at jentene er trekt tilbake for lengje. Og som i diktet seier den at jenta blir ein elefant når ho ventar for lengje (Swantz 1995:47). *Mwali* i mytologien blir synonymt og symbolskt samanlikna med elefantane som ikkje gjekk igjennom ritualet. Det er også symbolskt at kvinna som blei elefant også skapte *mkole*-treet (Swantz 1995:47). Swantz skriv at den gamle visdommen har falma men blir tatt i bruk for å forsikre seg at alt skal gå bra når jenta skal gjere seg klar til eit samliv. Ritualet hadde mista sin betyding utan samanlikning til elefanten (Swantz 1995:47). Sånn sett kan det dominante symbol miste noko av sin effekt, men det er fortsatt ei viktig knytningsspunkt for reglar og følelsar, og kvifor dei dansar som dei gjer. Swantz skriv ikkje om dansen i mytologien som utan tvil også er viktig, det er det dette kapitlet skal handle om. Eg

vil skildre den fordjupande hovudgrunnen til dansen, og som ”kjernen” i det eg skriv om. *Nyalutanga* kan bli knytt til Turner sine omgrep om dominant symbol. Ho representerer kvinnene og opphavet, ved *mkole*-treet der man utførar *ngoma* for *mwali*.

Swantz skriv at Zaramo verdsett den matrilineære/bilineære tradisjonen om *Nyalutanga* som er skaparen for verda. Frå Caplan (1987, 1993), Larsen (1989) og Arnfred (2004) og egne erfaringar, konkluderer eg med at likevel om kvinnene held til tradisjonane sine treng dei ikkje å vere nedverdige mennene. Eg meiner ritualet held kvinnene sterke og sjølvstendige. Cowan (1990) fant ut at Gresk dansing var ein ordna form for sensualitet; det var ein kroppsleggjort form for handling og erfaring. Ho lærte at dansen var meir enn å kunne stega, det involverer både sosial kunnskap og sosial makt (James 2003:79).

*Ngoma* er relatert til talemodus, signalmodus og dansemodus, dette for å få kontakt med ånder. Zaramokvinnene opprettheld denne tradisjonen, av viktige grunnar. Mytologien seier at dei kallar på *Nyalutanga* når dei skal ha *ngoma* for *mwali* ved *mkole*-treet. For å klargjere dette vil eg bruke Drew (2000). Ho skriv om kvinner som skapar makt gjennom kontakt med åndene, frå ritualet *Chinmwali*, men kristendommen forbyr trommer og dette vil påverke kvinner sitt syn på verda (normer, verdiar og maktrelasjonar), seg sjølv (kjønnsrolle og identitet) og korleis dei oppfattar og uttrykkjer deira daglege situasjon. Forbodet skapar også problem mellom kjønna. Med den kristne diskursen blir mennene overlegne og kvinnene ”treller”, *ngoma* bekreftar kjønnsymmetri og kvinneleg autonomi (Drew 2000:39-59). Zaramo har ikkje noko forbod og opplever ikkje dette problemet. Kvinnene hos Zaramo skapar makt og autoritet gjennom *unyago*-ritualet, ein balanse mellom kjønn i Zaramo sin forståing av verda, (Swantz 1995) for likevel om den arabiske kulturen og muslimsk religion har gitt mykje patrilineær påverknad, ”er det fortsatt ei klar bilineær ritual og sosial fordeling” (Swantz 1995:76).

### **Tre som rituell stad**

Seremonien starta vanlegvis på ein fredag, og i starten av seremoniane eg var med på skjedde det alltid eit ritual rundt nokre tre. Eg spurde derfor kvifor man feira rundt eit tre. Familien sa at grunnen til at dei brukte trea var for praktiske grunnar som å ha eit tre som gav mykje skygge, at det var viktig at det gir god plass til folket og at det var ein tradisjon. Talyq meinte trea kunne ha ein annan betydning men at det kunne vere hemmeleg, han trudde sjølv at det eigentleg refererte til eit anna tre som blei meir brukt før og at man i dag bruker ulike tre. Swantz skriv at dei brukte

antakeleg *mkole*-treet først, men at i dag kan det vere eit kva som helst type tre (Swantz 1986:303).<sup>46</sup> Swantz skriv vidare at *mkole*-treet står mest sannsynleg hos faren sin heimstad, *mkole*-treet står for jenta sitt liv og oppvekst (Swantz 1986:303). Dette i arv frå den matrilineære sida til faren (Swantz 1986:304).

*Myombo*-ritual<sup>47</sup> og *mbiga* handlar om hemmeleg initiering der kvinner spelar trommer og lærer *mwali* om sex, både Swantz (1995) og Larsen (1989) har skrevet om hemmeleg initiering der berre kvinner deltek, men som ikkje passar i dagens samfunn (frå kapittel 4 og 5). *Myombo* skal vere ved eit tre med initiering, og ved *mkole*-treet er det også mykje seksuell dans. Swantz skriv at *mkole*-treet er ein plass for å få kontakt med forfedre, og at *mkole*-treet er forbundet med fruktbarheit (Swantz 1986:402). Eg meiner dans og tilbeding av forfedre har ein samanheng. Eg skildra *ngoma* i kapittel 4 der *ngoma* knytt til ånder kjem meire bort. I dag fortsett dei likevel med *mkole*-ritual. I dag utan *mkole*-tre. Dette ritualet er knytt til *ngoma* som igjen er knytt opp til åndetru og fertilitet. Eg tolkar at *ngoma* i *mkole*-ritualet skal vere med å gi kvinner kunnskap, makt og fertilitet

Swantz (1995) skriv ikkje mykje om betydinga av dansen i mytologien, dansen er også ein viktig del av ritualet. Bourdieu (2008) sin habitus handlar om idear, åtferd og reglar gjennom tidene frå generasjon til generasjon. Hos Zaramo er *Nyalutanga* og *mkole*-tre fungerande som dominant symbol for kvinner, og man lærer det ideologiske pol gjennom generasjon til generasjon, reglar for korleis verda verker og korleis man skal leve i denne verda. Kvinner deler gjennom den ideologiske pol felles moral og etikk, og lærer dette symbolskt gjennom musikk, song og dans. Musikk, song og dans verker som ein sensorisk pol som verkeleggjer den ideologiske polen til det verkelege liv gjennom ritual, tradisjonelt ved *ngoma* og *mkole*-treet. Man vidarefører habitusen gjennom generasjonar. I denne oppgåva har eg henta informasjon om det dominante symbol frå Swantz (1995), ho har observert og skildra den og tilført til den ideologiske pol. Eg har tilført den sensoriske polen til dette. Den ideologiske polen og kunne eg "sjå" men forstod den ikkje før eg las Swantz. Den sensoriske polen er mest henta frå meg sjølv sidan Swantz har lite skildringar om den seksuelle dansen og samspelet.

Tidligere skreiv eg om Spencer (1985) og bindande makt man skapar gjennom dansen. Som

---

<sup>46</sup> *Mkole* treet blir kanskje ikkje brukt men ein liten del av det kan bli det. Talyq hadde prøvd å fortelle meg om ein bit av eit tre som var brukt til eit tre i dette ritualet. Swantz skildrar at i staden for *mkole*-treet kan man skjære ei grein av *mkole* treet til å bruke til eit anna tre under ritualet for å få kontakt med forfedre åndene (Swantz 1986:402). Eg observerte ikkje dette.

<sup>47</sup> Assibi A. Amidu. 2008.

Spencer kalla, interaksjon innanfor dansen og vedlikehald av følelsar. Eg har tidligare nemnt at jenter lærer tidleg dei kvinnelege danserørslene til musikk og rytme, men den symbolske læra knytt til fertilitet, lærer dei under ritualet. Høgdepunktet skjer under *unyago*-seremonien, men aller mest *mkole*-ritualet, der det er ein felles moral kvinner deler, og kvinner gjenopplever og tilfører ny kunnskap. Det skapar som R. Brown (1922) meinte, ein energi og makt bak individ sin ordinære tilstand. Spencer meiner at musikk er ein moralsk makt som innfører ein oppstemthet som førar til ekstase. Blacking (1973) meiner at religion lagar denne usynlege kollektive følelsen. Medan Langer (1953) meiner denne kjensleg dansen skuldast opphavleg religiøs bevisstheit, som lagar eit rituelt rike av rituell kraft, det er det som skapar denne grensa til ekstase. Zaramokvinnene har religiøs tilknytning av heilage symbol til ritualet, spesielt det sterke kvinneleg og fertile. *Ngoma* er eit instrument som er også eit medium mellom dei levande kvinnene og forfedreåndene. Eit religiøst nettverk mellom levande og døde. Drew (2000) skreiv *ngoma* gir kvinner sjølvstende og makt, og eg meiner at kvinner sin stad i verda gjer dei sjølvsikre og skapar den bindande makta ved dans gjennom *ngoma* i *mkole*-ritualet. Spencer nemner også dans som ein kumulativ prosess. For å komme nærmare inn i den teorien må eg skildre og analysere meir om hendingane rundt det.

#### Skildring av tre som rituell stad

Mitt første møte med ein *unyago* feiring var 14.03.2010. Dette var på ein søndag og ikkje ein fredag, så alt skjedd antakeleg på ein dag og ikkje tre. Eg drog saman med Michael og ein slektning av familien, Ali. Vi var ute, og det var som vanleg ganske varmt og sol. Det var ei stor folkemengd der, frå ca. femti til hundre folk, og feiringa haldt sted i nærleiken av eit hus. Folk var finklede og dei fleste av kvinnene brukte *kanga* eller spesiallaga finklede i afrikansk stil, og mange hadde frisert håret meir staseleg for anledninga. Det stod folk omkring overalt, men mest i nærleiken av huset, lengre bortanfor huset, til høgre stod det nokre tre, vi stod heilt inntil huset mens trommespel og dansing gjekk føre seg litt bortanfor oss til venstre. Det vi såg da var *ngoma*. I ritualet spelte menn trommer og song, mens andre få dansa i rundt muskarane, der ei eldre dame dansa. Det var første gong eg såg ei så gammal dame verkeleg danse og vrikke med hofta. Overkroppen var litt overbøygd og hofta hadde raske rørsler, men ho dansa med heile kroppen, både føtene og hoftene var i takt med musikken og ho hadde hurtige rørsler. Andre var meir nøytrale, nokon stod og rørte seg i takt med musikken, andre rørte seg litt meir, mens andre berre stod og såg på. For det meste var det berre damer som dansa, men Ali rørte både hofter og bein. Etterkvart begynte andre eldre damer å danse meir. Men så vart det stille og folk slutta å røre seg.



Vidare etter ei stund; Fire eldre damer kom ut av huset og bar to *mwali`er*. *Mwali`ene* var gøymd under sjal. Dei gjekk eit stykkje litt bortanfor trea. Dei eldre lagde ein liten ring og dekte til rundt dei *mwali`ene* som var inni ringen med sjal, dei skulle gi jentene hemmeleg visdom.<sup>48</sup> Dansen og musikken stoppa for ei stund, så hadde dei eldre og *mwali`ene* flytta plass ved trea, og etterkvart flytta muskarane seg til der dei to *mwali`ene* hadde fått den hemmelege kunnskapen. Folk kom etter, fleire og fleire, først kvinner så menn, eg og Michael gjekk etter. Deretter begynte musikken igjen. Det samla seg ein stor mengde folk rundt muskarane og dei eldre damene med *mwali`ene*, folk var i rundt som ein oval ring. Eg såg ikkje dei eldre damene og dei to *mwali`ene*, så Michael bad meg om å trengje meg inn for å sjå på. Der satt *mwali`ene* med lukka augne og bar overkropp, dei satt på *mkee* (tepper), og dei var heildekka med dekorert fine mønster som er kalla *henna*.<sup>49</sup> *Mwali`ene* er nakne i overkroppen fordi menn skal sjå på damene om dei er attraktive eller ei, og vurdere om det er ei dame dei kan gifte seg med. Mens *mwali`ene* var stille og passive, gjekk andre damer att og fram, song songar med hemmelege budskap for *mwali`ene*, og dansa. Nokon gong gjekk dei aleine, nokon gong i flokkar. For meg verka det som kvinnene hadde hemmelegheitsfulle og spente uttrykk i ansiktet da dei gjekk aleine til *mwali`ene*, eg følte at dei hadde ein del dei ville fortelje til *mwali`ene*. No vil eg skildre kva betydingane av det som skjedde i tre hovudavsnitt.

#### 1 *Mizungu* og hemmeleg *unyago* språk

*Mwali* gjennomgår ein gåte inni den lille ringen, der ho må løyse gåter, når ho har klart den kan ho komme til *mkole*-området. Ifølgje Mama M er det da man kan starte å spele musikken. Songane i seremoniane skjønnte eg ikkje når kiswahili`en min ikkje var bra nok. Det skal vere hemmelege budskap i songane, gjerne seksuelle meiningar, *kungwi* og andre slektningar fortel hemmelege budskap.<sup>50</sup> Tekst blir også noko eg må fokusere på for det er ein viktig del av kva man lærer symbolskt i *unyago*-seremonien, dette i samband med kroppen. Larsen (1989) og Swantz (1995) har begge skrevet om *mizungu* og hemmeleg språk som gjer min data lettare å forstå.

Ein grunnskildring til Swantz om *mizungu* lyder slik: *Mizungu* er ein song som inneheld ein gåte og kan ha tre nivå. Den første er mytologisk med symbolsk rammeverk og sosial bakgrunn. Den andre er eit psykologisk fenomen. Kvinna lærer seg om reinleik med symbolske uttrykk. Den tredje er symbolsk kommunikasjon, kvinna viser sin høflegheit ved språket (Swantz 1995:61). Frå *mizungu*

---

<sup>48</sup> Feltnotat:1.

<sup>49</sup> Sjå kapittel 4, *unyago*-seremoni.

<sup>50</sup> Feltdagbok:181, 183. Feltnotat:12.

lærer *mwali* korleis ho skal opptre seg i kvardagen og normer, *mwali* lærer om den ideologiske polen gjennom sensorisk pol i seremonien, som er her song, musikk og dans.

Larsen (1989) sin skildring på *mizungu* er litt annleis og ho legg meir vekt på *unyago*-språk i hemmeleg *unyago*, der *mwali* skal bli dansa inn før bryllaup. Ho kallar språket *lughya ya ndani* og skriv at det er eit internt språk som blir brukt berre for inndansing i hemmeleg *unyago* (Larsen 1989:135). Larsen skriv at kvinnene dansar sensuelt og konkurrerer med kvarandre, dei viser sin ære over sin seksualitet. *Mwali* skal også danse, men ikkje for lek og moro, og imens kvinnene dansar sensuelt, syng dei om ein kjepp som skal vere symbol på penis. *Mwali* gjer ein del andre symbolske ting også, og gjenstandane har hemmelege betydingar. Vidare skildrar Larsen (1989) at *mwali* går igjennom ulike dansesekvensar eller øvingar kalla *mizungu* som *mwali* skal gå igjennom. Larsen skildrar *mizungu* som knep eller ein måte å komme ut av spesielle situasjonar (Larsen 1989:135-140). Eit eksempel på desse gåtene og knepa henta eg frå Swantz (1995). Ho skriv, når *mwali* skal bli reingjort og barbert blir jenta spurt ”Kor passerte du når du gjekk til vernaren.” Ho, eller svigersøster svarar ” I graset” Graset er eit symbolskt språk referert her til kjønnsår som skal bli tatt bort frå *mwali* og *mwali* skal bli reingjort (Swantz 1995:61). Swantz (1995) skriv også om frukter og planter som representerer kjønna sine kjønnsorgan, blant anna *mkole*-treet, som er viktig tilknytning til *unyago*-ritualet og fruktbarhet for kvinner.

Eg har vist til forskjellar mellom Swantz (1995) og Larsen (1989) om *mizungu*. Swantz (1995) og Larsen (1989) har ulike skildringar. Eg held meg mest til skildringa til Swantz, som ikkje er berre for kvinner som deltek i inndansinga. Swantz (1995) skildrar også at *mizungu* kan bli brukt i ulike samanheng ikkje berre i ritualet, kvinner bruker dette hemmelege språket for å forvirre dei andre i rundt seg (Swantz 1995:49). I den ovale ringen dansar folk att og fram i ringen, og kviskrar til *mwali*, eller syng. Swantz skriv at kvinnene kviskrar og syng i *mkole*-ringen om den nye lærdommen frå ritualet. (Swantz 1995:49). Kva er det som skjer med kvinnene som deltar i *mkole*-ritualet? Er lærdommen berre for *mwali*? Larsen skriv at all den ny kunnskapen *mwali* får er noko ho vil lære meir ettersom ho får meir livserfaring og ettersom ho deltek på fleire slike hendingar, og skjønne meininga bak meininga *ndani kwa ndani*. (Larsen 1989:143-144). I *mkole*-ritualet er musikk, tekst og samspel ein viktig del av minne og ny kunnskap for Zaramokvinner. Ifølgje James (2003) er minne meir enn intellektuell minne frå fortida, det er eit levd rammeverk som er ein del av oss heile tida. Dessutan, individuelle minner er ein del av eit delt nettverk. Litterært språk minner på oss om det som har skjedd, men det verbale språk er berre ein liten del av det som skapar og held på felles minne, (Borofsky 1987) det kroppslege nonverbale minnet vi får av praksis som frå arbeid

eller ein kollektiv seremoniell hending er minst like viktig (James 2003:100-102). Dette er noko av den viktige funksjonen i sensorisk pol eg tolkar og legg betyding i omgrepet frå Turner.

## 2 *Njombani* og *dimba*

### *Njombani*, heimen

Eg manglar data som seier noko om betydinga av heimen (*njombani*), og brukar informasjon frå Swantz (1995), som skriv at mens *mwali* gjer seg klar inne i huset får ho tre perler i munnen (Swantz 1995:48). Eg fekk vite av familien at grunnen til at jenta er så stille og passiv, er at det er ein tradisjon, jenta ikkje skal vise noko, for da kan folk særleg dei eldre, dømme ho på negativt vis, om ho ler eller gret tar det seg ikkje bra ut. Gjennom transformasjonen eller liminalfasen i rituala er det meininga at jenta skal vere roleg, stille og lydlig. Dette fortalde familien meg, men kjelder frå Swantz (1995) skriv at dei får også desse perlene i munnen. Dette fordi perlene har symbolske betydingar, som menstruasjon, mjølk og død, eller som *mkole*-treet, ein tilknytning til *mizima*, forfedreånder (Swantz 1995:42,48,50). Ifølgje Swantz skal det vere fleire betydingar mellom kvinna og heimen, som kan ha intime betydingar, eller symbolske betydingar, til forfedre og opphavet (Swantz 1995). Husa brukte ikkje å vere langt frå *mkole*-området, og eg observerte at *mwali* blir bært att og fram mellom *mkole*-området og huset. Dette viser ein tilknytning.

Vidare til skildringa av *mwali'ene* som blir bært ut av huset. I starten av rituala blir jenta bært ut, *mwali* er fullstendig skjult og bært på ryggen (Green 2007:98). Den skildrar det same som der Swantz skildrar *unyago*-jenta som i ein fase der ho skal bli "gjenfødt", noko både Swantz(1995) og Green (2007) tar opp i *unyago* skildringane. *Mwali'ene* under seremonien vart bært ut og tildekkka, dette når *mwali'ene* skulle ut igjen og bli vist fram. Dette er da symbol på jenta som fortsatt er i overgangsfasen og er som eit foster.



### Livmor og *dimba* (vagina)

I *mkole*-ritualet er folk samla i ein oval ring. I den eine lille enden sitt musikarane og ved enden er det eit tre. Ved *mkole*-treet er det nokre eldre damer, og ei eller to *mwali*. Enden av ringen rundt *mkole*-treet brukar å vere større. Swantz (1995) skriv at før i tida lagde man ein gang til *mkole*-området for *mwali*, kalla *dimba*, denne gangen var symbol for vagina, *mwali* skulle kravle til den seremonielle delen, som teikn på gjenfødning, og ein påminning om korleis elefanten lukker sin bane. *Mkole*-området er symbolsk livmor (Swantz 1995:48). I dag kravlar ikkje *mwali* til *mkole*-området, i staden har man laga den ovale ringen. *Mwali* sitt fortsatt ved ”*mkole*” treet som er symbol på livmor. Det er den større enden av ringen, og blir smalare heilt ned til der musikarane sitter. Ringen er forma som vagina livmorhals og livmor, der musikarane sitt ved enden av vagina, ved enden av ringen sitt *mwali*. Inni spring kvinnelege slektningar og venner frå den eine lille enden til *mwali* i den andre store enden. Mennene brukar ikkje å vere innanfor dette området men meir rundt den ovale ringen.

Eg tykkjer dette viser mykje symbolikk, for det første *mwali* sin tilknytning til huset, så blir ho bært ut som eit foster til ”livmor” området. *Mkole*-området kan vere teikn på kvinna sin fertile stad, og hofta, den synlege delen også knyta til fertilitet har viktig fokus i dansen, med seksuelle samspel mellom kvinner, ikkje menn. Dette seksuelle samspelet har eg berre sett ved *mkole*-tre. Enda meir, perlene *mwali* har i munnen er ikkje berre knytt til symbolikken menstruasjon, mjølk og død, perlene er også knytt til *mizima*, forfedreånder. Swantz skriv at: *mkole*-treet er ein plass for å få kontakt med forfedreånder, og at *mkole*-treet er forbundet med fruktbarhet (Swantz 1986:402). Berre kvinnelege slektningar og venner var innerst i *mkole*-ringen og einast som dansa seksuelt med kvarandre. Det viser at kvinner er dei som skal vise til det fruktbare under ritualet. Som tidligare skildra, er dette *mkole*-området mykje relatert til fruktbarhet, og *mkole*-treet er relatert til faren sin matrilineære side og spiritulle arv. *Ngoma* er ein måte å tilbe forfedre og skaffe fruktbarhet. I songane har dei skjulte betydingar som *mizungu*. I mytologien dansar *Nyalutanga*, dette kan vere ei oppfordring til etterkommarane om å vise til ønske om fruktbarhet og reproduksjon.

Det er kjent at i mange religionar at man dansar for gudane sine eller ånder. Oesterley (1923) viser til Bibelen der Kong David og israelittane som dansa for sin Gud ”David and all the house of Israel dancing before Jahwe with all their might” (2 Sam.vi. 5; Oesterley 1923:54). Eg vil bruke teoriar frå Oesterley sin bok *The sacred dance* (1923), for å klargjere heilag dans. Boka er gamal og evolusjonistisk prega, men har viktige bidrag om kvifor mennesket dansar. Evolusjonistisk teori

passar dårleg til samfunnsteoriar i dag, han skriv at dansane for ånder er frå første stadiet av sivilisasjonen, og at folk som dansar for ånder eller overtru er usiviliserte, eller at dansen viser til barnlige sinn. Eg vil tilpasse danseteoriane til å handle om heilag dans og ikkje kva ”nivå” av heilag dans samfunnet er i. Eg vil også bruke teoriane til Spencer om dans og samhald knytt til følsamt klimaks og ekstase.

Tidligere frå Spencer (1985) har eg skrevet om korleis musikk og dans påverkar Zaramo til grensa av ekstase. I løpet av eit *mkole*-ritual, kjem følelsane i eit stadig høgare klimaks. Spencer skriv om dans som kumulativ prosess. Han skriv at teorien om sjølvgenerasjon handlar om korleis man skapar eit følsamt klimaks. Han brukar omgrepet katarsis, som er knytt til transe og gir psykologisk frigjerung gjennom uttrykk av sterke følelsar. Etterkvart går man frå ”sosial harmoni” til å miste beherskinga over seg sjølv og over sin eigen mentalitet eller oppførsel, dansaren mistar seg sjølv og blir ein del av gruppa sin kollektive følelse (Spencer 1985:15-16). Når man er i transe eller katarsis vil Zaramokvinnene vere i ein fase mellom to verdener. Det at dansaren mistar seg sjølv kan også vere i ein måte å kontakte Zaramo sine forfedreånder.

Eg vil no skildre nærmare Oesterley (1923) sine teoriar. I New Guinea spurde feltarbeidaren Chalmers kvifor dansen er så viktig for dei han studerte. Svaret var at når man dansar frydar åndene seg, og det same med folket. Trommemusikk og dans er teikn på fryd og uttrykk for takknemlegheit (Oesterley 1923:1-2). Vidare skriv Oesterley at heilag dans er først og fremst for å ære høgare krefter, det er også for gi av seg sjølv til guddomen, enten som gåve eller sjølvoffring (Oesterley 1923:22). Ved å imitere høgare krefter i dans blir imitatoren i eitt med den som man etterliknar (Oesterley 1923:23-24). I mytologien lærer *Nyalutanga mwali* om sex og ho dansar rundt eit tre. Min observasjon var at kvinnene tok med lærdommen om sex rundt *mkole*-treet. Eg vil tolke det at det er ein tradisjon, man har lært frå forfedrane som praktiserer den ideologiske pol etter ”bestemor av bestemor.” Ikkje alle kan vere klar over kvifor man følgjer reglane i bryllaup, konfirmasjon, fordi det er tradisjon, likevel vil eg tru at dansen har ei viktig påverknad for korleis man oppfører seg rundt ”*mkole*” treet. Til slutt, Oesterley skriv at man dansar også for å håpe på betre vekst eller at høgare krefter forårsakar dette (Oesterley 1923:27). Eg meiner dansen hos Zaramo tradisjonelt, betyr at man viser til *Nyalutanga* og Zaramokvinner viser til forfedrane om ønske for fertilitet, ein transaksjon, kvinnelege slektningar og familie kjem i transe. Heilag dans treng ikkje berre å handle om fertilitet for plante og vekst men også fertilitet for mennesket. Green skriv ”relasjonar mellom folk og ånder foretas gjennom offring av mat og øl som sikrar fruktbarheit. Eit band mellom menneskjer og ånder som manipulerer dei kosmologiske kreftene, eit dialektisk tilhøve mellom liv

og død (Green 2007:93).”

### 3 Høgdepunkt av ritualet

På ettermiddagen, kort etter det hadde vert verningsrite,<sup>51</sup> hørde eg trommer, og eg gjekk litt bort frå huset langs vegen, der såg eg musikarane for *ngoma* komme. Ungar og andre venner følgde etter dei, muntre og glade, så stoppa musikarane ved nokre tre framfor huset, så spelte dei litt musikk, kanskje ein halvtime. Likt andre seremoniar eg har vert på brukar det å vere litt musikk først, så ein pause før dei startar igjen. Pausen varte lengje, mens eg åt lunsjen min starta dei igjen. Nasla og Sabrina hadde komme ut og bestått *mizungu*-testen. Da eg gjekk ut såg eg at musikarane hadde flytta seg lengre bort, nær den lille butikken ved vegen, blant nokre tre, det hadde allereie komme ein del folk til staden. Nasla og Sabrina satt ved trea, mens eldre damer var ovanfor dei. Det er som det vanlege, *mwali'ene* har nakne overkroppar, eldre damer satt rundt *mwali'ene* og held i dei. Ei eldre dame song og snakka litt, og ei anna song litt også, og dei kasta mynter til jentene på *kangaen* som ligg på føtene. Antakeleg er dette ein song spesialisert for *mwali*, *mizungu*, og eg kan godt tenkje meg dama hadde viktige symbolske ord for dei. Så blir brysta dekkja til igjen. Etterkvart kjem familiemedlemmar, venner og naboar. Dansinga er i gang. Dei sprang eller gjekk att og fram frå musikarane til *mwali'ene*. Dei song og fortalde hemmelege gåter som i *mizungu*, enten i flokk eller aleine. Kvinnene blei berre meir og meir ivrige, dei syng eller dansar. Dansen blei heftigare og heftigare, det same med samspelet mellom kvinnene. Dei jubla og gråt, og følelsane blei ekstreme.

### **Mzuka, ånd og lokale omgrep**

#### *Mzuka*

All den gleda og ekstasen folk føler, spesielt følelsane kvinneleg familie og venner viser, blir kalla ”*mzuka*.” *Mzuka* er ifølgje Middleton (1992) eit kiswahili ord for ånd og har banturøter. Eg hadde inntrykk av at det betydde opphissa, overstimulert<sup>52</sup> eller oppfriskande friskt eller ”fresh”, fresh er eit låneord frå England som dei også ofte brukte. *Mzuka* kan bli relatert til transe eller katarsis og som førar til dei ekstreme følelsane og oppførselen kvinnene får. Kvinnene kjem i ekstase av fleire grunnar. Man kan komme i ekstase på grunn av åndetru, det kan vere ønske og tilbeding om fertilitet, glede, kvinner blir påminna om sin lærdom og rolle i samfunnet, og man kan få ny

---

<sup>51</sup> Frå kapittel 5.

<sup>52</sup> Feltdagbok:176.

kunnskap i ritualet. Alt dette er grunnane til desse følelsane, man brukar da også alkohol for å komme i stemning. I kvardagane er det mest menn som drikk. Når *mwali'ene* har kommen ut og feiringa starta, så drakk dei andre kvinnelege i familien også. Eg hadde aldri sett Mama I<sup>53</sup> drikke før. Mama M drakk ikkje, dette fordi ho er *mganga* og har ein ånd inni seg, den ånden kan ta kontroll over ho når ho drikk.<sup>54</sup>

Kvinnene viser tydeleg den seksuelle ideologiske kvinnelege verdiane ved den sensoriske polen, som er her så følelselada, kroppsleg og direkte. Dei er også ganske glade på Sabrina og Nasla sine vegne, at dei skal bli vaksne kvinner, utføre sine roller, og gjere sin del av oppgåvene i verda. Yngste dottera til Bibi, Mama I gret. Nokon fell blir skubbet ned og andre ligg oppå kvarandre og imiterer samleie. Når Mama M kjem startar ho like fritt som dei andre og hamnar fort i eit paringsspel, ved å rulle i bakken og nokon kjem oppå ho. Kort etter kastar ho overdelen av seg og blottar brysta, andre kvinner må prøve å dekke ho til, det tar ikkje langt tid før dei klarar å sette eit plag på overdelen. Å ta av seg overdelen er ein del av *mzuka*, av det mest ekstreme. Når familie, venner eller andre nære tar av seg kleda av ekstase blir det kalla, *kumwaga radhi*<sup>55</sup> eller *kusasambua*,<sup>56</sup> det mest ekstreme *mzuka*, som betyr utløsning eller nyting, som katarsis, ein psykologisk frigjering.

Som skildra frå tidligare er den innarste delen av *mkole*-ringen symbol på livmor. Mennene brukte ikkje å vere mykje i ringen, einast mennene som spelte på *ngoma*. Enda meir sjeldan var menn som gjekk innover ringen. Ein eldre mann som var venn av familien gjorde det ein gong, og damer lo av han, spesielt ei venninne av familien. Det er tydeleg at området er berre for kvinner og at det er dei som skal vise til det fruktbare og danse for det, vise ønske om fruktbarhet. Ifølgje mytologien skal kvinnene kalle på *Nyalutanga* og det er kvinner sitt ansvar å kalle på ho og forfedrane for å vise til den ideologiske polen som heider og ønske om fruktbarhet. Dette viser dei ved den sensoriske polen som viser direkte kva kvinnene ønskjer ved å spele seksuelt med kvarandre. Under ritualet hendte det også at den stumme mannen, gjekk rett inntil livmor området. Da blei det meir alvor, det var ikkje nokon som lo og Storebroren til Nasla, Ali kom fort inn og ut for å hente ut den stumme mannen. Dette hende tre gonger og Ali måtte passe på den stumme mannen. Menn skal heller ikkje få den åndelege kontakten med forfedrane, bli *mzuka*, *kumwaga radhi*, *kusasambua* eller *katarsisk*.

---

<sup>53</sup> Sjå illustrasjon frå kapittel 3.

<sup>54</sup> Dette ifølgje ein informant. Eg vil også tilføre at antakeleg er det berre forfedreånder som er ønsket velkommen.

<sup>55</sup> Kiswahili: utløsning, nyting.

<sup>56</sup> Feltdagbok:176.

Dei kjem ikkje i transe, dei får ikkje tilbe eller heider og ære *Nyalutanga* eller forfedre ved dans. Dette er kvinnene sin oppgåve og private del med sin kunnskap, som dei arva og deler med forfedreänder.

Seinare var det Mama I som sprang topplaut rundt, ho var vanskelegare å kontrollere enn Mama M, ho reiv skjorta av seg to gong. Seinare låg ho og rulla saman med ei anna dame, som i eit paringsspel, etterpå strødde dei sand på kvarandre og kjefta litt, som imitasjon etter problem i ekteskapet. Seinare reiv Mama W av seg toppen, ho var ganske vanskeleg å kontrollere. Når dei andre kvinnene hadde kledd på ho igjen, sprang ho ut av ringen etter nok ein gong at toppen hadde blitt kasta av. Dei andre kvinnene måtte springe etter ho med plagget, klart for å bli sat på igjen. Det tok tid før dei klarte å få på det på ho igjen. Eg meiner dette er ein intersubjektivitet blant Zaramokvinner. Intersubjektivitet kan handle om samspel til liv og lære i samfunnet og verda, eller rolle og identitet i forhold til dette. Intersubjektivitet kan handle om noko man kan dele erfaringar med og forhandle eller komme til einigheit om, ei felles forståing av delte erfaringar. Intersubjektivitet hos Zaramokvinner er eit samspel i dansen om reglar og lære frå *unyago*. Kvinner blir ikkje berre påminna om lærdommen frå *unyago*, det er ein delt erfaring om lære frå fortidens reglar og som blir spelt ut i *mkole*-ritualet. Kvinnene blir *mzuka* og nokon får psykologiske frigjerings av det som hender i *mkole*-ritualet. Det er hemmelegghald og ein intersubjektivitet for Zaramokvinner.

#### Avslutning av høgdepunktet

Etter ei stund vart Nasla og Sabrina tatt bort og gøymd under sjal, akkurat som eg hadde sett i starten av første seremoni, nokre kvinner bærte Nasla og Sabrina på ryggen bort til eit rom. Etter dette fekk vi ikkje sjå dei før søndag. Swantz skriv at den siste lærdommen får *mwali* laurdagskvelden før solnedgang (Swantz 1995:50). Så er det berre dansinga igjen, folk er i godt humør og dansar voldsomt. Eg er også litt med, Mama M og andre er ivrige på at eg og skal vere med å danse som dei. Dansen kan vere ganske seksuell og kvinnene kan vere ein del framover bøygd og riste med bakenden. Eg tykte det var for mykje, stoppa dansen og gjekk bort, Majd som aldri hadde sett noko slikt før hadde forsto meg litt, han syntes det var ganske seksuell dans. Eg følte det var flaut å stå og danse som Zaramokvinnene, eg skilte meg ut på fleire områder. Rytmen var annleis enn det eg var vant med, deira innlevde kunnskap, rytmeforståing og danserørsle var annleis enn min. Kvinner stod nesten oppå kvarandre, og enkelte gong rista dei meir hofte og rumpe enn andre gongar. Eg følte at eg berre var i vegen likevel om kvinnene eigentleg var ganske glade



for at eg blei med og delte dansen som dei gjorde. Kanskje dei ikkje skjønnte at eg ikkje skjønnte kor stor glede og stoltheit for kvinner dette innebar?

Dette var kroppsleg og kjensleg uvant for meg og ikkje inkorporert i meg. Med kroppsleg meiner eg rytme og rørsle. Med kjensleg meiner eg der man tilfører normer, idear og verdiar i dansen, eller å tilføre den ideologisk pol i den sensoriske polen. Dette var ikkje min habitus eller sensoriske pol om dans. Likevel om våre habitusar er ganske forskjellige kan man likevel klare å danse saman som dei, men det kan vere ei utfordring også! *Ngoma* slutta før det var mørkt,<sup>57</sup> og *ngoma* begynte ikkje igjen før ni ti tida. Mama M ville at eg skulle legge meg. Det kan vere ting som skjer ved nettene som eg ikkje fekk med meg, eg kunne berre delta litt av feiringane ved nattetid<sup>58</sup> det var full fest med *ngoma*-musikk heile natta.



### Avslutning

Dette kapitlet har vert viktig for å forstå dei tradisjonelle verdiane for *ngoma*, feiring og dans for Zaramokvinner, som stammar frå mytologien i dei dominante symbola *mkole*-treet og *Nyalutanga*. Symbola som lagar grunnlaget for *unyago* hos Zaramokvinner. Eg analyserte først om mytologien til *mkole*-treet, og eg introduserte om "*mkole-treet*" i dag, før eg starta vidare om skildringane og praksisane rundt *mkole*-rituala som eg deltok på. Eg skreiv om skildringane for så å analysere og drøfte betydingane av det som skjedde i ritualet. Eg analyserte deretter om hemmeleg språk og gåte (*mizungu*), så gjekk eg vidare i å skildre symbolikken rundt *mkole*-ritualet, som er knytt opp til

---

<sup>57</sup> Eg skriv *mkole*-ritualet for alt føregjekk i store områder rundt treet og synes ved *mkole*-treet kan vere misvisande.

<sup>58</sup> Swantz som har anna rekkefølge på når ting kunne skje og har anna data som også kan vere ganske ulikt mitt. Ho skildrar også om spesielle ting som kunne skje ved nettene, eg veit ikkje om dette.

gjenfødning og fertilitet. Dette er viktige bindingar til *mkole*-treet, *ngoma* og forfedreånder. Eg knytt opp dette til teoriar rundt heilag dans og hold fram med skildringar frå Nasla og Sabrina sitt *mkole*-ritual for å kaste lys på dette, der man bruker *ngoma* for "å kalle på *Nyalutanga*", kvinner blir *mzuka*, *kumwaga radhi* og *kusasambua*, dette for å vise til fertilitet og ønske om fertilitet. Til slutt laga eg ei avrunding for kapittelet, og eg skildra ei avslutning av høgdepunktet.

Turner sine teoriar i kapittel 6 har vert viktige, dei er meir eksakte og blir tolka ut ifrå den ideologiske pol (levesett, reglar normer og idear) som spring ut ifrå dei dominante symbola *mkole*-treet og *Nyalutanga* (juletre, flagg, kristuskorset). Ønsket om det ideologiske vises best når man dansar og speler saman som ein sensorisk pol (åtferd, det kroppslege og kjenslege), den er mest tydeleg å forstå etter man ser kva kvinner gjer i *mkole*-treet. Både dominant symbol, ideologisk pol og sensorisk pol er habitus. Habitusen skildrar det meir generelt og enkelt, man blir sosialisert og lært opp til å følgje idear og reglar man skal følgje, også kroppsleg. Reglane er den ideologiske polen, berre for kvinner som habitusen ikkje kan bli brukt spesifikt til. Habitus kan skildre lettare alle delar i eit samfunn, likevel om den også kan henvendes til meir private reglar, og Turner sine teoriar utfyllar dette. Eg kunne aldri fokusert på berre Turner sine teoriar, som for lett blir knytt til det tradisjonelle, som lettare blir knytt til mytologi, og eldre kosmologi, det er likevel viktig, for det er fortsatt grunnleggande for moral, etikk, makt og politikk, og anna som påverkar det "moderne" samfunnet i stor grad. Som sagt tidligare, i nokre seremoniar brukte dei ikkje *ngoma* i det heile tatt, dei brukar meir "moderne" måtar å få fram dei viktige reglane og synet på verda, dette også gjennom musikk, song og dans. Moderne måtar å formidle levereglar er meir nyttig til habitus teoriar. Moderne måtar å formidle leverglar vil eg analysere og drøfte i neste kapittel.

## Kapittel 7: Dans, framføringar og modernisering for *unyago*-seremonien

### Innleiing

I kapittel 4 introduserte eg kva musikk og dans som er vanleg i ein *unyago*-seremoni, og kva som er "dans" for dei. Eg analyserte og skildra om moderne bruk av musikk som eg vil drøfte og bruke meir fokus på i dette kapitlet, som er blitt blanda med lokal musikk og dans. Eg vil gå meir inn i dette, om modernisering av *unyago*-seremonien, korleis man dansar i *unyago*-seremonien, og framfører i *unyago*-seremonien da eg var hos Zaramofolket i Chanika. Med det moderne tenkjer eg i høve til frigjeringa (1961,1962) som førte til homogenisering, eller blanding av ulike stilar og etnisitetar i nasjonen Tanzania. Eg har ikkje eksakte skilje på det tradisjonelle og moderne, som går over kvarandre. I dette kapitlet blir det dominante symbol og ideologiske pol mindre synleg, men eg vil vise at den sensoriske polen blir ført vidare som Zaramo godt muleg henta frå den ideologiske polen. Hanna (1973) skriv det fortsatt er vanleg å lære gamle og nye verdiar gjennom afrikansk dans, som er introdusert i skulen og kyrkjene, hos Zaramo tilfella, kan man fortsatt gjere det ved ritual. Derfor vil eg analysere dei moderniserte aspektane av dansen med habitusomgrepet i dette kapitlet, som er den mest nyttige teorien til den moderne delen av seremonien.

Eg vil først introdusere og drøfte forbindingane mellom det tradisjonelle og moderne i *unyago*-seremonien, korleis kollektiv samspel og framføring verker i *unyago*-seremonien, og eg vil i dette kapitlet vise til ein illustrasjon laga av Schechner (1994), om forholdet mellom tradisjonell og moderne kollektiv samspel og framføring. Eg vil etter det skildre dagen etter *mkole*-ritualet hos familien og starte å analysere og drøfte modernisering av musikk og dans, dette først i høve til korleis tradisjonell musikk og dans er blitt overført til moderne musikk og dans, og derfor også kjønnsrollene sine forvandlingar. Etter å ha skildra, analysert og drøfta forvandlinga i dans og musikk ved *unyago*-seremonien, vil eg skrive om framføring og meir om bruken av tekst, eg vil da først skildre forløpet av den siste dagen hos familien. Der vil eg analysere og drøfte bruken av tekst frå det tradisjonelle til det moderne, også vil eg skildre, analysere og drøfte meir om *Taarab* til gåvegiving i *unyago*-seremonien. Etter å ha analysert og drøfta gåvegiving, vil eg skildre *kidukwi*, ein moderne framføring i dans. Først litt generelt, og så vil eg analysere og drøfte nærmare *kidukwi*, dette i høve til tradisjonell og moderne dans for kvinner. Til slutt i oppgåva vil eg analysere og drøfte Zaramokvinner sitt forhold til dans i dagens samfunn påverka av Tanzania som eit land, dette spesielt til habitus, undring og drøfting på kva det kan bety for framtida for Zaramokvinner i

forhold til deira sine danseroller.

### **Frå ritual til teater?**

Eg vil først starte ei drøfting om framføringar og samspel. ”Ein roman kan gi mykje imaginære bilete til folk, men det rommar berre ein person sitt bilete. Bøker er skrevet av ein person og lest av individuelle personar. Det er i spel at scenene blir til live. Eit spel er eit kollektiv produkt og tilbyder eit kollektiv publikum (James 2003:103)”, som omgrepa *ngoma*, *cheza*. *Ngoma* er den tradisjonelle måten å lage eit kollektivt spel, og blir knytt til mytologien om *mkole*-treet og *Nyalutanga*. Eg skildra i kapittel 6 om mytologi, som ei form for symbolsk og religiøs forteljing. I dag er *Taarab* eller anna musikk ein populær måte å fortelje historie, og viker unna den mytologiske, frå det symbolske heilage. *Ngoma* passar ikkje inn her så eg brukar omgrepet *cheza*, som eg tok for meg i kapittel 4. *Taarab* er poetisk og fortsatt ganske symbolskt og handlar om normer og levesett i samfunnet, men kjem frå ei litterær og musikalsk tekst, ikkje den munnlege forma man lærer symbolskt under ritualet. *Taarab* eller anna moderne musikk er ein ny måte å få fram budskap og lærdom om samfunnet som alle har tilgang til.<sup>59</sup> Dei musikalske songtekstane og framføring erstattar eller forsterkar mytologiens rolle for etikk og moral i *unyago*-seremonien til Zaramo.

Ntarangwi (2001) og Campbell & Eastman (1984) skriv at *Taarab* er framført av profesjonelle musikarar, at *Taarab* kan bli framført av profesjonelle musikarar eller spilt i heimen til private fester. Det involverer ikkje deltaking av publikum. Frå mitt feltområde kan man bruke DJ og høgtalarar til *Taarab*, og *Taarab* blir brukt til ulike feiringar, som bryllaupsseremoniar og *unyago*-seremoniar. Hos *unyago*-seremoniane for Zaramo var det også framføring av folk som mimar etter musikken. Det å bruke *Taarab* og anna musikk i DJ og musikkanlegg i seremonien, er ein moderne måte å feire i seremonien. Eg meiner den blir brukt til moral og etikk, ein forandring og utvikling på kollektiv samspel, framføring og dans i *unyago*-seremonien. Som Bourdieu skriv, det kjem nye idear, smak, åtferd og vaner i samfunnet (Bourdieu 2008). Sidan frigjeringa kom etter kolonialismen, har det skjedd forandringar i Tanzania, også ved musikken og dansen, Zaramo er ikkje noko unntak av denne forandringa, dei beheld både dei tradisjonelle og nye impulsane i dagleglivet, som blir vist under kollektivt samspel, framføring og dans i seremonien.

Dette er ein diskusjon som liknar andre antropologar har skrevet om, som James (2003) og Bowie

---

<sup>59</sup> Les Ntarangwi (2001) eller Graebner (1989)

(2006). Bowie skriv om framføring, ritual og teater. Det er likskap mellom dei, Frazer og andre frå Cambridge skulen på nittenhundretallet meinte teater kom opphavleg frå ritual men mangla empiriske bevis. Det er uansett likskap mellom dei. Bowie skriv vidare om likskap, dette mellom spel som ritual, teater, sport, dans og musikk. Ho brukar Schechner (1994) i denne diskusjonen. Schechner deler skilje mellom teater og ritual etter kva som er ”effekt” og ”underhaldning” og har laga ein illustrasjon (Bowie 2006:145).

Effekt	Underhaldning
Ritual	Teater
Resultat	Moro
Link til dei fråverande	Berre for dei som er tilstade
Symbolisk tid	Legg vekt på det som skjer der og da
Utøver okkupert i transe	Utøver veit kva han/ho gjer
Publikum deltar	Publikum ser på
Publikum meiner	Publikum passiv, aksepterer.
Kollektiv kreativitet	Individuell kreativitet

(Schechner 1994:120)

Schechner innrømmer sjølv at desse termene ikkje er faste og statiske, både effekt og underhaldning er avhengige av kvarandre (Bowie 2006:146), dei kan også flyte over i kvarandre slik som man feirar tilbakekomsten til *mwali*. No er det i ferd med å skje ei forandring hos Zaramo. Den første dagen, fredag, er mest nyttige til kategoriane under effekt og ritual, mens den tredje dagen, søndag, er mest nyttig til kategoriane under underhaldning og teater. For det første så kan all hendingane i *unyago*-seremonien blir kalla ”underhaldning”, både den første, andre og tredje dagen.

Underhaldning er ikkje dekkande for den tredje dagen sine hendingar. Den tredje dagen søndag, har man også lyst til å oppnå ein effekt. Den har også ei ”symbolisk” tid, men samtidig veit den som framfører kva den skal gjere. Likevel om den tredje dagen liknar den siste kategorien ganske mykje, vil min konklusjon vere at *unyago*-seremonien ikkje kan bli kategorisert etter denne modellen, det flyt for mykje over i kvarandre. Ritual og teater er berre ein måte for mennesket å klassifisere kollektiv samspel og framføring. Det kan vere mange måtar å underhalde, få fram effekt, danse, og framføre. Eg kunne ha satt *mkole*-ritualet heilt åleine under effekt. Det blir ikkje rett for dei andre dagane er også ein del av ritualet og skal få fram sin ”effekt.” Eg meiner også at det er galt å putte

den tredje dagen under termen ”Teater”.

Eg er ikkje ute etter å kritisere Schnecher (1994) sin modell, han innrømmer sjølv at den ikkje er fast og statisk. Mennesket sin hjerne og endelause kreativitet har alltid fascinert meg, alle måtane vi kan leve på kan vere vanskelege å sette i termar eller i kategori, samfunnet forandrar seg og mennesket skapar nye og kreative måtar å leve på. Det er ikkje alt man kan sette i termar og kategorisere, mennesket kan likevel skjønne kvarandre sine måtar å leve på. Språk, og spel som musikk song og dans er viktige medium, og dans vil alltid eksistere som eit medium med ein eigen spesiell evne til å formidle følelsar, reglar og budskap. Modellen til Schnecher (1994), vil vise enklare til framføring som er i forandring. Eg vil vise at dansen blir ført vidare på forskjellige vis og er fortsatt viktig under framføring og/eller deltaking for å få fram ulik effekt eller budskap. Nokre framføringar kunne vere rein underhaldning, mens andre blanda. Eg vil i dette kapittelet skildre korleis ein ”moderne” seremoni kan verke, og modellen over er ein blanding av det som skjedde i seremoniane eg var med på.

Den andre dagen, laurdag.

Laurdag, dagen etterpå hos familien, ved morgonen var det fortsatt dansing, men ikkje så mange folk lenger. Eg dansa saman litt med folk for ei kort stund, men muskarane var slitne og andre venner og naboar av familien måtte også slappe av, og musikken og dansen slutta. I staden slappa folk av og sov, eller åt mat. Feiringa starta igjen på kvelden, først var det *ngoma*, seinare spelte DJ ‘en musikk. Området rundt familien sin heimstad<sup>60</sup> var fullt av folk overalt, mykje meir enn det det hadde vert tidligare. Eg deltok ikkje på *ngoma*, eg måtte vente ei stund før eg kunne gå ut i lag med nokre venner av Mama M, da hadde DJ allerede spelt musikk ei lita stund. Ute var det mange ulike folk som dansa i ring eller med kvarandre, menn og kvinner. Etterkvart var vi i ein ring med nokre andre folk, og vi dansa *Taarab* for ei stund. Ei kvinne kom med hofta dyttande mot mi hofte, og så starta ho å rulle hofta mot mi hofte, vanlegvis var eg sjenert og hadde unngått desse ”hofterullande konkurransane” men denne kvelden var eg villig til å rulle tilbake. Dei andre kvinnene tykte det var moro og *ululata*. I rundt oss er det mange folk som dansa enten i store ringar eller litt for sine egne venner, kvinner og menn, men mest kvinner samla. I min ring var det også mest kvinner med nokre menn som var med. Nokon dansa i ring, dansa *chakacha*, hadde andre kreative innslag, eller gjorde fleire hoftekonkurransar. Eg dansa ei stund med vennane til Mama M, men så kom Mama L og tok

---

<sup>60</sup> Sjå kapittel 3.

meg lengre bort der er det mindre folk, og lite folk som dansa. Ho bad meg sette meg på ein benk ved *bata*-huset (*bata*-huset er der endene bor), saman med bror hennar.

Etterkvart dansa eg med ei gruppe unge kvinner, vi dansa etter *Taarab*. Eg og dei unge kvinnene dansa i ring for ei stund, vi rulla også med hofta, men for det meste dansa vi enkelt i ring, eller dei hadde eigne vriar på dans. Medan eg og denne jentegruppa dansa i ring skjedde det dramatisk, og ei kvinne var voldsom og hylte, eg stoppa dansen og snakka med nokre andre unge folk. Medan eg stod og snakka med dei falt mange folk over kvarandre, også ein eg snakka med. Kvinna hylte og var heilt vill, til slutt klarte nokre folk å ta bort den ville dama. Det viste seg at dama hadde blitt sjalu på ei kvinne som flørta med mannen hennar. Eg måtte leggje meg kort etter. Festen fortsette likevel som før og staden var fullt av folk, spesielt unge folk. På denne festen var det mange ukjente folk som sikkert møttes berre fordi det er fest og moro, og man kan finne nokon å bli kjent med, kanskje ein partner. I dansane som eg nemnte er det vanleg med hofterullande dansar, det er også vanleg med konkurransar.

Eg skreiv om noko av dette i kapittel 4 og 5, eg vil no skrive meir om dette. Dei kapitla handla mest om kvinner, og kvinner sin rolle i dansen, dette vil fortsatt vere viktigast, men i dagens seremoniar eller fest, kan menn og kvinner godt danse i lag. Som Ntarangwi (2001), Campbell og Eastman (1984) skriv, er det ein forandring i dansepraksis. Det har komme forandringar i korleis ein *unyago*-seremoni verker, forandringar som mindre kjønnsdelt tradisjonell dans i *ngoma*.

### **Modernisering av musikk og dans**

Ntarangwi (2001) skriv at *Taarab* blir ofte framført i bryllaup. Her med heile orkesteret som han studerte i Zanzibar. Ntarangwi skriv at *Taarab* handlar lite om brud og brudgom. *Taarab* framføring handlar om menneskje generelt eller om spesifiserte forhold i det lokale samfunn.

Etter *unyago* er det vanleg å finne seg ein å gifte seg med, for da er man klar til å stifte seg ein familie. Eg vil starte å skildre korleis bryllaup og *Taarab* er knytt til seksuell dans som inspirasjon frå anna musikk, og musikkens samanheng til dans i *unyago*-seremoniar eg deltok på. Ifølgje Ntarangwi (2001) er det viktige samanheng mellom ekteskap og korleis den nye musikken i *Taarab* blir brukt frå bryllaupsmusikk. Ntarangwi (2001) skriv om *Taarab* som ein blanding av musikk kulturelt, blant anna den afrikanske *ngoma* (her, trommer), indisk og arabisk. Både Ntarangwi (2001), Campbell og Eastman (1984) skriver om trommer som blir kalla *vugo* og *msondo* og brukt i

samanheng til feiring av ekteskapet, like før bryllaupet. Eg forstår det slik at *Taarab* har henta inspirasjon frå desse lokale trommane (lokalt for Zaramo før var *mbiga*), som eigentleg blir brukt til bryllaup. Vidare skriv Ntarangwi (2001) at man lagar korte musikalske linjer som er sunge gjentatt gong, mens kvinnene blant publikum ofte dansar den hofterullande dansen. Eg hugsar godt at kvinner brukte å rulle med hofta til *Taarab* tekst som sa ”rudisha tena” (ein gong til), da to kvinner kom under førebuingane onsdagen og Mama I ropte dette, og dei to kvinnene rulla med hofta. Campbell og Eastman (1984) kallar dette *chakacha*.

Dette er skildringar som liknar mitt feltområde, unntaket er at eg opplevde denne type dans ved *unyago*-ritualet og ikkje ved bryllaup eller førebuingar til bryllaup. Eg har også tidligare i kapittel 5 drøfta og analyserte *mbiga* og korleis man lærer dansen i dag. I *unyago*-seremonien kunne eg også sjå unge jenter dansa hofterullande dansar, eller konkurrere under påskefeiringa. Som eg skildra i kapittel 5 skreiv Larsen (1989) at *mwali* blei inndansa og at kvinner kunne konkurrere. Hos Zaramo kunne eg sjå at man dansa ganske seksuelt i seremonien og kvinner konkurrerte mot kvarandre, som da eg konkurrerte mot ei anna kvinne for moro skuld, som eg skildra ovanfor. Seksuell dans viser til seksuell stolthet. Dette med stolthet kunne eg sjå når kvinnene konkurrerte. Campbell og Eastman (1984) kallar den seksuelle dansekonkuransen mellom kvinner *kishuri*.<sup>61</sup> Hos Zaramo dansa vi i sirkel og nokon kunne komme bort til deg, og man rulla med hofta mot kvarandre innanfor sirkelen, det varierte kor lengje dei heldt på, men når dei var ferdige kunne kvinner *ululate*. Campell og Eastman (1984) skildrar *kishuri* og *chakacha* slik ”I *kishuri* går to kvinner i senteret av sirkelen, at man konkurrerer til ein er erklært som vinnaren.” Dei skriv at *kishuri*, har få songar i seg sjølv, men at det er glede latter og *ululating*, spesielt om det er gode danseframføringar (Campbell og Eastman 1984:471-472).

Nokon gong er det vanskeleg å skilje mellom *unyago* og bryllaup. *Unyago* og bryllaup brukte å vere meir knytt til kvarandre før. Hos etniske grupper som *Pare* (Swantz 1995) eller folka Campbell, Eastman (1984), Ntarangwi (2001) og Larsen (1989) studerte, kan det seksuelle og den seksuelle dansen ha vert viktige førebuingar for ekteskapet. Hos Zaramo var den seksuelle dansen viktig i *unyago*, som også Swantz skriv (Swantz 1995:53). Ifølgje Ntarangwi (2001), Campell og Eastman (1984) blei trommer (kalla *msondo*) til *ngoma* brukt til bryllaup der man dansa *chakacha* og *kishuri* men at det no i dag blir brukt til *Taarab*. Zaramo har frå gamalt av *ngoma* for kvinner kalla *mbiga*, men i dag brukar også dei *Taarab*, poetisk musikk som samlar folk sine verdiar i Tanzania sin kyst.

---

<sup>61</sup> Eg veit ikkje kva det heiter på kizaramo, eller om dei har kallenamn på det.



## Forandring av dansepraksisar for kvinner

Ntarangwi (2001) skriv at *Taarab* er den einaste musikken i Zanzibar, der kvinner og menn syng saman, noko som er imot islamsk lære. *Taarab* har da likevel forandra på denne sosiale forma, ikkje berre i Zanzibar. Ntarangwi (2001) gjorde også feltarbeid ulike stader ved swahilikysten. Mykje av *Taarab* musikken er henta frå kvinner sin dans og musikk sjanger, som er grunnen til at flest kvinner dansar i *Taarab*. Ntarangwi (2001), Campbell og Eastman (1984) skriv at i *ngoma* dans og song, er det vanleg med skilje mellom kjønn, og har derfor songar spesialisert til sitt kjønn. Medan hos *Taarab* er det ikkje noko klart skilje. Vidare skriv Campbell og Eastman (1984) at *chakacha* blir dansa i ein sirkel i klokka sin retning, dette til *ngoma* musikk. I dag har man også denne stilen brukt i *Taarab* dans. Jenta roterer med hoftene mens ho går i sirkelen. Nokre gong vil dei stoppe å røre seg framover, men fortsette hofteroteringa (Campbell og Eastman 1984).

Antakeleg var desse *Taarab* dansane eg såg under seremonien noko tradisjonelt frå *ngoma* i *unyago*-ritual, som *chakacha*.<sup>62</sup> I dag er dansane til kjønna meir samla som i *Taarab*, men kvinnene held fremdeles på sin feminine rolle og dans. Den feminine dansen om korleis kvinner sin rolle skal vere, der jenter lærer om kjønnsrolla gjennom dans. Dansen er fortsatt ein sosialisert kroppsteknikk, eit mål og ideal for kvinner. Den feminine dansen har utvikla seg frå *ngoma*, i dag er den også utvikla til *Taarab* og anna populær musikk. Den feminine dansen har utvikla seg til modernisert danseform, der alle (kjønn og alder) som er vant med *Taarab* musikk eller anna populærmusikk kan danse saman. Eg vil skrive ei tilnærma skildring og analyse av kjønnsrolleideal og praksisen av det nedanfor.

Campbell og Eastman (1984) skriv også at det er seksuelle betydingar i *chakacha*. Eg vart også fortald at det var skjulte seksuelle betydingar i nokre *ngoma*-songar til *mdundiko*, som er ein lokal dans og musikk frå Zaramo.<sup>63</sup> I *ngoma* var det på dagtid mykje synging og dansing der både kvinner og menn dansa i lag ved sidan av musikarane. Dei som song trengte ikkje å gå i sirkelen men dansa i *ngoma*-takt. Eit eksempel var da ein mann var vokalist blant musikarane og song saman med nokre damer. Desse damene trur eg var vener av familien. Mannen stod først ved

---

<sup>62</sup> Men eg skal ikkje seie for sikkert, i dag kan det jo godt hende at dei blandar dansestilar frå andre etniske grupper og.

<sup>63</sup> Eg veit lite om *mdundiko* og dette er det sikraste eg kan seie om den, etter å leita frå ulike kjelder om den.

musikarane og spelte musikk. Musikken stoppa opp og han song høgt. Så gjekk han bort til kvinnene, og dei gjentok det han sa, etterpå starta trommemusikken igjen og kvinnene dansa. I slik dans kan man gjerne ha overkroppen framoverbøyd og hofter som rører seg. Slik framføring kan det vere mykje av i seremoniane, det kan vare ei stund og man kan ta fleire songar. Denne gongen filma eg hendinga, andre hendingar kunne vere annleis. I denne hendinga var songarane verken unge eller gamle, men det var mykje ungar rundt dei som dansa. Campbell og Eastman (1984) skriv også dette, dei kallar det ein anna *msondo*, som ikkje er ”initieringsmusikk” eller trommer brukt til bryllaup. Eg vil kalle det i staden *msondodans*.

Campbell og Eastman (1984) skriv at *chakacha* og *kishuri* viser kvinner sin verdi og roller, mens i *msondodans* deltek både kvinner og menn i *ngoma*. At *msondodans* er like mykje underhaldning som det er ein form for sosialisering for unge vaksne til vaksent forhold. Man lagar ein sirkel og syng. Individ syng solo til ein *msondodans*-song, mens dei andre gir respons ved å syngje refrenget der songen blir repetert. Dette gjentek dei til ingen andre trer fram som solist, så er trommespelinga og dansen i gang igjen (Campbell og Eastman 1984:483). Campbell og Eastman (1984) skildrar hendinga annleis enn meg. Dei skriv at songane inneheld byrdane ved kjærleik. Da eg og Albogasto såg eit klipp eg hadde filma, sa han at den hadde skjulte seksuelle betydingar, ungar som var tilstade kunne ikkje skjønne den skjulte meininga. Dei skriv at *Msondodans* dansarar og songarar er vanlegvis mellom 15 til 30 år. Det kan vere ein god sjekkestad for folk ute etter ein partner. Campbell og Eastman (1984) skriv *msondodans* som ein moderne form for *ngoma* der det er både kvinnelege og mannelege element.

Når damer dansa *kishuri* og *chakacha* måtte det ikkje vere *ngoma*, det kunne godt vere til anna musikk som *Taarab*. Det er vanleg med kjønnsdeling frå *ngoma*, i dag er kjønna meir delt, Ntarangwi (2001) meiner *Taarab* har laga meir blanding mellom kjønna, likevel om *Taarab* musikken er mest tilpassa kvinneleg musikksjanger. Jenter øvde til hofterullande dans for å imitere sine førebilete og for å mestre feminin dans. Jentene dansa og øvde både privat, ved *unyago*-seremoni og på anna fest. Gutane var meir interessert i å danse *kidukwi*, *kidukwi* eg vil skildre snart. No er det meir varierende og fritt korleis man dansar. Folkets bruk av lydanlegg, DJ og høgtalarar, med moderne musikk har ført til feiringar som liknar disko. Likevel om *unyago*-seremonien og dans rundt omkring er blitt modernisert, held kvinnene på sine roller i dansen, og unge jenter følgjer etter som ein sosialiseringsprosess. Dette både ved moderne *musikk* og *ngoma*. I *ngoma* er det likevel meir tradisjonelt.

## Framføring

Den siste dagen, søndag

Den tredje og siste dagen, på morgonkvisten da eg stod opp, var det *ngoma*, og folk som spelte trommer. Dette varte berre for ei kort stund, det hadde antakeleg vert meir synging og dansing tidligare. Da eg kom var det meir roleg, folk var slitne og måtte kvile. Eg skreiv tidligare at *mwali* var ferdig med fasen sin til den dagen ho hadde komme ut. Den tredje dagen skulle Nasla og Sabrina endeleg få komme ut som symbolske vaksne kvinner. Eg har tidligare diskutert den ”nye” *unyago* der jenter venta med å gjennomføre dette til dei var ferdige med skolen i kapittel 5.

Musikken vart spelt igjen seinare på dagen. Stereoanlegga spelte *Taarab*, og ein av dei eldre ga teikn på at eg og burde vere med i ein ring, og eg vart med, det varte ei lita stund, vi var ein liten ring og nokon konkurrerte med hofta og nokon *ululata*. Seinare var det *ngoma* igjen, på dagtid brukar det å vere roleg dansing og stort sett er det ungar som dansar, men det var også *msondodans*. Dette er den aller siste *ngoma* dansinga i denne feiringa og som eg var med på. Etterpå var *mwali'ene* tilbake, og eg vart bedt om å ta bilete.



Dei var i rommet til Bibi. Dei var ganske pynta. Dei hadde fine kjolar, hårfrisyre, sminke og anna

pynt, og dekorert med henna som dei også hadde under *mkole*-ritualet. Eg sa ”*wamependeza* (dei er vakre).” Så starta musikken igjen, dei gjekk ut i takt med *Taarab* musikken. Litt folk stod på sidene da dei kom ut, og ved framenden av huset var det ein stor halvsirkel, der folk venta spente på at dei unge damene skulle komme ut. Alt i rundt var ordna til for dei. Dei satt seg ned på ein sofa, framfor dei var det eit bord og ei kake på bordet. Ved sidan av satt Bibi, ei jente til stod ved sidan av og var ekstrahjelp. Jentene delte opp kaka saman med ekstrahjelpen, først mata dei unge damene kvarandre, så mata dei mødrene sine (Sabrina hadde ei stemor som ho også ga kake), og så bestemødrene sine med litt kake, eller andre eldre kvinner. Grunnen til at dei brukte Sofa, bord, ekstrahjelp og kaker, var for å gjere feiringa meir ”fancy.” Eg tenkjer det også kan vere ei meir symbolsk handling bak dette, å ære sine kvinnelege og eldre slektningar. Eg trur det er for Nasla og Sabrina å vise respekt til dei kvinnelege eldre. Eg ser spesielt på Bibi som ei viktig rolle her, ho er *kungwi* eller på eit vis ”*Nyalutanga*”, eg hadde inntrykk av at Bibi oppnådde mest respekt der eg

budde.



Etter kakeseremonien gjekk Sabrina og Nasla bort, og det var framføring. Denne gongen var det ikkje noko *kidukwi*, som har blitt ein moderne danseform og danseframføring. I staden var det damer som dansa ganske sensuelt med hoftene. I løpet av den sensuelle dansinga kom Nasla og Sabrina tilbake, etterkvart var det var gåvegiving. Nasla og Sabrina hadde da nye pene kjolar. Det var Mama W som satt og tok imot gåver og pengar, mens Nasla og Sabrina satt i sofaen. Etter at

gåvene var ferdige utgitt kunne Nasla og Sabrina gå, da var det berre dansinga igjen. Vi dansa ei stund, men etter det var det slutt, og det starta å bli mørkt. Dette var den siste *unyago*-seremonien eg deltok på. Eg vil no starte å skrive meir om framføring og dans, og lage ei djupare forståing av kva dans som kan vere vanleg på *unyago*-seremoniar.

På seremoniane brukte det å vere framføringar av ulike innslag, og spesielt populærmusikk brukte å vere *Taarab*. Ntarangwi (2001) skriv at på ein framføring, kan ein *Taarab* song sin meining bli utvida eller forandra, alt ettersom korleis publikum eller medlemar tolkar forstillinga som blir framført. Ein *Taarab* song kan tolkast på mange forskjellige vis (Ntarangwi 2001). Det vart ofte brukt *Taarab* i ritualet og eg meiner at Zaramo brukte desse *Taarab* songane aktivt for å formidle budskap til folk. *Taarab* ser eg på som ein erstattar eller forsterkar av *ngoma* sine songar og *mizungu*. *Mizungu* treng ikkje å bli relatert til tekst, den er mytologisk og munnleg overført. *Taarab* er musikk med poetisk tekst, den har ikkje hemmelege gåter som i *mizungu*, eller har skjulte betydingar som i *ngoma*-songane *msondodans* eller andre *ngoma*-songar som i *mdundiko*.<sup>64</sup> *Ngoma*-songane kan ha seksuelle betydingar, men kan også andre budskap. Larsen (1989) skriv at i *ndani kwa ndani* syng kvinner om ein kjepp som er ein del av seksuallæra, kjeppen skal representere penis. Da Albogasto og eg såg *msondodans* saman, sa han at songen handla om å dra heim til "tanta", at teksten har ein seksuell meining. Eg har lasta ned nokre enkle *ngoma*-songar som ikkje inneheld så mykje seksualitet, det kan vere budskap om korleis man skal oppføre seg, eller ha ei anna symbolsk meining eller poesi. Eksempel "orda du seier til meg verkar som spyd (spydig), vi må ignorere dei."<sup>65</sup> No vil eg vise til forbindingane og forandringane mellom det tradisjonelle (*ngoma*) og moderne songar (*Taarab*) og dans frå *unyago*-seremonien.

Eg viser til eit sitat frå Kaepler (Royce 2002:106).

Forandring kan ta plass i dansen sjølv og denne forandringa kan involvere både rørslene og den samla strukturen av dansen eller forma for dansen. Også forandring kan ta plass på den måten dansen er brukt i samfunnet og i årsakene for danseframføring.

(Kaepler 1967:505)

---

<sup>64</sup> *Mizungu*, *msondodans* og andre skjulte betydingar i *ngoma* tekster har eg ikkje klarhet over, eg må støtte meg til kjelder som seier at dei har skjulte seksuelle betydingar og *mizungu* som Swantz (1995) skriv om.

<sup>65</sup> Feltnotat:21.

*Taarab* tekster er poetiske og inneheld mykje visdom, dei er ikkje hemmelege. Ntarangwi (2001) skriv at folk tolka tekstane etter kva som passa dei og samfunnet. Det betyr at man kan tolke song i høve til moral og etikk som Zaramo sjølv vil få fram, ein anna form for lære om moral og etikk brukt i *Taarab*. Eg vil her seie at *Taarab* kan verke som forlenging av normene dei lærer i ritualet. Den bryt ikkje med dei tradisjonelle verdiane men kan ta vare på det nye og tradisjonelle samtidig som å uttrykkje seg på ein ny måte. Dette er poenget med habitus, for det er ikkje berre fortida som bestemmer korleis samfunnet er, den utviklar seg og no utviklar den i eit tempo der man tydeleg ser forandringane som trer fram, som Zaramo antakeleg brukar for å vere ein del av utviklinga og samholdet med resten av landet, men samtidig tar vare på dei lokale viktige ideane, normene og åtferd, som etikk, moral og kroppsleg åtferd. Oppgåva mi handlar om kvifor dansen er ein viktig del av samfunnet, som kroppens symbol er dansen med å beheld tradisjonelle levereglar og forbind det med nye idear. I dag har Zaramo ein ”fornya” måte å formidle seg. Song, musikk og dans som er blitt tatt i bruk har gjennom tida fått ein ny prosess i ritualet, man kan også kalle det ein nyare måte å bruke sensorisk pol. Eg vil drøfte Turner sine teoriar meir seinare.

#### *Taarab* og gåvegiving

I seremonien brukar det å vere gåvegiving. Gåvegivinga brukar å hende ved huset til familien av *mwali*. Swantz (1995) skriv ”dette er ein klar demonstrasjon for den unge kvinna si finansielle fridom. Det vil seie at gåvene er for bruk i framtida og gjer kvinna sikker i si eiga økonomi. Det kan også vere i tilfelle ho finn ein mann som drikk for mykje og må forlate han. Økonomien hennar forsikrar ho om at ho er autonom og sjølvstendig (Swantz 1995:53).” Mauss (1995) skriv også om gåver, om mønstre i gåveutveksling. Dette overskrider mitt fokus som er om dans og seksualitet. Eg vil analysere korleis framføringa i dansen framhevar symbolikken til gåvene, om *mwali* som får gåver, fordi ho endeleg har blitt ei vaksen kvinne.

Kvinner går i takt med musikken mens man mimar etter musikken, som oftast brukar man *Taarab* <sup>66</sup>til dette, eg meiner dei brukar det fordi det er veldig fin og roleg musikk som er enkel og høver godt til denne anledninga. Når damene gir gåver er *mwali* passiv, dei eldre damene er dei som tar

---

<sup>66</sup> Meir av den eldre type *Taarab* og ikkje dei meir moderne. *Taarab* songar var opphavleg skrevet og produsert i Zanzibar, i dag produserer man *Taarab* andre stader også, og som er meir moderne. Men den største produsenten for musikken er fortsatt Zanzibar. Ntarangwi (2001) og egne erfaringar.

over gåvene. Både *mwali* og dei eldre damene får gåver.<sup>67</sup> Den som framfører kan komme med sine egne tolkingar av *Taarab*, og lokale tolkingar kan godt vere forskjellig frå Zanzibar til Chanika.

Ntarangwi skriv:

Songaren sitt kroppsspråk gjennom framføring kan også bidra til songen sin mening mens ho rører med hendene, kroppen og ansiktet. Derfor er framføring ein kommunikativ prosess som ikkje kan bli tolka direkte frå ein analysert tekst av songen.

(Ntarangwi 2001)<sup>68</sup>

Som i gåvegiving der man mimar etter *Taarab* musikken, som verkar som ein forsterkar eller erstattar for *mizungu* eller *ngoma*-songar i *unyago*-seremonien.



Eg vil no skildre korleis *Taarab*-gåvegiving blir brukt og skrive kva gåver *mwali* brukar å få. I gåvegiving går familie og vener elegant i takt med musikken. Dette brukar å vere i ein lang oval ring, der man mimar og rører med hendene og kroppen, og syng før dei gir gåvene, tur etter tur som skulle tildelast den unge dama. Ved enden av ringen stod eit lite tre, og ved huset gav dei gåvene til familien der ringen stoppa ved. Eg såg at dei gjekk og bar ei korg med alle dei ulike gåvene. Dei fleste gåvene kan bli løfta høgt opp, att og fram, medan man dansar og rører seg etter *Taarab* musikk. Eg meiner mens familie og vener dansar og gir gåver til den unge dama, kjem dei også med budskap til ho om framtida som ventar ho. Dei viser tydeleg gåvene fram, og det verkar som at dei gjer det for å framheve symbolskt at *mwali* er klar for vaksenlivet. Å vise til dei som har gitt gåver til *mwali*, dei som har vert med å sørge for at man skal klare seg i framtida som vaksen kvinne. Gåver brukar å vere kleder som *kanga*, *changa* er også vanleg. Mama M fortalde at *changa* er perlepynt man har rundt hofta som skal vere til glede for mannen. I eit intervju fekk eg meir forståing av at det også var for å glede kvinna og mannen i seksuallivet, at det verkar opphissande.

---

<sup>67</sup> Feltdagbok:133.

<sup>68</sup> Det var ikkje sidetall på artikkelen eg hadde kopierte, men har sjølv notert side 26.

Det er vanleg å gi slike kvinnelege gåver i *unyago* og bryllaup som teikn på det vaksne sjølvstendige livet, og det kvinnelege og seksuelle livet. *Kanga* er enkle plagg som kan minnes om eit stort sjal, noko dei vanlegvis brukar som skjørt, eller hovudplagg og anna diverse, alt ettersom det høver til bruk. Det brukar alltid å vere ein tekst nederst av skjørtet, som har moral, ordtak, budskap eller visdom i seg. Andre gåver som er lette og praktiske kan vere underklede, mobiltelefon, alt som er praktisk for den unge kvinna, klar til kommande ekteskap og det kvinnelege vaksenlivet.

Sjølv den siste dagen eg var på feiringa (ein søndag) til Nasla og Sabrina, såg eg mange gåver som blei gitt, dei fleste gåvene vart løfta høgt opp under *Taarab* framføring. Det var andre gåver også, som eg hadde sett før *unyago*-seremonien at det var ein sofa som var satt inn i eit rom, den vart brukt under seremonien den søndagen. Det var også delar av ei seng i rommet eg budde i. Senga og sofaen var meint for Nasla og Sabrina som gåver. Desse store gåvene er det eg tenkjer på som kan høve seg spesielt til finansielle gode.

#### *Kidukwi*

Av nokre seremoniar kunne eg sjå noko kalla *kidukwi*. *Kidukwi* er den vanlege *kidukwi* og verker som underhaldning utan noko å formidle. Nokon gong var det berre gitar som øvde seg enten under ein seremoni, fest eller på kvardag. *Kidukwi* blei brukt til underhaldning og framføring til *unyago*-feiringa. Den tredje gongen eg var på *unyago*-seremoni var det eit show med fem gutter og unge menn som dansa. Folkemengda stod til sidan der dei danna ein ring for dansarane og såg på dei som dansa. Dei som dansa underheldt mens publikumet såg på. Det kan vere vener som dansar for familien eller kanskje andre. Dei som dansar *kidukwi* må ha øvd mykje. Denne danseforma sett ikkje hovudfokus på kvinnelege hofterørsler. Av informantar har eg blitt fortald at det er ein type risting eller skjelving av beina som er karakteristisk for dansen. I *kidukwi* brukte dei beina ganske mykje, men dei brukte også andre delar av kroppen. Beina såg ut som at dei skalv, mens man gjorde mange ulike dansetrinn og steg, hender og kroppen kunne også ha ulike rørsler, alt ettersom kva koreografi dei framførte. Ulike informantar seier at dette er ein ganske moderne danseform, at dette er ein danseform som ein mann (usikkert kor og når denne dansen er frå) har starta, og har utvikla seg gjennom dei siste to tre årene. *Kidukwi* kunne eg ofte sjå at folk øvde seg på, spesielt gutungar, dette for det meste i grupper. Kven som tek på seg desse danseoppdraga veit eg ikkje, det kan vere folk familien kjenner til, eller kanskje det er profesjonelle betalte frå Dar es Salaam. Familien eg feira med hadde ikkje *kidukwi*. Kanskje fordi dei ikkje kjente grupper som kunne dette godt nok,



eller at dei ville ha meir fokus på kvinnelege dansarar, og få fram budskap om kvinnelege verdiar?

#### Anna danseframføring

Eg fekk seinare i denne seremonien sjå anna danseframføring. I starten var det bananblad rundt omkring og det låg mykje bananblad i bakken. DJ spelte *ngoma*-musikk. Spesielt ein mann hadde mykje bananblad dekt over seg mens han dansa, mange menn kom til han, kasta blad over han eller ville danse med han. Ifølgje ein informant er det mest sannsynleg broren til jenta, der vener og kjente vil dele broren sin glede over at systera er blitt vaksen kvinne. Så begynte nokon av dei som hadde dansa saman med han å halde ei framføring av dans. Det verka som det var noko dei hadde øvd på mykje, men det varte for ei kort stund. Kanskje det er tradisjonell dans for menn, tenkte eg da eg såg dansen. Det var ikkje noko sensuell dans eller noko skjelving. Det var berre menn og det likna meir stilen på *ngoma*-danseframføringar eg tidligare hadde sett, også blei det spelt *ngoma* musikk til dansen. Det kan også hende at det var moderne dans. Denne skildringa ville eg vise for å opplyse at det er andre typar dansar og, det kan godt vere muleg at det er mange ulike framføringar man har i *unyago*-seremoniar, eg opplevde stort sett *kidukwi* og gåvegiving og held meg derfor mest til det.

#### *Kidukwi 2*

Ein annan gong hadde det vert levande *ngoma*-musikk heile fredagsnatta og ein del på formiddagen på laurdagen, denne feiringa varte i to dagar. Eg drog dit først saman med Mama L (venninne av Mama M) på ein laurdag, da vi kom dit var det ikkje meir *ngoma*, men man spelte anna musikk. Hendingane skjedde utanfor eit grått hus. Det var også mange andre gråe hus og halvferdige murhus i nærleiken av feiringsstaden, og nokre tre og busker rundt omkring. Det var sol, fuktig luft og varmt, på bakken var det sand. I denne seremonien var det mange folk tilstade. Eg og Mama L reiste saman. Da eg og Mama L kom fram, spelte DJ 'en framfor huset på ein plattung. Folk dansa etter moderne musikk, kort etter at vi kom starta nokre personar å rydde folk sidelengs. Til slutt stod alle utanfor ein ring der nokon skulle danse innanfor for å underhalde publikum Eg og Mama L stod yttarst av den store folkemassen. Dei som skulle framføre haldt framføringane lengje. Først var det to jenter som dansa. *Taarab* blei brukt til denne framføringa. Den eine jenta dansa *kidukwi* men brukte ikkje beina like fort som det eg har sett i anna *kidukwi*-dans og fekk ikkje heilt den skjelvande effekten, ho andre mima og gjorde ein del kroppsspråk, og dansa og gjekk rundt inni ringen. Dette mens den eine jenta dansa *kidukwi*. Jenta som dansa *kidukwi*, dansa også aleine først

kroppen rak med beina og hofta i fokus, så med bøygd overkropp mens ho utførte ulike hofteknikkar, noko gutar og menn ikkje gjer.



Eg meiner dette er ein kreativ måte å formidle budskap gjennom musikk, song, mimikk og dans i *Taarab*. Dei er unge kvinner som vil underholde. Dei mimar til songen dei tolkar og viser til folket. Dei brukar også hoftevriskande dans med overkroppen bøygd nedover, mens hofte og rumpe er like mykje i fokus som *kidukwi*, berre at denne *kidukwi* 'en går sakte. Man kan kalla det ein tilpassa *kidukwi* for kvinner sin dans. Medan den eine dansa meir den hoftefokuserte *kidukwi* dansen, dansa den andre kvinna med hendene og gjekk i ring bestemt etter rytmen, stoppa opp litt no og da. Vi såg at ho rørte leppene etter songen og hadde ulike rørsler, men stort sett hendene rørte seg. Ho hadde noko ho ville formidle til publikum. Som Ntarangwi skriv (2001), er det ofte noko man vil få fram i desse tekstene. Eg tykte det var kreativt å lage ein slik løysning for kvinneleg dans, frå tradisjonell til moderne dans, laga av unge kvinner og ikkje eldre kvinner. I eit land med mykje ulik musikk vil det bli naturleg å sette pris på verdiane man deler i eit land. Som Hanna (1973) skriv, er det fortsatt vanleg å lære gamle og nye verdier gjennom afrikansk dans. Ntarangwi (2001) og Campbell & Eastman (1984) skriv også korleis man i dag blandar musikk og dans, med tradisjonell musikk blanda inn i *Taarab* og kjønnsrolledansane som blir meir blanda. Det er det gamle og nye verdier inn i bildet. Habitus er meir nyttig her fordi i dag blandar man dei ulike etniske gruppene, får inn nye idear, men held fortsatt på sine lokale verdier. *Taarab* var populært til forestillingar, som *kidukwi*, og desse unge kvinnene viste det ved ny dansestil.

Det kan godt hende mange lagar sine egne vriar og blandar ulike dansestilar inni ulik populærmusikk. Det er heller ikkje uvanleg at man blandar populærmusikk med tradisjonell. Grasbaner (1989), skriv at kvart band har sin eigen stil og dans, dei refererer til lokal *ngoma*. Etter dei unge kvinnene hadde dansa, var det tre gutungar som dansa *kidukwi*. Det var mykje koreografi

og dansing med beina som er ganske krevjande dansing og det varte lengje. Eg og Albogasto såg eit kort videoklipp saman frå dette. Etter å ha sett den videoen sa Albogasto at det er vanleg å blande musikk, som å blande *Taarab* og lokal Zaramomusikk. Etter deira lange show og etter ein liten pause, dansa både jentene og gutane *kidukwi* i lag, der også med mykje dansing og krevjande koreografi. Den unge kvinna som mima i starten hadde ein leiarolle, ho stod for det meste for snakkinga og gav teikn på kva man skulle gjere. Heilt til slutt, når framføringa var over, spelte DJ 'en litt *ngoma* musikk, da var framføringa over. *Ngoma* er den gamle tradisjonelle dansen der man dansar i lag og vi andre kunne danse igjen.

### **Dansen sin rolle for Zaramokvinner i dagens moderne samfunn og framtida.**

Turner sine teoriar er ikkje dei som er mest nyttige dette kapittelet, fordi normene, ideane og åtferda kan skilje seg frå den dominante symbol, ideologisk pol og derfor også sensorisk pol. Med eit nyare land og som er i utvikling, er det mest sannsynleg at nye idear trer inn og påverkar samfunnet. Det kunne vert spørsmål om Turner sine teoriar om dominant symbol, ideologisk pol og sensorisk pol er nyttig for oppgåva sidan Zaramo alltid måtte ha tilpassa seg andre levesett på grunn av swahilikysten sin handel. Eg meiner Turner sine teoriar er nyttige. Eg trur munnleg mytologi og ritual med *ngoma* er nyttige til Turner sine teoriar. Ein anna grunn til at eg valde Turner var også på grunn av korleis samfunnet bevarer tradisjonane på denne måten og samtidig stadig fornyar seg. Denne teorien er ikkje like nyttig til korleis dans og framføring har forandra ritualet i dagens samfunn, der Zaramo har blitt ein del av ein nasjon. Eg må derfor også bruke Bourdieu sin teori som eg tykkjer er meir brukarvennleg til det nyare samfunnet. Habitus fokuserer ikkje berre på symbol tilpassa lokale grupper, den er meir nyttig til korleis dagens samfunn beheld og fortsett gamle og nye verdiar gjennom kroppen. I dagens samfunn deler etniske grupper ein nasjons verdiar og levesett saman, ikkje kunnskap man lærte tradisjonelt i ritual. Likevel om dei tradisjonelle verdiane er dei største kjenneteikna til ritual, verkar det som at Zaramo har tatt med nye verdiar inn i *unyago*-seremonien. Dansen følgjer med vidare hos Zaramo, spørsmålet blir korleis dei vil føre det vidare. Blandinga med moderne musikk, dans og framføring er ein i *unyago*-seremoni måte.

Eg tok for meg i kapittel 5 om *unyago* og moderne skuler. *Unyago* har alltid hatt dans, det er også slik at mange skuler held danseoppvisningar, eg sjølv var på ein gratis barneskule i Kigamboni (ei lita øy i like nærheten av Dar es Salaam) der vanskelegstilte ungar gjekk på skule, akrobatikk og dans var nokre av faga. Rørtveit (2003) skriv at man har skulemusikkfestivalar i Uganda årleg. Ho skriv at etniske grupper i Uganda pleier å halde på tradisjonelle dansar og halde framføringar, dette

ikkje berre ved skuler. Det same kan man seie om Tanzania, dei held på tradisjonelle dansar og har mange forskjellige skuler for tradisjonell dans. Bagamoyo er ein by ganske kjent for dette. Eg hadde også litt kontakt med dansegrupper i Dar es Salaam, dei bruker å halde danseframføringar, nokon blandar akrobatikk i dette også. Det var også slik eg vart kjend med Michael. Eg var på ein femdagers ferie i Zanzibar i slutten av januar månad. På ein restaurant var det framføring av dans og akrobatikk på kvelden. Michael er akrobat og var med på dette danseshowet. Hanna (1973) skriv om dans som forandrar seg i Afrika, Tanzania spesielt, at tradisjonell dans i Tanzania har blitt forandra for å fremme demokratisk sosialisme og modernisering i Tanzania, tradisjonell dans skapar ein tilhøyrlighetsfølelse og erkjenning til sin etniske gruppe, dette er viktig når man er i urbane miljø, i storbyar der man har mange ulike etniske grupper. Ho skriv det er mange skuler som konkurrerer, eller andre grupper som tar del i festivalar og konkurrerer, ein gamal pastor eg snakka med sa at det var vanleg da han gjekk skule.<sup>69</sup> Hanna innrømmer at desse konkurransane kan forandre seg og at man satsar meir på artistiske retningar og turisme (Hanna 1973:171-172), som eg opplevde, ein meir teatralisk framføring. I staden for tradisjonell dans vil eg eigentleg heller kalla det dans frå fortida som dei held fram, effekten er konkurranse og/eller underhaldning og kanskje noko budskap. Dette er ikkje kunnskap, samhald og makt som hos Zaramo, som forbindinga til tradisjonelle verdiar.

Underholdningsdans er ein anna type framføring enn det eg ville studere, da kunne eg berre fokusert på den eine sida av Schechner (1994) sin tabell. Likevel trur eg at denne moderniseringa er med å skape ein bevisstheit om å ta vare på sin tradisjonelle dans og ta vare på dei gjennom tradisjonelle og nye verdiar gjennom dans, som Hanna (1973) skriv om. Korleis skule og ritual i framtida vil påverke Zaramo i Chanika er vanskeleg å forutsjå. Eg diskuterte i kapittel 5 om den moderne skulen og media som truar *unyago* sin rolle. Eg har også høyrd at det er vanleg med "kitchen party." Der gifte og ugifte kvinner møtes, snakkar om Bibelen eller Koranen, har musikk og dansar, og snakkar om ekteskapelege ting som sex, og at dei har eigne marknad for kjøkkenvarar.<sup>70</sup>

Vil "kitchen party" saman med media og skulen overta rollen for kvinners solidaritet, samhøyrlighet, sex og samliv i vaksenlivet? Vil dei fortsette med ritualet og dansen i ritualet fordi det er så viktige verdiar knytt til forfedre og deira sin verd? At det ligg så viktig symbolikk i ritualet og dansen som gir kvinner ein status og autoritet dei ikkje kunne fått det på anna vis? Som sagt det er vanskeleg å forutsjå. Eg meiner dansen vil fortsatt vere ein viktig måte å samhandle, formidle reglar, normer og

---

<sup>69</sup> 08.01.2010. Feltdagbok:4.

<sup>70</sup> Intervju med lærerinne 20.06.2010. Feltdagbok: 179.

bodskap om det kvinnelege, både ved tradisjonelle og nye verdier. Som Bourdieu legg fram, samfunn endrar seg, også korleis kropp føreheld seg til reglar, normer og idear. *Taarab* eller anna populærmusikk er ein ny måte for dansen å formidle dette som kan både vere ved dans og samspel, og det som liknar det ”teatralske”. *Ngoma* er fortsatt viktig, eg vil tru dette fordi den er meir knytt til det symbolske ved ritualet, kontakt med forfedreåndar, og ta vare på noko av den etniske tilhøyrighetsfølelsen.

### Avslutning

Dette kapitlet har handla om den meir moderne måten Zaramo i Chanika feirar *unyago*-seremonien. Den har handla om forbindingane mellom gamle tradisjonar til dei meir moderne måtane å bruke musikk og å danse. Det første eg skreiv om var introduksjon og drøfting av forholdet mellom framføring av ei forteljing og det å underholde, tilrettelagt for forstå *unyago*-seremonien og drøfte forskjellane. Forskjellane kom eg fram til var for vanskeleg å definere og at man ikkje kan sette grenser eller kategoriar for korleis man framfører og underheld. Mitt poeng er at dansen som kroppsleg og kjensleg medium er ein viktig del av dette. Eg brukte det siste kapitlet til å vise kvifor eg meiner det. Eg skildra så om den andre dagen, laurdag, analyserte og drøfta etter skildringa om korleis moderne musikk og dans blir brukt i *unyago*-seremonien, blanda med den tradisjonelle. Etter det skreiv eg meir om synkronisering av den tradisjonelle og nye måten å halde framføring, av tekst. Som *Taarab* i høve til gåvegiving, og den moderne dansen *kidukwi*. Spesielt *kidukwi* vil eg meine er ein ganske ny måte å halde framføring som kan verke som rein underhaldning. Eg meiner dei to unge kvinnene overførte dei tradisjonelle og nye verdiane av kvinneleg kjønnsrollane til *kidukwi*. Til slutt drøfta eg spørsmåla rundt dansen sin utvikling av dei tradisjonelle verdiane og dei nye verdiane tilknytt *unyago*-ritualet til Zaramokvinner i Chanika, korleis man vil fortsette å bruke dansen i dagens samfunn, dette etter korleis dei nye måtane samfunnet vil formidle verdier og idear om verda og det kvinnelege. Sidan dei tradisjonelle verdiane frå etniske grupper blir satt på prøve når man er i eit land som skapar homogenisering og modernisering, er det vanskeleg å vite kor mykje dei fortsatt sett preg på det lokale og korleis Zaramo lokalt tilfører dei nye verdiane i *unyago*-ritualet. Det gjer det vanskeleg å vite når dominant symbol, ideologisk pol og sensorisk pol har medverknad for *unyago*-ritualet, eller i framtidig måtar å bruke dansen i samfunnet. Det same med habitus. Kor mykje har dei nye verdiane med å gjere ein forskjell, og er det stort sett den som vil vere viktig i andre måtar å bruke dansen i andre tilfelle, som for eksempel kitchen party?



## Kapittel 8: Konklusjon

I denne oppgåva har eg tatt for meg om kva dansen har å seie for å skape Zaramokvinner sine verdiar og syn på verda. For å sjå på forholda mellom tradisjonelle sider og nye sider for dansen sin utvikling i samfunnet har eg brukt Turner sine teoriar om dominant symbol, ideologisk pol og sensorisk pol. Dei er nyttige til ritual og matrilineære afrikansk samfunn, om symbol tilknytt den kosmologiske verda, som tre. Eg har brukt Bourdieu sin habitus for å tilpasse ei meir moderne samfunnsform. Den knyter ikkje reglar og idear frå kun ei etnisk gruppe sin symbolske og kosmologiske verd, men frå andre idear og reglar frå ein nasjon. Begge handlar om samfunnsteoriar som bevarer forfedrane sin arv og samtidig tilpassar seg nye idear og levereglar, dette også kroppsleg som er nyttig til studie om dans. Dei skriv om det kroppslege, men lite om dans. Eg har derfor brukt andre teoretikarar som Spencer (1985), Royce (2002), Hanna (1973, 1988a), Oesterley (1923) og James (2003). Eg brukte også analyse og drøfting om dans frå andre forfattarar. Desse hjalp meg med å fylle ut analysen og drøftinga om dansen, men dansen eg studerte var knytt opp til kvinneleg seksualitet og eg knytte dei opp til Larsen (1989) og Hanna (1988a) som begge skreiv om dans og kvinneleg seksualitet. Arnfred (2004) og Caplan (1987, 1993) skreiv om seksualitet i Afrika. Medan Swantz (1995, 1986) og andre forfattarar fylte ut anna viktig drøfting om Zaramo, *unyago*, kosmologi, musikk og dans.

Eg starta i kapittel 3 å skrive om Zaramo, historie knytt til Zaramo og *unyago*-dans, om familien og staden eg budde hos under feltarbeidet. I kapittel 4 starta eg å introdusere korleis musikk og dans kan bli forstått hos Zaramofolket, og korleis det blir brukt i ein *unyago*-seremoni. Eg starta å drøfte dans og betydinga av dans, eg kom fram til at dans er eit kroppsleg medium der man kan vise og uttrykke følelsar, idear og reglar. Dansen er heller ikkje berre "dans" som i vestleg kulturs ord eller omgrep. I Tanzania tykte eg at orda *ngoma* og *cheza* dekte omgrepet dans. *Ngoma* var nyttig til den rituelle musikken og dansen. *Ngoma* var nyttige til Turner sine teoriar. *Ngoma* er knytt til ritual, ei viktig hending der man lærer kunnskapen frå *unyago*, kroppsleg og kjensleg (sensorisk pol) ved dans, musikk og song. Eg starta også ein diskusjon om *mbiga*. *Cheza* "erstattar" omgrepet dans, eg meiner *cheza* er meir nyttig til Bourdieu sin habitus. Habitus og *cheza* er meir nyttig til det nyare samfunnet sine idear, reglar og åtferd. *Cheza* skil seg frå *ngoma* som kan relateras til andre måtar å feire ei viktig hending, bli brukt til anna musikk, song og dans som *Taarab*. I kapittel 4 introduserte eg også forløpet til *unyago*-seremonien og skildra litt korleis man feirar, korleis Zaramokvinner pyntar seg, og andre ting som korleis kvinnene og *mwali* oppfører seg under seremonien. Eg starta

diskusjon om dans og feiring knytt til habitus hos Zaramo. Sjølv dei unge og ”moderne” mennene som snakka engelsk skjønnte ikkje kvifor andre menneskjer ikkje feira som folk i Tanzania. Objektive betingelser som er inkorporert i ”kropp” og ”sinn” som idear, smak, reglar og åtfærd følgjer oss i generasjonar.

Denne diskusjonen om det inkorporerte og betinga tok eg med vidare til kapittel 5 og skreiv om sosialisering i musikk og dans. Først om korleis man frå mors vogge lærer å gjenkjenne rytmen i musikken til å ta etter dei andre. Seinare i barndommen får man automatisk reaksjon i kroppen når man høyrer rytmen i musikken. Menneskjer er sosiale og følgjer etter førebileta i samfunnet, jenter vil følgje etter sine kvinnelege førebilete. Før var det *mbiga* eller hemmeleg initiering som var den naturlege delen å lære det meste av den seksuelle dansen. I dag lærer jenter tidleg denne dansen som ikkje er hemmeleg lenger. Dei lærer først rytmen og kvinneleg danseteknikk, verdien som kvinne i denne danserollen lærer dei seinare når dei er i fruktbar alder og i *unyago*-prosessen. Da vil dei vite verdien og meininga bak dansen og deira sin fordel som kvinne til dette. I det moderne samfunnet er ikkje *mbiga* hemmeleg lenger, Zaramokvinner har likevel bevart på tradisjonane frå dansen i *unyago*-ritualet. Den seksuelle dansen er som Bourdieu skriv om, ein doxa ubevisst eller ”usynleg” regel, ein ide og smak om korleis kroppsleg norm skal vere. Doxa er reglar bevart frå tidligare generasjonar eller tradisjonar. Vi tek vare på dei og eksisterer i kvardagen utan å nødvendigvis vite kvifor vi følgjer dei. Vi følgjer dei så lengje det skapar samanheng til samfunnet sine levereglar og er nyttig i samfunnet. Doxa og lære gjennom ritual og dans hos Zaramo er fortsatt i dag inkorporert eller gjennomsyra i samfunnet, ein habitus. I dag kan den seksuelle dansen også bli brukt som framføring og underholdning for turister eller seremoni. Doxa og den seksuelle dansen er ubevisst eller usynleg regel i samfunnet, seinare i *unyago*-ritualet blir regelen om kvifor man dansar slik tydelegare. Dansen får ei viktig betydning på fleire områder, som fruktbarhet, konkurranse, samhald og kunnskap om det kvinnelege.

Kvinneleg seksualitet vart ein stor og viktig diskusjon i denne oppgåva og eg tenkjer spesielt i høve til korleis man ser det seksuelle kvinnelege i forhold til andre og verda. Arnfred (2004) førte til ein god start i diskusjonen om seksualitet. Zaramo sin kvinnelege seksualitet kan bli sett ned på av andre moderne/urbane folk eller enkelte konservative muslimar og kristne. Korleis det kan påverke Zaramo sitt syn på verda og seksualitet kan eg ikkje konkludere, men eg vil meine det vil ha noko påverknad, dette også i forhold til moderne versus tradisjonell skule som *unyago*. Den tradisjonelle verdien i dansen framhevar Zaramokvinner sin autonomi og sjølvstendighet og kan vere ein av grunnane til kvifor dei held på dei tradisjonelle verdiane. Sist i kapittel 5 analyserte eg og drøfta



åndetru knytt til *unyago*-ritualet. Zaramokvinner sin autonomi og sjølvstendighet drøfta eg vidare i kapittel 6, Zaramokvinner styrker fordelane som kvinne frå *ngoma* og *unyago*-ritual. Dette kapitlet vart spesielt tilpassa Turner sine teoriar dominant symbol, ideologisk pol og sensorisk pol, det mytologiske opphavet til Zaramokvinner sin *unyago*, opphavet til det symbolske kosmologiske verda.

Kapittel 6 tilnærma eg meir om tradisjonen eller den ubevisst regel frå *unyago*-seremonien, og som er ein viktig deltaking for Zaramokvinner for å skaffe meir kunnskap om den ubevisste doxa regelen. Bourdieu sine teoriar går ikkje nærmare inn på funksjonane til dei "usynlege" eller inkorporerte reglane, normene ideane og åtferdene. Turner sine teoriar om dominant symbol, ideologisk pol og sensorisk pol er nyttige til å forstå funksjonane bak dei inkorporerte ideane og reglane, og dei kroppslege normene. I kapittel 6 skreiv eg først om mytologien sitt opphav, knytt til *unyago*-ritualet og *mkole*-treet. *Mkole*-treet er dominant symbol for Zaramokvinner, deira grunnleggjande symbol til deira kosmologi. Symbol som det kristne korset referer til Jesus, eller "tre som er eit tradisjonelt og universelt symbol på liv eller fruktbarhet for mennesket (Gilhus og Mikaelsson 2001:84)." Mytologi er ein gamal måte å fortelje symbolskt om korleis den kosmologiske verda verker og har blitt uttrykt i ritual, fortald munnleg. Den dominante symbolikken refererer til ideane og reglane (ideologisk pol) i samfunnet, som blir inkorporert i kroppen rituelt, som i sensorisk pol. Det er også ein måte korleis man lovgjer den kosmologiske verda og sett kvinner si plass til verda gjennom dans og samhald. Drew (2000) hjelpte meg med å klargjere kor viktig *ngoma* er for kvinner. *Ngoma* og *unyago*-ritualet gir likevekt mellom kjønnsrollene. Zaramokvinner er stolte over sin verdi og rolle til fruktbarhet. *Mkole*-treet er teikn på fertilitet, i dag brukar man ikkje sjølve *mkole*-treet lenger i ritual, men dei dansar fortsatt til eit tre. Det står fortsatt for verdiane og symbola knytt til kosmologien, forfedrane og fertilitet. Denne ekstatiske opplevinga styrker kvinnene sitt samhald, gjennom påminning lærdom berre kvinner har tilgang til.

Vidare skildra eg hendingar rundt *mkole*-ritual eg var med på, i starten speler man musikk, men den stoppar og startar ikkje vidare før *mwali'ene* har klart *mizungu*-gåtene. *Mizungu* er eit hemmeleg og symbolskt språk for kvinner som *mwali* lærer i *unyago*-ritualet og som ho vil bruke seinare i livet, ei "hemmelegald" blant kvinner. Det er også gåter og kvinner som syng til *mwali* inni *mkole*-ringen. Dette språket er ein del av samhaldet, eit minne og ein kontinuitet for ny lærdom til seinare *unyago*-ritual som man lærer kroppsleg ved å danse, syngje og gi symbolske gåter. Det er denne kroppslege lærdommen og funksjonen som er sensorisk pol. *Mkole*-ringen analyserte eg som eit

viktig symbol knytt til fertilitet, det er mykje symbolikk, den eine linkar til det andre. At ringen er forma som vagina og at *mwali'ene* som symboliserer foster, sitt innerst i det som skal forestille livmora. Samtidig har dei perler i munnen som er knytt til ting som menstruasjon, mjølk, død og forfedre. *Mkole-treet* skal symbolisere fertilitet, der dei har *ngoma* og alt dette tilseier at det er for å kontakte forfedreåndene, samtidig som dei ønskjer fruktbarhet, dette vises direkte i sensorisk pol, til seksuell dans og synging. Det fysiske og direkte sensoriske pol viser fokus på hofta (fertilitet) og dans som lenker til dei symbolske betydingane, som *mkole-treet*, *mkole-ringen*, perlene og forfedrane.

Eg tilnærma meg då klimakset til den seksuelle dansen knytt til forfedrane og det kosmologiske. Frå å vere i transe til å vere *kusasambua* (utløysing, nyting) eller katarsis (psykologisk frigjering). Både *mizungu* og *mkole-ringen* er berre for kvinner. Mennene lærer verken *mizungu* eller dansar som kvinnene, det er tabu å gå inni ringen, dette er symbolskt, eit heilag stad for den kosmologiske verda til kvinner. Eg har innsett at min metode som kvinne og dans hadde ei viktig rolle i forhold til dette, som i habitus har eg ikkje inkorporert denne ideen eller det kroppslege. Eg var kvinne og dei andre Zaramokvinnene likte godt at eg deltok, men likevel vart det feil for meg å danse og å delta som dei andre kvinnene. Det kjentes feil fordi eg var verken sosialisert til musikkens rytme og dans, eller til å forstå verdien i dette, det var for feltarbeidaren berre flaut. Zaramokvinnene hadde ein anna habitus, ein anna sensorisk pol, og eg tenkjer her på kroppsleg og kjensleg erfaring i dans, spesielt i høve til *mkole-ritualet*. Det er dette eg meiner kan bli knytt til hemmeleg eller usynleg regel, som berre Zaramokvinnene kunne forstå. Ein eigen intersubjektivitet for Zaramokvinnene. Der dei samspelar og deler erfaringar knytt til kroppen, om reglar i forhold verda og det kvinnelege. Symbolikken i *mkole-ritualet* er spesielt for kvinner sin kunnskap, dei lærer av kvarandre og dei lærer meir om dei skjulte betydingane i symbolikken frå *unyago*.

I kapittel 7 skreiv eg om meir moderne innverknad i *unyago-seremonien*. Turner sine teoriar var mindre nyttige, og eg brukte Bourdieu sin habitus, der arv, normer, idear og åtferd blir meir påverka av landet, da kan man ikkje bruke teoriar som er mest nyttig til lokal lære og symbolikk. Musikken og dansen i dag har fortsatt mykje tradisjonelt i seg men er også meir påverka av populærmusikk innført i dansen. Musikk frå andre stader, media og anna innverknad påverkar dei lokale verdiane som man kan sjå i dans og framføring i *unyago-seremoniane*, det er også meir blanding mellom kjønna i alle dansane når det ikkje er *mkole-ritual*. For å vise forbindingane mellom den tradisjonelle dansen og framføringa og nyare dans og framføring, brukte eg Schechner (1994) sin illustrasjon og drøfta desse forskjellane til *unyago-seremoniane* eg hadde deltatt på. Som Schechner

sjølv innrømte er den ikkje fast eller statisk, den passa ikkje heilt til mitt feltarbeid. Eg vil vise ein sjølv laga illustrasjon eg tykkjer passar betre til forbindingane mellom det tradisjonelle og nyare påverknaden i *unyago*-seremonien eg deltok på.

<b>Tradisjon</b>	<b>Moderne</b>
<i>Ngoma</i>	<i>Cheza</i>
Trommer, levande musikk	DJ, musikkanlegg
<i>Ngoma</i> ,	<i>Taarab</i> og anna moderne musikk
Ånder, spirituell oppleving, elektrisk samvær og samspel i dans	Samspel i dans og individuell gruppe dans
Mytologi, <i>mizungu</i> , munnleg ord, forteljing og budskap	Poesi, songtekst. Skriftleg forteljing, budskap, framført munnleg

Denne illustrasjonen kan også forandre seg, og også her flyter kategoriane over kvarandre, for tradisjonen til Zaramo har tidligare vert påverka av swahilikysten. I dag er det meir Tanzania som ein nasjon, der ulike etnisitetar blir meir homogenisert, som påverkar dei. Skilnad mellom *cheza* og *ngoma* er ikkje dans, men heller korleis funksjon og betyding den har, *ngoma* er meir for det rituelle og åndelege, og som var meir kjønnsdelt før. I dag bruker man DJ og det er lettare å bruke all type musikk, *Taarab* var likevel mest populært, som igjen er blitt meir moderne og kan bli blanda med anna musikk. Denne blandinga vises også når man framfører, som i *kidukwi*, der to unge kvinner la til kvinnelege verdier i ein ny populærdans (*Kidukwi*) medan dei imiterte etter *Taarab*-musikken. *Taarab* er poetisk og har symbolske meiningar som mytologi og *mizungu*. I *Taarab* har man ikkje lagt vekt på Zaramo eller andre etniske grupper sin etikk, moral og livssyn, men som Ntarangwi (2001) poengterte, kan man tolke symbolikken i diktet tilpassa sin lokale stad, etter kva man framhevar og viser til kroppsleg. *Taarab* er ikkje spesielt for kvinner si hemmelege verd, eller den sensoriske pol. *Taarab* er for alle og tekst som ikkje er spesielt tiltenkt Zaramokvinner sin samhald, og symbolsk kontakt med forfedre. Kanskje dei likevel klarar å få fram noko av kvinner sine verdier, autonomi og makt? *Taarab*-song og dansen i *Taarab* var nyttig også til å symbolisere gåvene som blir gitt til *mwali*, som symbolskt viser at gåvene er for ei vaksen kvinne som skal vere sjølvstendig og fruktbar. Eg vil tru at dette er heller ein tilskot enn ein erstattar for *ngoma*, for dei brukte ikkje *ngoma*-musikk til gåvegiving før? Eg som feltarbeider skulle ønske eg kunne spørje

Zaramokvinner meir om deira sin bruk av moderne musikk og dans og kva medverknad det hadde for deira sine tradisjonelle verdiar. Dessverre, eg hadde ikkje kulturell kompetanse nok til å stille desse ”innlysande” spørsmåla, og eg kunne ikkje kiswahili bra nok.

Zaramo held sine tradisjonar tett inntil seg fordi det er viktig å følgje forfedrane sine tradisjonar, og likevel om Zaramo har blitt påverka av andre religionar og kulturar vil ikkje den symbolske verda komme bort. Habitus i eit samfunn skiftar ikkje så fort, den symbolske verda knytt til det kroppslege er for inkorporert enda. Habitus er etikk og moral gjennomsyra i samfunnet, det er ein usynleg norm, ide, smak og åtferd. Zaramo har nedarva desse ubevisste eller usynlege reglane gjennom *unyago*-ritualet. Usynlege og ubevisste reglar finnes i kvardagen i alle samfunn. Man kan ikkje forandre for fort korleis man skal leve ”rett.” Man kan ikkje drastisk ta bort dynamikken mellom ideologisk pol og sensorisk pol som ligg på grunnlag av det dominante symbol. Zaramo vil i så fall miste viktige delar av fortida. Å starte ei ny kosmisk orden er vanskeleg, man vil miste mange verdiar og forbindingar til sin identitet, om forståing av verda. Man kan da bli rotlaus og fortvila, bortkommen. Deira samfunn er så inkorporert og likevel om man får nye impulsar og idear frå andre verdenar, vil man truleg halde på det meste av kulturen og samfunnet som har skapt den man er blitt. Dansen som kroppsleg medium vil vere viktig i framtida for Zaramokvinner, når samfunnet gradvis forandrar seg er dansen fortsatt der. Den er med å opprettheld viktige måtar å forstå verda for kvinner, og som gir dei den verdigheta dei treng. Denne tradisjonen eller doxa kjem til deira sitt samhald, seksualitet og makt til gode. Dansen er viktig for andre folk i Tanzania også, og derfor ein måte å få fram verdiane i det moderne samfunnet framover i tid også.

### **Refleksjonar over eige arbeid i oppgåva**

Eg trur det er umuleg å få med heile samanhengen, mellom det gamle og nye i korleis man brukar dansen for det kvinnelege og dansen i andre samanheng, det skjer så mykje forandringar og eg veit altfor lite om desse kulturane, eg trur eg likevel har fått fram mange viktige syn på korleis verdien i dansen kan verke for Zaramokvinnene i Chanika. Oppgåva er eit ”puslespel” som eg må lage og sette saman. Det kunne vert mange andre gode artiklar eller bøker som også kunne vert gode. Blant anna kunne eg brukt Hanna (1988b) til å kaste lys på religiøs dans. Eg hadde allereie funne mykje teoriar om religion og fått fram dei viktigaste poenga til oppgåva da eg fann denne artikkelen, eg kom fram til at eg hadde nok teori om dette, og at det ikkje var meir rom til omgrep og drøfting rundt dette temaet.

Eg lurer også på om eg burde ha skrevet meir teoriar om kroppsleggjering, eg hadde før feltarbeidet lest frå Desjarlais, *Body and Emotion* (1992) og hadde den i bakhovudet. Da eg kom tilbake visste eg meir kva eg ville skrive om og tykte ikkje teoriane var like nyttige til mi oppgåve, boka handlar om kroppsleg erfaring og kunne i utgangspunktet verka nyttig. Eg skreiv om kroppsleg erfaring, men eg kom ikkje like mykje "under huden" på folket og tykkjer teoriane til Desjarlais går for mykje innpå den kroppslege bevisstheten, og korleis denne kroppslege erfaringa er knytt til blant anna, hierarki i samfunnet. Eg tykkjer danseteoriane eg brukar er mest nyttige til mine teoriar om kroppsleggjering. Det kan hende eg kunne hatt bruk av andre teoriar om kroppsleggjering, at det hadde vert hjelpsam for meg med omgrep, eller ha støtta nokre av mine kjelder og meiningar. Blant anna kunne teoriar om kropp og sinn vere til hjelp, eller teoriar om kroppen som subjekt og kva fordelar feltarbeidaren har av det. Eg tenkjer da på kroppsleg kunnskap feltarbeidaren har lært frå felten. Meir teoriar om kroppsleggjering kunne ha støtta mine idear og drøfting om delte erfaringar også, og sikkert mange andre ting. Dessverre er det ikkje sikkert at man rekker over alle dei nyttige kjeldene, eg for min del hadde ikkje vert klar nok over dette, antakeleg fordi eg var så opptatt av å finne teoriar og kjelder om dans. Anna teoriar om kroppsleggjering kunne aldri ha erstatta danseteoriane, når dans er mitt hovudfokus i denne oppgåva. Kanskje det hadde blitt for mange sider og for forvirrande om eg hadde prøvd å pressa inn fleire omgrep og drøftingar rundt kroppsleggjering? I utgangspunktet hadde eg allereie hovudteoriar som eg tykte var nyttige til kroppsleggjering.

Grunnen til at eg valde Bourdieu sin habitus var noko eg hadde bestemt meg for å bruke før eg drog på felten, og eg oppdaga da eg starta med oppgåva at han var nyttige til å skildre kroppsleg lærdom i forhold til, idear, reglar, norm og åtferd i eit samfunn. Seinare etter å ha lest Swantz (1986, 1995), og ein del andre bøker, fann eg ut at Turner var nyttig til dette også, og var utfyllande for symbolikken knytt til kroppsleg lærdom, og teoriane til Turner var nyttige til samfunnet eg studerte.

Eg må tolke og analysere andre kjelder i forhold til mine egne. Eg tenkjer på avgjeringar eg tok, som at *mbiga* ikkje blir praktisert lenger. Eg meiner *mbiga* ikkje er nødvendig lenger. Eg meiner jenter lærer dette tidligare, samfunnet er meir open om det, og *msondo*-trommer (initieringsmusikk) er blitt overført til *Taarab*. På ei anna side observerte eg ikkje om *mbiga* vart praktisert eller om det ikkje eksisterte. Eg meiner det ikkje skal hindre meg i å drøfte og lage eit standpunkt om praksis av dans hos Zaramokvinner i dag. Eg håpar at studie om dans som dette i samfunnet kan drøftas vidare. Dette er noko man kunne ha forska vidare på. Eg meiner dans er viktig å studere og bruke i antropologien, fordi kroppen er eit viktig instrument i felten, og fordi dansen er også ein teori om

kroppsleggjering. Dansen er med å fortel menneskjer sine holdningar til menneskjer i rundt seg, samfunnet, livet, levereglar og seg sjølv

## Referansar:

Agawu, Kofi. 2003. *Representing African Music, Postcolonial notes, queries, positions*. Routledge. New Yourk & London.

Arnfred, Signe. 2004. "Re-thinking sexualities in Africa." *African Sexuality/ Sexuality in Africa: tales and Silences*. Almqvist & Wiksell Tryckeri AB. Sweden

Asad, Talal. 1993. *Genealogies of religion. Discipline and reasons of power in Christianity and Islam*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Beattie, J.H.M. 2008. "Understanding and explanation in social anthropology". Moore & Sanders. *Anthropology in theory issues in epistemology*. s.148-158 .Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.

Barfield, Thomas. 2009. *The dictionary of anthropology*. Blackwell publishing. USA, UK, Australia

Blacking, J. 1973. *How musical is Man?* Seattle: Washington University Press.

Bloch, Maurice, 1989. "The Symbolism of money in Imerina", in Maurice Bloch and Jonathan Perry (eds), *Money and the morality of exchange*. Cambridge University Press.

Bourdieu, P. 2008. "Structures and the Habitus". Moore & Sanders. *Anthropology in theory issues in epistemology*. s.405-416. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.

Bowie, Fiona. 2006. *The Anthropology of religion. An introduction*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.

Borofsky, Robert. 1987. *Making History: Pukapukan and anthropological constructions of knowlegde*. Cambridge University Press. Cambridge.

Campbell Carol A. & Eastman Carol M. sep., 1984. "Ngoma: Swahili adult performance in

context." *Ethnomusicology*, Vol. 28, No 3, pp. 467-493. University of Illinois Press.

Caplan, Pat. 1987. *The cultural construction of sexuality*. Routledge. London & New York.

Caplan, Pat. 1993. "Gendered Fields: Women, Men and Ethnography." *Learning gender: fieldwork in a Tanzanian coastal village, 1965-85*. In Diane Bell, Pat Caplan and Wazir Jahan Karim (eds). London and New York: Routledge, s.168-81.

Cowan, Jane K. 1990. *Dance and the body politic in Northern Greece*. Princeton University Press. Princeton.

Desjarlais, Robert. R. *Body and emotion. The aesthetics of illness an healing in the Nepal Himalayas*. 1992 University of Pennsylvania Press. Philadelphia.

Douglas, Mary. 1966. *Purity and danger*. Routledge and Kegan Paul. London.

Drew, A. 2000. "Gender and Ngoma". Van Djik, Reis, & Spierenburg. *The Quest for Fruition Through Ngoma*. (eds). Villiers Publications. London N3.

Durkheim, E. 1893. *The division of labour in society*. Trans. G. Simpons 1933. Illinois: Free Press.

Durkheim, E. 1912. *The elementary forms of the the religious life*. Trans. J.W. Swain 1915.

Durkheim, E. 1966. *Suicide: A Study in Sociology*. J.A. Spaulding and Georg Simpons, trans. The Free Press. New York

Fair, Laura. 1996. "Identity, difference and dance. Female initiation in Zanzibar." *A journal of Women studies vol 17. 3, pp. 146-172*. University of Nebraska Press.

Gearhart, Rebecca. 2005. "Ngoma Memories: How ritual music and dance shaped the northern Kenya Coast." *African Studies Review 48.3, 21-47*. Copyright 2005 African Studies Association.

Geertz, Clifford. "Religion as a Cultural System" i Lessa, William A. And Evon Z. Vogt. 1979.



(eds.) *Reader in comparative religion. An anthropological approach*. Harper Collins Publishers, New York.

Geertz, Clifford. 2008. "Thick description: Toward an Interpretive Theory of Culture." Moore & Sanders. *Anthropology in theory issues in epistemology*. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.

Gilhus, Ingvild S. & Mikaelson, Lisbeth. 2001. *Nytt blikk på religion*. Pax forlag A/S, Oslo.

Graebner, Werner. "Whose music? The songs of Remmy Ongola and Orchestra Super Matimila." 1989. *Popular music, Vol.8, No. 3, African Music*, pp. 243-258. Cambridge University Press

Green, Maia. 2007. *Priests Witches and power. Popular Christianity after mission in Southern Tanzania*. Cambridge University Press. New York

Hanna, J. L. 1973. "African dance: The continuity of change". *Yearbook of the International Folk music Council, Vol.5*, pp. 165-174. International council for traditional Music.

Hanna, J. L. 1988a. *Dance, sex and gender*. The University of Chicago Press. Chicago.

Hanna, J. L. 1988b. "The representation and reality of Religion in dance". *Journal of the American Academy of Religion*. Vol.56, No 2 (summer 1988), pp. 281-306. Oxford University Press.

Hylland Eriksen, Thomas. 1992. *Små steder - store spørsmål*. Universitetsforlaget. Oslo.

Hylland Eriksen, Thomas & Nielsen, Finn Sivert. 2005. *Til verdens ende og tilbake*. Fagbokforlaget. Polen, OZGraf.

Isichei, Elizabeth. 2004. *Voices of the poor in Africa*. The University of Rochester Press. Rochester, USA.

James, Wendy. 2003. *The ceremonial animal*. Oxford University press. New York

Janzen, John M. 1992. *Ngoma, Discourses of Healing in Central and Southern Africa*. University of California. Berkeley, Los Angeles, Oxford.

- Kaepler, Adrienne. 1978. "Dance in Anthropological perspective". *Annual review of Anthropology*, Vol 7, pp. 31-49. Annual Reviews.
- Kaepler, Adrienne. 1967. "Preservation and evolution of form and function in two types of Tongan dance." In *Polynesian culture history: Essays in honor of Kenneth P. Emory*. Genevieve Highland, ed. Bernice P. Bishop Museum Special Publication 56(1967):503-536.
- Kealiinohomoku, J. W. 1969/1970. "An Anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance." *Impulse*:24-33.
- Kealiinohomoku, J. W. 1972. "Folkdance". In *Folklore and Folklife: An introduction*, ed. R.M. Dorson, pp.381-404. Chicago: Univ. Chicago Press.
- Keesing, Roger M. 2008. "Anthropology as interpretive quest". Moore & Sanders. *Anthropology in theory issues in epistemology*. s.258-266. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- Kubik, G. *Pattern perception and recognition in African music*. In Blacking and Kealiinohomoku 1979.
- Lambek, Michael & Andrew Strathern (eds.). 1998. *Bodies and Persons: Comparative Perspectives from Africa and Melanesia*. Pp .103-18,121-3. Cambridge University Press. Cambridge.
- Lambek, Michael. 2002. *A reader in the anthropology of religion*. Blackwell Publishers Ltd.
- Langer, S. 1953. *Feeling and form: A theory of art*. London. Routledge & Kegan Paul.
- Larsen, Kjersti. 1989. *Unyago fra jente til kvinne. Utforming av kvinnelig kjønnsidentitet i lys av overgangsritualer, religiøsitet og modernisering*. Universitetet i Oslo.
- Mauss, Marcel. 1995. *Gaven. Utvekslingens form og årsak i arkaiske samfunn*. Cappelen akademiske forlag as. Oslo.

- Middleton, John. 1992. *The World of the Swahili*. Yale University. New Haven, London.
- Nelson, Nici. 1978. "Selling her kiosk: Kikuyu notions of sexuality and sex for sale in Mathare Valley, Kenya", in Pat Caplan (ed), *The Cultural construction of sexuality*. London and New York: Routledge.
- Ntarangwi, Mwenda. 2001. "A socio-historical and contextual analysis of popular musical performance among the swahili of Mombasa, Kenya." *Cultural Analysis, Volume 2*. St Lawrence University. Nairobi, Kenya.
- Oesterley, W.O.E. 1923. *The sacred dance*. Cambridge University press. GB.
- Ortner, Sherry B. 1973. "On key symbols." *Vol. 75, No 5, pp1338-1346. American Anthropological Association*. Blackwell Publishing.
- Oyèrónké Oyewùmí. 1997. *The invention of women: Making an African sense of Western Gender Discourse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Peterson Royce, Anya. 2002. *The Anthropology of Dance*. Dance books. Hampshire.
- Radcliffe-Brown, A.R. 1922. *The Andaman Islanders*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rørtveit, Bodil Lund. 2003. *Tradisjonell musikk i Uganda. Korleis tradisjonell musikk kjem til uttrykk gjennom tre ulike kontekstar i hovudstaden Kampala*. Hovudoppgåve Musikk. Institutt for musikk, NTNU.
- Spencer, Paul. 1985. *Society and the dance*. Cambridge University Press. Cambridge, USA, Australia.
- Schechner, Richard. 1994. *Performance Theory*. New York and London: Routledge.
- Strobel, Margaret. December 1975. "Women`s wedding celebrations in Mombasa, Kenya." *African studies review, Vol. XVIII, No. 3*. African studies association.

- Swantz, Marja-Liisa. 1986. *Ritual and Symbol in transitional Zaramo society*. Scandinavian Institute of African Studies, Uppsala.
- Swantz, Marja-Liisa. 1995. *Blood, milk and death. Body symbols and the power of regeneration among the Zaramo of Tanzania*. Bergin & Garvey Westport, Connecticut. London.
- Tambiah, S. J. 1979. *A performative approach to ritual*. London: The British academy and Oxford University Press.
- Taylor, J. 1998. *Paper Tangos*. Durham, NC: Duke University Press.
- Thornton. 2008. "The rhetoric of ethnographic holism". Moore & Sanders. *Anthropology in theory issues in epistemology*. s.458-465. Blackwell Publishing. USA, UK, Australia.
- Turner, Victor. 1970. *The forest of symbols*. Cornell paperbacks. Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1979. "Betwixt and between: the liminal period in rites de passage." In William A. Lessa And Evon Z. Vogt. 1979. (eds.) *Reader in comparative religion. An anthropological approach*. Harper Collins Publishers, New York, pp.234-43.
- Van Dijk, Reis & Spierenburg. 2000. *The Quest for Fruition Through Ngoma*. Villiers Publications. London N3.
- Wieringa, Saskia. 2001. Gender, tradition, sexual diversity and aids in postcolonial Southern Africa. ISS. Working paper series no. 33.

**Anna kjelder:**

- Arnfred Signe. 1988: "kvindekønn og kønskamp i Mosambique." *Innlegg på Seminar, kjønnsidentitet og moral*. Institutt for sosialantropologi. Oslo.
- Assibi A. Amidu. 2008. *Swahili: Kultur og sivilasjon*. Nettforelesningsnotatar. Trondheim. Institutt for språk og kommunikasjonsstudier. 18.03.08.

<http://www.zanzibar-travel-guide.com>. 11.10.11.

<http://geology.com/world/tanzania-satellite-image.shtml> 1.11.11

Feltdagbok: 01.08.10-27.08.10.

Feltnotat: 09.05.10-27.08.10.