

# «Som hos Blake»: Nick Cave og den guddommelige imagasjonen

ROBERT W. KVALVAAG

*Tidligere forskning har etablert en sammenheng mellom William Blake og Nick Cave, men hva denne sammenhengen går ut på er i liten grad utforsket. Både hos Blake og Cave er det en nær forbindelse mellom imaginasjon og poesi. I denne artikkelen undersøker jeg imaginasjonens rolle og betydning hos Blake og Cave. Jeg viser at det er markante likhetstrekk mellom de to når det gjelder forestillingen om imaginasjonen som guddommelig, og hvordan de bruker imaginasjonen for å tolke forestillinger og tekster fra Bibelen på utradisjonelle måter. Som hos Blake bidrar imaginasjonen hos Cave til en grenseoverskridende tendens, og han omtaler låtskriving som samtaler med en transcendent dimensjon.*

Nøkkelord: Nick Cave; William Blake; Bibelen; romantikken; imaginasjonen.

## INNLEDNING

Det som skiller de engelske dikterne i den romantiske epoken fra andre diktere tidligere på 1700-tallet er deres forståelse av imaginasjon (*imagination*). Hos sentrale diktere som Keats, Shelley, Wordsworth, Coleridge og Blake betegner imaginasjon opprinnelsen til all kunst og skapende virksomhet. Imagasjon ble betraktet som kilden til åndelig skaperkraft, den siden ved mennesket som gjør det delaktig i en guddommelig handling. Den visjonære poeten William Blake (1757–1827) satte likhetstegn mellom imaginasjon og Gud, imaginasjonen er Gud

som handler i og gjennom mennesket. Derfor er det som kommer til uttrykk gjennom imaginasjonen guddommelig, gjennom den virkelig-gjøres menneskets åndelige natur (Bowra 1961:1–4). William Blake brukte imaginasjonen til å skape sin egen mytologi, hvor han omtolket og videreførte sentrale ideer fra det bibelske universet. Han kombinerte en kritisk og uortodoks tilnærming til det bibelske gudsbildet med en sterk Jesusfascinasjon.

Blake er den viktigste dikteren fra romantikken for mange artister som opererer innenfor sjangeren rock. Denne musikalske interessen for Blake er ikke overraskende, ettersom Blake selv sang sine dikt i uformelle sosiale sammenkomster, og musikere i hans egen samtid skrev ned noter til de sangene han fremførte (Rovira 2018:1–2). Imaginasjonen er også et sentralt kjennetegn ved utviklingen av rock som en egen musikkstil. Den er en viktig kilde til rock som kunstform, noe som blant annet kommer til uttrykk gjennom en søken etter frihet og utopiske drømmer om transcendens. (McParland 2019:1). Det er ikke tilfeldig at en av de mest kjente låtene i rockens historie heter nettopp «Imagine».

Den australske artisten Nick Cave har flere ganger omtalt William Blake som en sentral inspirasjonskilde, og Cave bruker ofte ordet *imagination* om kilden til sin egen kunst. Men hva er det som forbinder Cave, en utagerende australsk rockeartist fra vår egen tid med Blake, en innadvendt engelsk poet som levde for to hundre år siden? For Blake var Bibelen den viktigste boka, men Blake levde i en kultur hvor alle hadde et visst kjennskap til Bibelen og hvor de fleste tolket sine egne liv ut i fra Bibelens fortellinger om synd og nåde. Bibelen spiller også en sentral rolle for Cave, men hvordan forstår en av de mest anerkjente artistene i rocken de bibelske tekstene i en sekulær og pluralistisk tids-epoke? Imaginasjonen spilte en viktig rolle hos Blake, men hvilken betydning har den for Cave? Er Nick Cave, i likhet med William Blake, først og fremst en religiøs kunster? William Blake betraktet sine dikt som guddommelige åpenbaringer. Oppfatter også Nick Cave sine sanger slik?

## ET BLIKK PÅ FORSKNINGSHISTORIEN

Det er en betydelig overdrivelse når Jason Whittaker hevder at «by the early 2000s comparisons between Cave and Blake had become something of a stereotype» (Whittaker 2019). I David Fallons bidrag til antologien *Blake 2.0. William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture*, «‘Hear the Drunken Archangel Sing’: Blakean Notes in 1990s Pop Music», etablerer Fallon riktignok en forbindelse mellom Blake og Cave. Han beskriver Nick Cave som tydelig inspirert av romantikken, og særlig Blakes poesi. Fallon påpeker dessuten at Cave i 1994 leste Blakes dikt «Infant Sorrow» på BBC TV-programmet *Poetry Nation*, og at «The Hammer Song» (fra *The Good Son*, 1990) er en parafrase av dette diktet (Fallon 2012:249). Fallon hevder også at Cave skrev «A Weeping Song» (fra *The Good Son*, 1990) som et motstykke til Blakes dikt «Laughing Song».

Jason Whittaker mener imidlertid at Fallon ikke legger stor nok vekt på dette, fordi Cave med «A Weeping Song» skriver seg inn i same tradisjon som det Blake gjorde med sine *Songs of Experience*. Dette, skriver Whittaker, representerer et av de mest overraskende uttrykk for imaginasjonen når det gjelder Blake-resepsjonen i musikkhistorien. Han lurer også på om det er spor etter Blake på Caves nyeste utgivelse *Ghosteen* (2019). Avslutningsvis skriver han: «What we come to in *Ghosteen* is that post-secular quest for a world of eternity, one that owes nothing to the religion of stocks and stones and everything to the creative imagination» (Whittaker 2019). «The creative imagination» er med andre ord noe som forbinder Cave med Blake. Men hvordan forstås imaginasjonen hos Blake og Cave, og hvilken rolle spiller den i Nick Caves «post-sekulære søken etter en verden av evighet»?

Det er utgitt én vitenskapelig monografi om Nick Cave, Roland Boers *Nick Cave: A Study of Love, Death and Apocalypse* (2012). Denne gir en interessant og bred innføring i Caves poetiske og religiøse univers, men Blake spiller ingen rolle i Boers framstilling. Det danske tidsskriftet Fønix utga i 2005 temanummeret *Ave Nick!*, om den teologiske Nick Cave, men ingen av artiklene her nevner Blake. Det er også utgitt to vitenskapelige antologier som behandler ulike aspekter

ved kunstneren Cave; *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave* (2009), og *The Art of Nick Cave: New Critical Essays* (2013). I ett av kapitlene i *The Art of Nick Cave* påpeker Steven Barfield noen likheter mellom Blakes og Caves poesi, der han spør seg om Caves «Where the Wild Roses Grow» innebærer en videreutvikling av ideer og symboler fra Blakes «The Sick Rose»?

I kapitlet «Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave» (fra *Cultural Seeds*) beskriver Lyn McCredde et sentralt tema i Nick Caves kunst, samtidig som hun knytter an til en beslektet tematikk hos William Blake. McCredde skriver at «art and the imagination are the preeminent tools in Cave's evocations of the sacred. *As with Blake*, it is the shrivelling censors and prohibitors who shrink the image of God» (McCredde 2009:183, min uthevelse). Dette er imidlertid stort sett alt hun har å si om eventuelle sammenhenger mellom Blake og Cave. Jeg ønsker å utforske den dimensjonen McCredde åpner opp med setningen om kunsten og imaginasjonen som de redskapene Cave bruker for å opprette kontakt med en transcendent dimensjon, samtidig som jeg vil forsøke å komme bak ordene *as with Blake*, for å se nærmere på hva som eventuelt skjuler seg der.

Tematikken for denne artikkelen er dessuten en del av et større forskningsfelt, knyttet til religion og populærkultur. Dette feltet er i stadig utvikling. Allerede i 2005 kom boka *Call Me the Seeker. Listening to Religion in Popular Music*, redigert av Michael J. Gilmour. Den fokuserte på religion og populærmusikk, og to av kapitlene handlet om den religiøse dimensjonen ved Nick Caves kunst. I *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music* (Partridge & Moberg 2017) nevnes Nick Cave i noen setninger i kapitlet «Goth Music and Subculture». I boka *Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture* (2007) skrev Gordon Lynch at det tradisjonelle skillet mellom hellig og profant, religiøst og sekulært, oppheves i populærkulturen. Han påpekte dessuten at et kjennetegn ved mange nye religiøse strømninger er sakraliseringen av selvet, hvor enkeltindividers indre liv «have developed a sacred quality without any necessary reference to a transcendent sacred or external religious authority» (Lynch 2007:136).

I denne artikkelen undersøker jeg om det Lynch skriver om sakraliseringen av selvet, og om hellig og profant, også er relevant med tanke på Nick Caves kunst.

#### WILLIAM BLAKE OG IMAGINASJONEN

William Blake levde nesten hele sitt liv i London, i små kår og ofte i fattigdom. Han var et innadvendt barn som tidlig opplevde visjoner. Hele livet følte han seg omgitt av himmelske vesener. En grunnsetning i hans tenkning er: «He who sees the Infinte in all things, sees God» (Erdman 1982:3). På slutten av 1700-tallet, samtidig med opplysnings-tiden og den industrielle revolusjonen, hevdet Blake at det er imaginasjonen og ikke fornuften som er nødvendig for å oppnå sann kunnskap og forståelse. I det store diktet *Jerusalem* formulerte han sin oppgave slik (Erdman 1982:147):

I rest not from my great task!  
 To open the eternal worlds, to open the immortal eyes  
 Of Man inwards into the Worlds of Thought: into Eternity  
 Ever expanding in the Bosom of God, the Human Imagination

I *Den kosmiske smie*, det grundigste verket om Blake på norsk, oversatte Geir Uthaug «the Human Imagination» med «den menneskelige fantasi» (Uthaug 2000:10).<sup>1</sup> Men slik Blake forstår imaginasjonen er den ikke identisk med fantasien, men med «vision». I sine randbemerkninger til en diktsamling av William Wordsworth skrev Blake følgende om hva som definerer en poet: «One Power alone makes a Poet. – Imagination The Divine Vision» (Erdman 1982:665). Mens fantasien er menneskelig, forbundet med ønsketenkning, dagdrømmer og innbilning, er imaginasjonen guddommelig. Den er ikke er noe mennesket har, men *er*: «The Imagination is not a State: it is the Human Existence

<sup>1</sup> Uthaug skriver at «vår tid trenger Blake i hans betoning av fantasien som den hellige ånd i mennesket» (Uthaug 2000:478).

itself» (Erdman 1982:132). Den er en gave fra Den hellige ånd (Erdman 1982:554).

For Blake er *imagination* skapelsens urkraft, det guddommelige ved mennesket, evnen til poesi og visjoner, og den gir mennesket innsikt i evigheten: «Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists. Really & Unchangeably» (Erdman 1982:554). Blake skrev at Jesus la stor vekt på imaginasjonen: «Jesus considered Imagination to be the Real Man» (Erdman 1982:663). Den står også sentralt i hans forståelse av kristendommen som en religion kjennetegnet av friheten mennesket har til å bruke sine kreative evner: «I know of no other Christianity and of no other gospel than the liberty of both body and mind to exercise the divine arts of imagination» (Erdman 1982:231).

Blake mente at guddommelige åpenbaringer ble formidlet til ham gjennom visjoner og via imaginasjonen: «The Nature of my Work is Visionary or Imaginative, it is an Endeavour to Restore the Golden Age» (Erdman 1982:555). Med samme selvbevissthet som de bibelske profetene skrev Blake: «I am not ashamed, afraid, or averse to tell you what Ought to be Told. That I am under the direction of Messengers from Heaven, Daily & Nightly» (Erdman 1982:724). Slik innledet Blake sine *Songs of Experience*:

Hear the voice of the Bard!  
 Who Present, Past & Future sees  
 Whose ears have heard  
 The Holy Word  
 That walk'd among the ancient trees.

Dette er stemmen til en profet. Slik Gud snakket til Adam i Eden, slik snakker profeten nå til mennesker i den moderne verden. Hans budskap er at menneskene gjennom imaginasjonen må løsrive seg fra materialismen, gi slipp på fornuftens herredømme og transcendere opplevelsen av tid og rom. For Blake er det ikke slik at Gud bare har åpenbart seg i historien. Han hevdet flere ganger at det ville være merkelig om Gud bare ga seg til kjenne i en fjern fortid: «It is strange that

God should speak to men formerly & not now, because it is not true», for «Every honest man is a Prophet» (Erdman 1982:515 og 617).

For Blake er religion og kunst ett og samme. Poeten er også profeten. Blake ønsket å vekke til live igjen den imaginasjonen eller «Spirit of Prophecy» (Erdman 1982:1) som resulterte i Esekiels bok i Det gamle testamente og Johannes Åpenbaring i Det nye. Han var overbevist om at diktverk som *Paradise Lost* fortsetter der profetene slapp. John Milton holdt den profetiske ånd levende, og Blake så på seg selv som en som videreførte denne tradisjonen.

#### NICK CAVE IDENTIFISERER SEG MED WILLIAM BLAKE

Nicholas Edward Cave ble født i 1957 i den lille landsbyen Warracknabeal i provinsen Victoria i Australia. Han ble født inn i en middelklassefamilie som den nest yngste av fire søsken. Da han var åtte år gammel begynte han i koret i Wangaratta-katedralen, den lokale anglikanske kirken som hans foreldre pleide å gå i. Cave sang i koret i fire år, og de spilte inn julesangene «Silent Night» og «Oh Little Town of Bethlehem». Dette ble den første plateinnspillingen Cave deltok på. I biografien *Bad Seed* skriver Ian Johnston:

He [Cave] loved the solemn ritual involved in the Anglican religious services, and listened attentively during the extra-curricular religious instruction classes, which were a formal requirement for the choristers in the parish. While many of his fellow choristers were completely uninterested, and would make elaborate excuses to skip the religious studies groups, Nick would remain enthralled by the parables chartering Christ's teachings and miracles (Johnston 1995:26-27).

Denne beskrivelsen avviker noe fra det Cave selv forteller. Han påpeker at den forkynnelsen han ble utsatt for i kirken tok han seinere et oppgjør med:

Den Kristus jeg husket fra mine guttekordager, var den bløtaktige, altelskende, bleke skikkelsen som kirken misjonerte for. Før jeg kom i tenårene, sang jeg i Wangaratta-katedralens kor, og jeg kan huske at jeg allerede i den alderen tenkte at dette var vasne greier. Den anglikanske kirke drev med koffeinfri gudsyndyrkelse, og Jesus var deres Herre (Cave 1999:viii).

Om sin barndom sier Cave at han ofte følte seg trist, og at han ikke hadde det bra. Som barn tenkte han at det var likegyldig hva han gjorde med sitt liv, så lenge han ikke ble slik som sin far (Cave 2013:6). Da han var tolv år ble han utvist fra Wangaratta High School på grunn av utagerende oppførsel. Nicks far, som underviste i engelsk ved samme skole, og hans mor, som var bibliotekar, sendte sønnen til Melbourne, hvor han skulle gå på kostskole. Der møtte han Mick Harvey, som han ble bestevenn med. Harveys far var anglikansk prest, og Mick ble oppdratt i et strengt religiøst miljø i et lite hus, vegg i vegg med kirken (Johnston 1995:30).

Cave og Harvey dannet bandet *The Boys Next Door* i 1977, og i august 1977 spilte de sin første konsert i kirken hvor Micks far var prest. I 1980 skiftet de navn til *The Birthday Party* og flyttet til London. *The Birthday Party* ble kjent for sine provoserende opptredener, med Cave som skrek og kastet seg ut fra scenen, akkompagnert av rå punkrock.

I 1983 satte Cave sammen gruppa *Bad Seeds*, som året etter spilte inn debutalbumet *From Her to Eternity*. Navnet *Bad Seeds* henspiller på tanken om forutbestemt skjebne, slik dette beskrives i Salme 58 i Bibelen (Johnston 1995:156). Denne salmen siteres forøvrig i sin helhet i Caves roman *Og eselet så Herrens engel* (1989, norsk oversettelse 1994), hvor romanens tittel er hentet fra fortellingen om Bileams esel i 4 Mos 22 (Cave 2002:213–14). Salme 58 skiller mellom de urettferdige, som helt fra mors liv av er på avveier og farer vill, og de rettferdige, som skal vaske føttene i de urettferdiges blod. Salmen avsluttes slik: «Det finnes en Gud som dømmer på jorden». Cave forteller at i den perioden han var frontfigur i bandet *The Birthday Party* sto han på scenen, åpnet munnen og ropte ut forbannelser fra Gud:

All I had to do was walk on stage and open my mouth and let the curse of God roar through me. Floods, fire and frogs leapt out of my throat. To loosely paraphrase William Blake: «I myself did nothing. I just pointed a damning finger and let the holy spirit do the rest» (Cave 1997:139).

Cave sier at selv om han ikke tenkte på det da, var det Gud som ikke bare snakket til ham, men gjennom ham, og Guds pust stinket. Han beskriver seg som et redskap for en Gud som talte på et språk hvor ordene var skrevet i oppkast. Caves omtrentlige parafrase av William Blake er trolig en referanse av det Blake skriver i forordet til det store diktet *Jerusalem*: «We who dwell on Earth can do nothing of ourselves, every thing is conducted by Spirits, no less than Digestion or Sleep» (Erdman 1982:145). At Cave ikke siterer ordrett, men lager sin egen vri på Blakes tekst, kan tyde på at han allerede tidlig i sin karriere hadde inngående kjennskap til Blakes poetiske univers (Whittaker 2019). Det har dessuten blitt påpekt at denne henvisningen til Blake er interessant, ikke bare fordi Caves og Blakes tanker om imaginasjonen minner mye om hverandre, men også fordi deres kunst gjør det:

Med sine særlige billeddige samdigtede Blake figurer og beretninger fra andre tider med de bibelske, sådan at man ikke alltid var klar over, hvor man befandt sig i tid. Noget lignende kan siges at være på spil hos Cave, og måske kan man herigennem nærme sig et svar, vi har været tet på før: Gud er den, der kan omdanne de vante forestillinger (Holm 2008:125).

#### DEN HELLIGE OG GRUSOMME BOKA

Bibelen var William Blakes viktigste inspirasjonskilde, og til en av sine venner fortalte han at «all he knew was in the Bible» (Tannenbaum 1982:3). Han omtalte Bibelen som «the great code of art. Jesus & his Apostles & Disciples were all Artists» (Erdman 1982:274). Blake dekodet Bibelen, ikke ved å lese den på én bestemt måte, med ved å nytolke den. Han hadde dessuten tilgang på illustrerte bibelutgaver, og det har derfor blitt påpekt at han i tillegg til å lese Bibelen, også *så* den

(Hagstrum 1970:88). Blake så imidlertid ikke på Bibelen som en kilde til etikk og moral: «The Whole Bible is fill'd with Imagination & Visions from End to End & not with Moral Virtues [...]. The Moral Virtues are continual Accusers of Sin & promote Eternal Wars & Dominency over others» (Erdman 1982:664). Fordi Bibelen er evig visjon eller imaginasjon av alt som eksisterer er spørsmål om skriftenes autentisitet og historisk korrekthet uinteressante (Erdman 1982:554). Hvorfor er Bibelen mer underholdende og instruktiv enn noen annen bok?, spør Blake. Jo, fordi den først og fremst er «addressed to the Imagination, which is Spiritual Sensation, & but mediately to the Understanding or Reason» (Erdman 1982:702–703).

Samtidig var han kritisk til den gammeltestamentlige religionen, særlig loven, ofringene og gudsbildet. Ifølge Blake bidrar den sterke betoningen av loven i Det gamle testamente til å undertrykke menneskets kreative skaperkraft. Imaginasjonen er en ukontrollerbar kraft som står i et motsetningsforhold til Loven, – både samfunnets, moralens, naturens og Guds lover. Blake sier et sted at han ofte leser Bibelen «in its infernal and diabolical sense» (Erdman 1982:44). I sin diktning var han opptatt av «the opposition between scripture, represented as an oppressive mode of writing which associated with law, and poetry, a mode of writing which is open, multi-form, and seeks the imaginative participation of the reader» (Mee 2002:12). I motsetning til en institusjonalisert lesning hvor Bibelen ble brukt på en hegemonisk måte, gikk Blake inn for en subjektiv lesning, hvor leseren spiller en aktiv rolle og selv kan dikte videre med bibelteksten som utgangspunkt.

Da Nick Cave besøkte Norge i 2004 ble han intervjuet i en norsk avis. Journalisten spurte Cave om hans forhold til Bibelen: «Blir du inspirert av å lese Bibelen?» Cave: ‘Jeg leser den hver dag, men ikke for å bli inspirert. Det er en god bok’» (Wandrup 2004:54). Det er derfor ikke overraskende at Nick Caves tekster inneholder mange bibelreferanser. I 1985 utga Cave og *The Bad Seeds* albumet *The Firstborn is Dead*. Tittelen er en referanse til den tiende landeplagen Gud sendte over egypterne, slik dette er beskrevet i 2 Mos 11. I 1986 utga de albumet *Kicking Against the Pricks* («stampe mot brodden»), et ut-

trykk som stammer fra Apostlenes Gjærninger 26,14 i King James-oversettelsen. Da forlaget Canongate publiserte pocketutgaver av utvalgte skrifter fra Det gamle og Det nye testamente i 1998 ble Cave bedt om å skrive forordet til Markusevangeliet.

Nick Cave sier selv at hans litterære produksjon kan deles inn i to perioder: Den gammeltestamentlige, som preget det han skrev på 70- og 80-tallet, og den nytestamentlige, som satte sitt preg på det han skrev på 90-tallet og fram til i dag (Boer 2012:4–5). Den første utgivelsen som markerer et sterkere fokus på Det nye testamente er *The Good Son* (1990). Tittelen henspiller både på lignelsen om den bortkomne sønnen (Luk 15), og på fortellingen om Kain og Abel (1 Mos 4). Dette skillet er imidlertid ikke absolutt, det er nytestamentlige trekk i flere av utgivelsene fra 80-tallet, og det gammeltestamentlige gudsbildet dukker opp også etter 1990. Cave sier at årsaken til at han først fordypet seg i Det gamle testamente var at han der fant tekster som han kunne identifisere seg med:

Da jeg kjøpte mitt første eksemplar av Bibelen, King James-utgaven, var det mot Det gamle testamente jeg følte en dragning – med sin vanvittige, tuktende Gud som over en lidende menneskehet utmålte straffer som var så bunnløst hevngjerrige at jeg steilet i vantro. Jeg hadde en blomstrende interesse for voldelig litteratur, kombinert med en navnløs sans for tingenes guddommelighet, og da jeg var i de tidlige 20-årene, talte Det gamle testamente til den delen av meg som raste og hveste og spyttet på verden (Cave 1999:vii).

Det er med andre ord en sammenheng mellom bibellesning og selvbiografi hos Cave. Da Cave var 19 år gammel omkom hans far i en bilulykke. Han fikk vite dette etter at hans mor hadde hentet ham på en politistasjon, hvor han var innbrakt på grunn av fyll og utagerende oppførsel. Selv om kontakten mellom far og sønn ikke var den beste, var dette en traumatisk hendelse, som Cave brukte lang tid på å bearbeide: «A great gaping hole was blasted out of my world by the unexpected death of my father when I was 19 years old. The way I learned to fill

this hole, this void, was to write» (Cave 2013:6). Han utviklet et sinne som han både rettet *mot* Gud, samtidig som han var overbevist om at det kom *fra* Gud (Boer 2012:35). Slik Cave beskriver Gud i Det gamle testamentet er dette en hevnjerrig og ond Gud som ikke viser nåde:

Jeg trodde på Gud, men jeg trodde også at Gud var ond, og dersom Det gamle testamentet var vitnesbyrd om noe som helst, var det vitnesbyrd om dét. Det lot til å leve ondskap der, så tett under tilværelsens overflate at det var som om man kunne lukte dens sinnssyke ånde, se den gule røyken krølle seg opp fra de mange sidene, høre de grufulle stønnene av fortvilelse. Det var en vidunderlig, grusom bok, og det var en hellig skrift (Cave 1999:vii).

Dette gudsbildet utviklet Cave blant annet i sangen «City of Refuge» (fra *Tender Prey*, 1988). «City of Refuge» refererer til de såkalte tilfluktsbyene, som flere ganger er omtalt i Det gamle testamente. Disse byene skulle beskytte folk fra hevndrap uten tilstrekkelige rettsprosesser, og beskytte de som hadde begått uforsettlig drap (4 Mos 35,9–15). Jeg-personen i Caves tekst oppfordres til å løpe til tilfluktsbyen:

You better run  
 You better run and run and run  
 You better run to the City of Refuge

«City of Refuge» bygger på en innspilling av bluessangeren Blind Willie Johnson, «I'm Gonna Run to the City of Refuge». I Johnsons tekst flyktet jeg-personen imidlertid *til* Gud, mens jeg-personen i Caves tekst flykter *fra* ham. Cave tar en fortelling som opprinnelig handler om håp og trøst og snur det hele på hodet, for i hans versjon finner den skyldige verken tilflukt eller forløsning:

You stand before your maker  
 In a state of shame  
 Because your robes are covered in mud

While you kneel at the feet  
 Of a woman of the street  
 The gutters will run with blood  
 They will run with blood!

Den stadige gjentakelsen av «You better run» gjør at lytteren assosierer i retning av en desperat flukt. Det musikalske uttrykket utvikler seg gradvis fra den første delens bruk av munnspill og akustisk gitar, til et crescendo med bass, trommer, elgitar og mange desperate stemmer. Det skapes en stemning av uhygge, som om det er like før jeg-personen blir innhentet av fienden. Teksten har markante apokalyptiske trekk: Mennesket står foran sin skaper, men det er ingen hjelp å få. Det nytter heller ikke å bønnfalle om at døden skal inntreffe, for graven vil spy deg ut som oppkast. Du blir dømt til å skrubbe gulvet, problemet er bare at det ikke er mulig å skrubbe bort alt blodet. Dette Sisyfos-arbeidet blir dermed menneskets evige skjebne.

#### DEN VOLDELIGE GUDEN

William Blake antyder flere ganger at han så på seg selv som John Miltons arvtaker, ikke minst i eposet som passende nok bærer navnet *Milton*. En viktig forskjell mellom Milton (1608–1674) og Blake er at mens førstnevnte opererer innenfor rammene av en tradisjonell kristendomsforståelse, er sistnevnte langt mer uortodoks, blant annet med en polarisering mellom en ond Far og en god Sønn. Hos Blake representerer den gammeltestamentlige Jehova det motsatte av Jesus: «Thinking as I do that the Creator of this World is a very Cruel Being & being a Worshipper of Christ I cannot help saying the Son O how unlike the Father» (Erdman 1982:565). Blake kaller denne negative og fantasiløse guden for «Nobodaddy» («Ingens far») og Urizen, et ord som er sammensatt av *reason* og *horizon*, to størrelser som begge begrenser menneskets guddommelige imaginasjon.

I Caves sang «Red Right Hand» (fra *Let Love In*, 1994) beskrives Gud som en du møter i dine verste mareritt. I tekstheftet som følger

med utgivelsen *Murder Ballads* (1996) sier Cave at han har hentet uttrykket «red right hand» fra en linje i John Miltons episke dikt *Paradise Lost* (Hanson 2009b:8). Dette refererer til Guds hevrende hånd eller Guds hellige vredes ild. Åpningssangen på *Murder Ballads*, «Song of Joy», forteller om en seriemorder som siterer fra Miltons verk:

It seems he has done many, many more  
 Quotes John Milton on the walls in the victim's blood  
 The police are investigating at tremendous cost  
 In my house he wrote, 'Red right hand'  
 That, I'm told, is from *Paradise Lost*

Scenen fra *Paradise Lost*, hvor uttrykket «red right hand» forekommer, er helvete. Her anbefaler Molok et angrep på Gud og hans himmel, mens Belial fraråder dette på grunn av Guds uovervinnelighet og hans «røde høyre hånd». Belial påpeker at å bli drept er en mild straff sammenlignet med å bli hjemsøkt av Guds evige vrede. I «Red Right Hand» bygger Cave videre på Milton, og beskriver Gud som en upersonlig drapsmaskin, og mennesket som en tann i maskinens tannhjul:

You'll see him in your nightmares, you'll see him in your dreams  
 He'll appear out of nowhere, but he ain't what he seems  
 You'll see him in your head, on the TV screen  
 And hey buddy, I'm warning you to turn it off  
 He's a ghost, he's a god, he's a man, he's a guru  
 You're one microscopic cog in his catastrophic plan  
 Designed and directed by his red right hand

De bøkene i Det gamle testamente Cave likte best var Salmene (Cave 2013:9) og Jobs bok. Slik Cave leser Jobs bok handler den om en Gud som ikke er til å stole på, og som gjør livet til en av sine mest trofaste og rettferdige tjenere til et levende helvete. Cave siterer fra Job 5,7, hvor Jobs venn Elifas sier: «Men mennesket er født til lidelse, gnister

som flyr høyt i været» (Cave 1997:138).<sup>2</sup> Det er ikke rart at mennesket fødes til en vanskelig og problemfylt tilværelse når det må leve med en slik Gud:

I Det gamle testamente møter du en ekstremt voldelig, nådeløs og grusom Gud, en sinnssyk og ond skaperkraft som gjennomstrømmer alle fortellingene. Det er som å lese en skikkelig ekkel kriminalroman. Det liker jeg. Jeg liker voldelige historier. De utvider perspektivet på livet (Wandrup 1999:7).

Cave bruker Salme 137 som et godt eksempel på skildringer av vold i Det gamle testamente. For Cave ble Bibelens salmer forbilder når han skrev sadistiske kjærlighetssanger. Om dette skriver han følgende:

What I found, time and time again in the Bible, especially in the Old Testament, was that verses of rapture, of ecstasy and love could hold within them apparently opposite sentiments – hate, revenge, bloody-mindedness, etc. – these sentiments were not mutually exclusive. This idea has left an enduring impression upon my songwriting (Cave 2013:10–11).

Salme 137 er en tekst mange kjenner, blant annet fordi den ble brukt i Boney Ms megasuksess «Rivers of Babylon». Dette er opprinnelig en rock steady-låt, innspilt av The Melodians på Jamaica i 1969. I «Rivers of Babylon» utelates den siste delen av salmen (vers 9), hvor salmisten uttrykker et sterkt ønske om gjengjeldelse: «Salig er den som griper dine barn og knuser dem mot berget!» I bibelteksten brukes ordet «salig» om dette, det vil si et sterkt uttrykk for glede. Det dreier seg om gleden over barnedrap; den høyeste formen for lykke oppnås ved å knuse små barn mot berget. Cave påpeker at i Salme 137 kombineres fromhet med vold. Salmisten synger til Gud om frigivelse fra slaveriet

<sup>2</sup> Jobs bok var også en viktig tekst for William Blake. Han laget en serie med store akvareller med motiver fra Job, og seinere reproduserte han hele serien som kobberstikk.

i Babylon, og at han vil bli lykkelig dersom han kan få myrde barna til sine fiender.

#### NÅDESTOLEN

I *The Gates of Paradise (For The Sexes)* skrev Blake at Jehova skrev loven, men loven, som Blake kaller en død kropp, ligger begravd under nådestolen («The Mercy Seat»). Uttrykket «Mercy Seat» stammer fra Det gamle testamente, der det betegner lokket på paktskisten. Paktskisten (eller «paktens ark», engelsk: «the ark of the testament») var en kiste av tre med et lokk av gull, som inneholdt steintavlene med de ti bud (2 Mos 25,10–22). På lokket sto to englelignende vesener, kjeruber, laget av gull. Lokket ble kalt «nådestolen», og symboliserte Guds trone, hans tronstol, stedet hvor et møte mellom Gud og mennesker kunne finne sted. Lokket på paktskisten var også et soningssted, hvor det ble stenket blod fra det sonende offeret på den store soningsdagen, Yom Kippur.

Blake påpeker at nådestolen er lokket på paktens ark som fysisk ligger *over* loven. Nåden har med andre ord seiret over loven. Hvordan kan kristne da identifisere seg med loven i Det gamle testamente, spør Blake? (Erdman 1982:259):

Jehovas Finger Wrote the Law  
 Then Wept! Then rose in Zeal & Awe  
 And the Dead Corpse from Sinais heat  
 Buried beneath his Mercy Seat  
 O Christians Christians! Tell me Why  
 You rear it on your Altars high

I flere av Blakes billedlige fremstillinger av *A Vision of The Last Judgement* sitter Kristus på nådestolen. Men han portretteres ikke som lovgiveren, tvert imot; den tradisjonelle forståelsen av gudsbildet snus på hodet: Guds trone på dommens dag er ikke et dommersete, men en nådestol, og lovboken blir til livets bok. Når Kristus sitter på nådestolen

er det ikke et uttrykk for hans makt og majestet, men hans godhet og guddommelighet (Billingsley 2018:152–53).

En sang som viser at Cave på slutten av 1980-tallet kjente både Det gamle og Det nye testamente er «The Mercy Seat» (fra *Tender Prey*, 1988). Cave har fortalt følgende om hvordan den ble til:

I had a lyric notebook next to me and every once in a while I would scribble in another line or two, and ‘The Mercy Seat’ grew and grew without any real application or understanding of what it was. It was just a little plant that I watered from time to time, that grew into something monstrous and many-headed without me realizing it. It took a good six months to write (Hanson 2009d:7).

«The Mercy Seat» handler om en dødsdømt fange som venter på at dommen skal eksekveres. Mens fangen sitter og venter på «death row» hører han Jesusfortellingen, som gjengis med et element av galgenhumor: Jesus var tømrer av yrke, da passet det godt at han døde på korsets tre (og at han som nyfødt ble lagt i en krybbe av tre).<sup>3</sup> Enda viktigere er sammenhengen mellom det teologisk ladede begrepet «mercy seat» på den ene siden, og setningen «died upon a cross» på den andre:

I hear stories from the chamber  
 How Christ was born into a manger  
 And like some ragged stranger  
 Died upon the cross  
 And might I say it seems so fitting in this way  
 He was a carpenter by trade  
 Or at least that’s what I’m told

<sup>3</sup> Særlig i de ortodokse kirkene er det gammel tradisjon for en kobling mellom krybbe og kors, mellom Jesu fødsel og Jesu død. Mange ikoner understreker denne forbindelsen ved å formgi krybben som en sarkofag (Skard Dokka 2000:226).

I Det gamle testamente ble folkets synder sonet når ypperstepresten tok blodet fra offerdyret og stenket det på nådestolen i det aller helligste rommet i tabernaklet. I Romerbrevet (Rom 3,25) i NT skriver Paulus at Kristi kors eller Kristi kropp er «stedet» der soningen foregår. Korset, der Jesus ble ofret og hans blod utøst, svarer til nådestolen i det aller helligste. I GT fant soningshandlingen sted bak forhenget i det aller helligste. Nå, sier Paulus, har dette skjedd åpent for alle i og med Kristi død på korset.<sup>4</sup> Nick Cave kobler nådestolen sammen med Jesu død på korset, men han lanserer ingen bestemt tolkning av hva dette betyr.

I 1988 ble «The Mercy Seat» utgitt som singleplate, og i den forbindelse ble Cave intervjuet av musikkavisa *Melody Maker*. Intervjueren spør: «The Mercy Seat. I believe it's about electric chairs and capital punishment?» Til dette svarer Cave: «It's uh ... juxtaposing The Throne Of God and God's justice with the electric chair and man's justice» (Roberts 2013:60). Det neste verset handler om Guds trone, og inneholder det som trolig er en referanse til Åp 11,19: «Da ble Guds tempel i himmelen åpnet, og hans paktskiste kom til syne inne i tempelet»:

In heaven His throne is made of gold  
 The ark of his testament is stowed  
 A throne from which I'm told  
 All history does unfold  
 Down here it's made of wood and wire  
 And my body is on fire  
 And God is never far away

<sup>4</sup> Rom 3,25 er oversatt slik i Bibelselskapets oversettelse fra 2011 (NO 2011): «Ham [Kristus] har Gud stilt synlig fram for at han ved sitt blod skulle være soningsstedet (gresk: *hilasterion*) for dem som tror». NO 1978 oversatte *hilasterion* med «sonoffer», mens NO 1930 har «nådestol». I konteksten tolkes Jesu død som et offer, men mange bibelforskere avviser at Rom 3,25 impliserer at Gud skulle trenge et offer for igjen å være nådig (Jervell 1973:63). Også William Blake var motstander av en tolkning av Rom 3,25 som innebar at Kristi død på korset ble betraktet som et offer for å blidgjøre en sint Gud (Rowland 2010:207).

I en av sine visjoner ser forfatteren av Johannes' Åpenbaring Guds tempel i himmelen, hvor arken nå befinner seg. Arken symboliserer Guds trofasthet og nåde, og også i Bibelens siste bok er den møtestedet mellom Gud og mennesker. I fortsettelsen sier Caves tekst at all historie utfolder seg fra Kristus sin trone, den som er laget av gull. Den er med andre ord identisk med nådestolen eller lokket på arken. Dermed forbindes personen som er idømt dødsstraff med Jesusfortellingen, den enes historie henger sammen med den andre.

Jeg-personen setter seg i den elektriske stol, som viser seg å være en nådestol. En mulig tolkning er at den dødsdømte fangen representerer alle mennesker, og at alle mennesker er skyldige til å dø. Caves tekst antyder imidlertid at menneskets skjebne dypest sett ikke avhenger av dets gjerninger, om det er skyldig eller uskyldig, men i innrømmelsen av at det er et sammensatt vesen. Mennesket er både godt og ondt:

My kill-hand is called E.V.I.L.  
 Wears a wedding band that's G.O.O.D.  
 'tis a long-suffering shackle  
 Collaring all that rebel blood

Denne erkjennelsen kan både oppfattes som et uttrykk for Caves pessimistiske menneskesyn, og som et bidrag til en teologisk antropologi. Dette skyldige mennesket plasseres i nådestolen, noe som antyder at på tross av at det vurderes ut ifra «øye for øye» og «tann for tann», så finnes det en annen dimensjon som opphever Moselovens lovgivning. Det som kjennetegner denne dimensjonen er forsoning, «mercy». Men forsoning forutsetter at det finnes noe som skal sones. Fortelleren fastholder gjennom det meste av sangen sin uskyld. «I never lied», sier han da han blir spent fast i stolen. Men i sangens avsluttende linje forvandles det trassige «I'm not afraid to die» til «I'm afraid I told a lie». Dermed knyttes en tråd tilbake til sangens hviskende innledning: «I am nearly wholly innocent».

## KRISTUS KOM MED IMAGINASJONENS GAVE

William Blake refererte ofte til den historiske Jesus, og han kontrasterte en religion basert på regler og lover med den religionen Jesus forkynnte. Jesus er opprøreren som eksemplifiserer protesten mot det etablerte og mot lovens religion, representert ved Urizen. Ifølge Blake brøt Jesus hvert av de ti budene. Han handlet etter impuls, ikke regler (Erdman 1982:43). Blake kaller Jesus «The Human Form Divine», menneskets guddomsform, det ypperste av hva et menneske kan være og bli.

I diktet *The Everlasting Gospel* utdypet Blake sitt syn på Jesus (Erdman 1982:518–525). Var Jesus snill? Nei, han stakk av fra sine foreldre. Var Jesus mild? Nei, han var sint. Var Jesus ydmyk? Nei, han ba aldri andre om unnskyldning. Han var ydmyk overfor Gud, men ikke overfor mennesker. Var Jesus kysk? I møte med kvinnen som ble tatt i utroskap ødela Jesus Moseloven, og tilga kvinnen. Jesus var ikke snill og mild, men en som gjorde opprør mot sin egen samtids religiøse etablissement. Dette minner markant om Nick Caves Jesusbilde, slik han fremstiller dette i innledningen han skrev til Markusevangeliet. På samme måte som Blake gjorde opprør mot den «kristne» Jesus i sin samtid, er Cave kritisk til den «kristne» Jesus han møtte gjennom den anglikanske kirken i sin egen oppvekst.

Cave skriver at den guddommelige voldsbruken i Det gamle testamente ga ham inspirasjon og energi, særlig når bandet han var med i hadde konserter. Gud var Caves muse; den mørke, men kreative skaperkraften kom fra Gud. Denne guden fant han ikke i kirken, og når han seinere ble inspirert av Jesus, var det den Jesus som gjorde opprør mot samtidens religiøse autoriteter som appellerte til ham. Igjen forbinder han sin egen selvbiografi med Bibelen og det gudsbildet han fant der:

Men man blir voksen. Joda, man modnes og mildnes. Spirer av medfølelse finner veien gjennom sprekke i det svarte, bitre jordsmonnet. Raseriet slutter å trenge et navn. Etter hvert som man lærer å tilgi seg selv og verden, finner man ikke lenger trøst i iakttagelse av en utkjørt Gud som piner og plager en ulykkelig menneskehet. Den fordums Guden begynner å for-

vandles i hjertet, uedle metaller blir til sølv og gull, og man finner glede ved verden (Cave 1999:vii).

En anglikansk prest foreslo at Cave skulle ta en pause fra Det gamle testamente, og i stedet lese Markusevangeliet: «På den tiden hadde jeg ikke lest Det nye testamente [...]. ‘Hvorfor Markus?’, spurte jeg. ‘Fordi det er kort’, svarte han. Javel, på den tiden var jeg villig til å prøve det meste, så jeg fulgte prestens råd og leste det, og Markus’ evangelium tok meg rett og slett med storm» (Cave 1999:vii-viii). Dette førte til at Cave oppdaget Kristus, og det som særlig fascinerte Cave var Kristi menneskelighet: «Den grunnleggende menneskeligheten i Markus’ Kristus gir oss en mal for våre egne liv for at vi skal ha noe å strekke oss etter snarere enn noe å akte, noe som kan løfte oss fri fra våre jordbundne liv snarere enn bekrefte forestillingen om at vi er små og uverdige». Etter hvert fordypet Cave seg i alle fire evangeliene, men «Markusevangeliet inspirerer meg mer enn noe annet. Der står alt» (Cave 1999:vii–viii).

I sangen «Nobody’s Baby Now» (fra *Let Love In*, 1994) forteller Cave at han har søkt i hellige bøker for å komme til bunns i et mysterium: Frelseren Jesus Kristus. Hvem er det? Hva innebærer det at han kalles Jesus Kristus? Og hva betyr det at han er frelseren? Cave har lest både poesi og analyser (av bibeltekster?), men selv om han reist over hele verden har han enda ikke funnet svaret på disse spørsmålene:

I’ve searched the holy books  
 Tried to unravel the mystery of Jesus Christ the Saviour  
 I’ve read the poets and the analysts  
 Searched through the books on human behavior  
 I travelled the world around  
 For an answer that refused to be found

Det er i Caves innledning til Markusevangeliet han tydeligst redegjør for sin kristologi. Han skriver at «Markus’ evangelium har fortsatt å

opplyse mitt liv som roten og kilden til min åndelighet, min religiøsitet». Og han fortsetter:

Den Kristus som kirken byr oss, den blodfattige, fredsommelige ‘Frelseren’ – mannen som smiler vennlig til en barneflokk, eller rolig og avklaret hengende på korset – frarøver Kristus hans mektige, skapende sorg og hans kokende sinne, som møter oss med en slik kraft i Markus. Slik frarøver kirken Kristus hans menneskelighet for å by oss en skikkelse som vi kanskje kan ‘lovprise’, men ikke forholde oss til [...]. Lovpriser vi Kristus bare i hans fullkommenhet, holdes vi nede på våre knær, med våre hoder ynkelig bøyd. Dette var opplagt ikke det Kristus hadde i tankene. Kristus kom som en befrier (Cave 1999:xi-xii).

Ifølge Cave er det viktigste budskapet ved Jesu liv at det utfordrer mennesket til å reise seg fra det jordiske åket. Jesu rolle er å hjelpe mennesket til å kvitte seg med alle krefter som hindrer det i å nå sitt potensiale: «The life of Christ as told in the Bible seems to me to be an encrypted, powerful story, practically a metaphor for all the tribulations humans must suffer. I believe the message of Christ is that we must shake off all those demons that stop us from reaching our potential as human beings» (Dax & Beck 1999:149). Menneskene kan bli lik Kristus ved å bruke imaginasjonen. I stedet for å aksentuere den store forskjellen mellom Gud og menneske, vektlegger Cave en tilnærming eller et møte mellom det menneskelige og det guddommelige. Dette skjer gjennom Kristus-skikkelsen: «Kristus forsto at vi som mennesker for all tid ble holdt til jorden av tyngdekraftens sug – vår alminnelighet, vår middelmådighet – og det var ved sitt eksempel at han ga vår innbilningskraft (engelsk: *imagination*) frihet til å stige og fly. Kort sagt, til å bli Kristus-like» (Cave 1999:xii).

#### NÅR KJØTT BLIR TIL ORD

Hos William Blake formuleres inkarnasjonstanken slik: «Therefore God becomes as we are, that we may be as he is» (Erdman 1982:3). Dette

minner om den ortodokse kirkes lære om *theosis* eller guddommeliggjøring, som biskop Athanasius fra Alexandria formulerte på følgende måte: «For He was made man that we might be made God» (Schaff & Wace 1995:65). Ifølge ortodoks lære ble mennesket dødelig som en konsekvens av syndefallet, og hele skaperverket ble underlagt forjengelighet. Men Jesus gjenopprettet menneskets potensial for forening med Gud ved å bli inkarnert som et menneske, fødes, leve, dø og gjenoppstå. Dermed kan mennesket forvandles slik at det gjenfinner og videreutvikler sin opprinnelige form, slik det ble skapt i Guds bilde med mulighet til å oppnå likhet og forening med Gud. Mye av denne tankegangen om menneskets guddommeliggjøring gjenfinnes hos Blake, men med ett viktig unntak. Jesus har ikke nødvendigvis samme unike status hos Blake som i ortodoks kristen teologi: «He is the only God [...]. And so am I and so are you» (Billingsley 2018:5–6).

Også hos Nick Cave spiller inkarnasjonstanken en sentral rolle. I essayet *The Flesh Made Word* (1997) skriver han at Kristus både kalte seg selv Menneskesønnen og Guds Sønn. Og det var nettopp det han var – et menneske av kjøtt og blod, som hadde så nær kontakt med den kreative kraften inne i seg at han ble kroppsliggjøringen av den kraften, det vil si Gud. Og Cave skriver videre: «In Christ the spiritual blueprint was set so that we ourselves could become God-like» (Cave 1997:139).

Ifølge Cave påvirker Gud og mennesket gjensidig hverandre gjennom menneskets kreative evner. I den skapende prosessen kan enkeltindividet oppleve et guddommelig nærvær. Imagasjonen utgjør det sentrale forbindelsesleddet mellom det menneskelige og det guddommelige. Cave viser til Matt 18,20, hvor Jesus sier: «For hvor to eller tre er samlet i mitt navn, der er jeg midt iblant dem». Cave forstår dette slik at der to eller flere er samlet er det et fellesskap, et språk, og imaginasjon. Dette fellesskapet, språket og imaginasjonen er et uttrykk for det guddommelige nærværet. Gud finnes med andre ord i relasjoner mellom mennesker. I sangen «Are You the One I've Been Waiting For» på albumet *The Boatman's Call* (1997) blir analogien mellom den menneskelige dimensjonen og Kristus eksplisitt:

There's a man who spoke wonders though I've never met him  
He said: «He who seeks finds and who knocks will be let in»  
I think of you in motion and just how close you are getting  
And how every little thing anticipates you  
All down my veins my heart-strings call  
Are you the one that I've been waiting for?

I essayet *The Flesh Made Word* skriver Cave: «There is a God. God is a product of the creative imagination, and God is that imagination taken flight» (Cave 1997:137). Men i det store og hele er ikke han opptatt av Guds eksistens som sådan. Det Cave fokuserer på er den subjektive religiøse erfaringen, den menneskelige subjektivitetens forhold til det guddommelige. Hans poeng er at gjennom den skapende prosessen («the imagination taken flight») kan mennesket og Gud møtes og kommunisere. Imaginasjonen konstituerer ikke Gud, men den bidrar med språk, og fungerer dermed som en kanal slik at Gud kan bli en immanent realitet:

Just as we are divine creations, so we must in turn create. Divinity must be given its freedom to flow, through us, through language, through communication, through imagination [...]. *Through us God finds His voice*, for just as we need God, He in turn needs us (Cave 1997:142, min uthevelse).

Cave åpnet utgivelsen *The Boatman's Call* med «Into My Arms». Her synger Cave først om en jeg-person som ikke tror på en «interventionist God» – en Gud som griper inn. Tekstens jeg-person sier ikke at han ikke tror på Gud, men han avviser tilsynelatende at den guden han har i tankene kan spille noen aktiv rolle i menneskelivet:

I don't believe in an interventionist God  
But I know, darling, that you do  
But if I did I would kneel down and ask Him  
Not to intervene when it came to you  
Not to touch a hair on your head

To leave you as you are  
And if He felt He had to direct you  
Then direct you into my arms

En mulig tolkning av dette er at Caves «Gud-som-griper-inn» er den gammeltestamentlige guden, som straffer og tar livet av mennesker. Han synger at om han trodde på en slik Gud ville han instruere den ikke-eksisterende guden om ikke å intervensere, ikke røre ved et hår på kjærestens hode, la henne være som hun er. I den siste strofen framstår jeg-personen som en som tror på kjærligheten, og på «some kind of path». Han avslutter sangen med en bønn:

Keep your candles burning  
Make a journey bright and pure  
That she'll keep returning  
Always and evermore  
Into my arms, O Lord

Er denne bønningen rettet til kjæresten? Både ja og nei. Den er delvis rettet til henne, men mot slutten er den adressert til «the Lord», og avsluttes slik: «We can choose our path and walk like Christ in grace and love». Dermed inntreffer en sammensmelting av det menneskelige og det guddommelige. Jeg-personen og hans kjæreste er svake og sårbare, de trenger en Gud som intervenserer og beskytter. Sangens refreng – «Into my arms, O Lord» – henspiller på den seksuelle foreningen, men kan også være en parallell til den gammeltestamentlige gudens omsorg for mennesket. I flere tekster opptrer han som en som tar vare på det han har skapt: «En bolig er den eldgamle Gud, her nede er hans evige armer» (5 Mos 33,27). Cave synger om dette i «O My Lord» (fra *No More Shall We Part*, 2001):

O Lord  
How have I offended thee?  
Wrap your tender arms around me  
O Lord, O my Lord

I *The Flesh Made Word* gjenforteller Cave historien fra Johannes-evangeliet om kvinnen som ble grepet i ekteskapsbrudd (Joh 8,1-11). Det er særlig to sider ved denne fortellingen som gjør inntrykk på ham, skriver han. For det første at det var datidens teologer, de skriftlærde og fariseerne, som kom til Jesus med kvinnen. De viser til Moseloven, og er sikre på at hun må dø. For det andre er det Jesu reaksjon; Jesus bøyer seg ned og skriver på jorden med fingeren.<sup>5</sup> Om dette skriver Cave:

For me, this seemingly distracted gesture, the stooping and writing on the ground, is Christ accessing the God in Himself [...]. What Christ shows us here is that the creative imagination has the power to combat all enemies, that we are protected by the flow of our own inspiration (Cave 1997:140).

Dersom mennesket skal oppleve Guds nærvær må det aktivt strekke seg mot Gud. Det handler om å skape et rom som gjør det mulig for Gud å være til stede hos og i mennesket. I filmen *20,000 Days on Earth* (2014) sier Cave at han ikke er interessert i det han fullt ut kan forstå. Han ønsker i stedet å gripe sannheten i det som ligger under ordenes overflate, sannheter som kommer ut av vannet som et sjømonster, for deretter å forsvinne:

What performance and song is to me is finding a way to tempt the monster to the surface. To create a space where the creature can break through what is real and what is known to us. This shimmering space where imagination and reality intercept, this is where all love, and tears, and joy, exist. This is the place. This is where we live (Forsyth & Pollard 2014).

<sup>5</sup> Denne fortellingen spiller en sentral rolle i William Blakes dikt *The Everlasting Gospel*. Blake lar Jesus konfrontere, ikke bare fariseerne som ville steine kvinnen, men Moses, som ga loven: «Jesus satt på Moses' trone/Da kvinnen kom som skulle sone/Moses sa: 'Hun skal stenes for hor'/Hva var Jesu sterke ord?/Han la sin hånd på Moseloven/Himmelen stirret stumt fra oven» (Uthaug 2000:83). I Blakes maleri fra 1805, «The Woman Taken in Adultery» (gjengitt hos Rowland 2010: Illustrasjon 8) bøyer Jesus seg ned foran kvinnen mens han skriver på bakken. Rowland tolker bildet slik at Jesus, som hos Blake er «The Divine in Human», anerkjenner og ærer Guds bilde i kvinnen ved å bøye seg ned foran henne (Rowland 2010:182).

For Cave handler det om å skape et rom der imaginasjon og virkelighet kan møtes. Uten menneskets kreative uttrykk som et bindeledd mellom himmel og jord, opphører ikke Gud å eksistere, men Guds immanens og nærvær blir borte. Gud mister sin stemme. Vekten hos Cave ligger dermed på mennesket: uten mennesket som kanal har Gud ingen steder han kan gå.

#### MYSTIKEREN NICK CAVE

Mystikk er en betegnelse på en opplevelse av forening med Gud eller med tilværelsens dypeste, innerste virkelighet. Kan William Blake kalles mystiker? Tradisjonell kristen mystikk har ikke anerkjent imaginasjonen som guddommelig, men tvert imot avskrevet den som en del av menneskets falne natur (Paley 1970:150). Samtidig uttrykker han, gjennom sin kunst, visjonære opplevelser og transcendent erfaringer.

Blakes beskrivelse av Gud har klare likhetstrekk med måten mange mystikere omtaler Gud på. For Blake representerer Gud både det store ukjente og det store mulige; det som gjør mennesket i stand til å transcendere sine egne begrensinger. Gud er ensbetydende med menneskets grenseoverskridende muligheter, de som finnes i hvert enkelt individ – *in the human breast*: «All deities reside in the human breast», og «God only acts and is in existing beings or men» (Erdman 1982:38 og 40). Gud virker og finnes, men bare i levende vesener eller mennesker. Det innebærer ikke at Gud for Blake er en illusjon, tvert imot er Gud selve kjernen i mennesket. Å bli et sant menneske er for Blake å virkeliggjøre den indre guden, å sette Gud fri: «In your bosom you bear your heaven and earth, and all you behold, thou it appears without is within, in your imagination» (Erdman 1982:225).

I den grad det gir mening å kalle Nick Cave mystiker er det fordi han i flere av sine tekster beskriver en erfaring av et guddommelig nærvær i mennesket. Tydeligst kommer dette til uttrykk på utgivelsen *The Boatman's Call* (1997). Denne utgivelsen er full av allusjoner til Bibelen, særlig Det nye testamente. Om dette sier Cave:

There are more overtly Christian concerns on this album. At that time I was genuinely seduced by much of what I had been reading in the New Testament – which I approached initially as a literary text. At that time the words of Christ had a huge impact over me (Hanson 2009c:8).

Cave synger her blant annet om tro som et paradoks, om den paulinske spenningen mellom synden på den ene siden og ønsket om å gjøre det gode på den andre. Han påkaller også en Gud han sier han ikke tror på, nemlig en Gud som griper inn. Hvorfor påkaller han denne guden? For å få Gud til å gjøre nettopp det – å gripe inn. I «Far From Me» synger Cave følgende til den kvinnen han elsker:

For you dear I was born  
 For you I was raised up  
 For you I've lived and for you I will die  
 [...]
 Did you ever care for me?  
 Where you ever there for me?

De tre første linjene er tatt fra dåpsritualet i den anglikanske kirken. De to siste er hentet fra Jesu tale i Matt 25,44. Men i teksten foretar Cave tilsynelatende en Kristus-identifikasjon. I de tre første linjene bytter han ut «han» med «jeg», i de to siste blir «meg» til Nick Cave selv. Han bruker med andre ord tekster fra Bibelen for å beskrive viktige hendelser i sitt eget liv, i dette tilfelle et kjærlighetsforhold. Denne selvbiografiske bibelbruken har dessuten et kristologisk fokus. I essayet *The Flesh Made Word* sammenligner Cave hans eget forhold til sin far med det forholdet Jesus hadde til sin Far. Slik Jesus kom for å rette opp alle feiltrinn begått av sin Far, slik frigjorde Cave sin egen fars kreative og litterære energi. Slik Jesus var et uttrykk for Gud i menneskelig skikkelse, slik er også farens blod i Nick Caves årer: «Like Christ I too come in the name of my father, to keep God alive». Et sentralt poeng for Cave er at fordi Gud ble menneske kan mennesket oppnå gud-lik status: «In Christ the spiritual blueprint was set so that we ourselves could become

God-like» (Cave 1997:139). Denne tematikken dukker også opp i «There is a Kingdom»:

Just like a bird that sings up the sun  
In a dawn so very dark  
Such is my faith for you, such is my faith  
And all the world's darkness can't swallow up a single spark  
Such is my love for you, such is my love

Hvem er tekstens «you»? Er det en kvinne, eller er det Gud? Mest trolig begge to, i og med at Cave ikke skiller mellom den menneskelige og den guddommelige kjærligheten. Teksten fortsetter med en referanse til Logion 3 i Thomasevangeliet: «Jesus sa: Om de som leder dere, sier: Se, riket er i himmelen, så vil himmelens fugler komme før dere. Om de sier: Riket er i havet, så vil fiskene komme før dere. Men riket er inne i dere, og det er utenfor dere» (Thomassen & Moxnes 2001:29):

There is a kingdom  
There is a king  
And He lives without  
And He lives within

Cave skriver at slike utsagn virket skremmende på andre kristne i urkirken, fordi det innebar at mye av den hierarkiske strukturen i kirkene ble overflødig:

Why do we need the Church to bring us close to God when he already lives within us? [...]. Apart from the sheer subversiveness of this statement, what is really so remarkable is the emphasis it places upon our individual selves. Rather than praising a personal and supernatural God as an all-mighty, all-knowing, all-seeing force existing somewhere in the great beyond, the emphasis is placed clearly on man; that without him as a channel God has nowhere to go (Cave 1997:142).

Dette er nesten identisk med lignende uttalelser av William Blake: «Blake's Jesus is the divine presence in all men» (Raine 1986:392). Caves tekst inneholder også en eksplisitt referanse til Immanuel Kants moralfilosofiske hovedverk *Kritikk av den praktiske fornuft*. Mot slutten av *Kritikk av den praktiske fornuft* skrev Kant: «To ting fyller sinnet med en stadig ny og tiltagende beundring og ærefrykt, jo oftere og mer uavbrutt ettertanken beskjeftiger seg med dem: stjernehimmelen over meg, og moralloven i meg» (Kant 2007:200).<sup>6</sup> Cave formulerer dette slik i «There is a Kingdom»:

The starry heavens above me  
 The moral law within  
 So the world appears  
 So the world appears

På Kants gravmonument i Königsberg (Kaliningrad) står følgende: «Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir». Moralloven er uttrykt som et kategorisk imperativ, og hos Kant utformes dette på flere ulike måter. En av dem lyder slik: Du skal handle slik at begrunnelsen for handlingen din kan gjelde som en allmenn morallov. Tilstedeværelsen av en slik lov gjør mennesket til et enestående vesen i verden. I følge Kant er det slik at når mennesket blir seg bevisst moralloven i sitt eget indre, oppstår det både undring og aktelse. For Cave blir referansen til Kant dermed en parallell til sitatet fra Thomasevangeliet; et eksempel på at det ikke nødvendigvis er et motsetningsforhold mellom en Gud som både lever inne i og utenfor mennesket.

<sup>6</sup> Anfinn Stigen (*Tenkningens historie I*, 1983:623) siterer Kant slik: «Disse to ting (stjernehimmelen og moralloven) beviser for meg at det er en Gud over meg og en Gud inne i meg». Men hvor har Stigen dette sitatet fra? Hos Kant er Gud en nødvendig forutsetning for en moralsk verdensorden. Men sier ikke Kant at moralloven er i mennesket, og ikke gitt til mennesket av en himmelsk makt? Flere forskere mener imidlertid at Kant her nærmer seg religionen, f. eks forestillingen om mennesket som skapt i Guds bilde (se Ø. Skar, i Kant 2007:206).

## LÅTSKRIVING SOM SAMTALER MED DET GUDDOMMELIGE

I 2015 mistet Nick Caves femten år gamle sønn Arthur livet da han falt utenfor en klippe etter at å ha tatt LSD. Dette skjedde i nærheten av Brighton i England, hvor Cave, hans kone og tvillingene Arthur og Earl bodde. For Cave har sønnens dødsfall vært et vendepunkt, både personlig og kunstnerisk. Den tragiske hendelsen inntraff mens han var i ferd med å avslutte innspillingen av albumet *Skeleton Tree*. Den første låten på *Skeleton Tree*, «Jesus alone», begynner slik:

You fell from the sky  
Crash landed in a field  
Near the river Adur

I 2016 laget Andrew Dominik filmen *One More Time With Feeling*, som handler om innspillingen av *Skeleton Tree*. Filmen begynner med at Cave reflekterer rundt låtskriving generelt, og «Jesus alone» spesielt. Han avviser ikke at denne sangen refererer til det som skjedde med hans egen sønn, og en biografisk tolkning styrkes av at elven Adur navngis. Den renner ut i den engelske kanal like ved Brighton. Filmen antyder at Cave skrev denne teksten før sønnens død, og at teksten derfor er profetisk. Dominik sier at «Nick always feels his songs have this prophetic quality» (Reiersen 2020). Like før Cave framfører «Jesus alone», helt i begynnelsen av *One More Time With Feeling*, sier han: «Songs can often appear to foretell situations in the same ways that dreams are able to have a kind of prophetic nature. Sometimes songs can foretell certain things» (Dominik 2016).

I 2018 opprettet Cave nettstedet *The Red Hand Files* (RHF), hvor hvem som helst kan sende inn ulike spørsmål. I utgangspunktet er det mulig å spørre om alt mulig, og Cave svarer på det meste. I utgave 1 (RHF # 1) skrev Cave om traumet han opplevde da sønnen døde, noe som førte til at den kreative prosessen stoppet opp. Etter hvert begynte han imidlertid å skrive igjen, og han gjorde en oppdagelse: «I found with some practise the imagination could propel itself beyond the personal state into a sense of wonder».

Da han i 2019 besøkte Oslo i forbindelse med sin *Conversations with Nick Cave*-turné uttalte han at «ateisme er svært dårlig business for en låtskriver. Den er svært begrensende. En låt som ‘Mercy Seat’ kunne aldri vært skrevet uten denne intense lengselen etter noe større» (Bakke 2019). Cave har tidligere påpekt at alle hans kjærlighets-sanger også har Gud som adressat, og at disse sangene uttrykker et ønske om å bli lik Gud:

Though the Love Song comes in many guises – songs of exaltation and praise, rage, despair, erotic songs, songs of abandonment and loss – they all address God [...]. The love song is the sound of our endeavours to become God-like, to rise up and above the earth bound and the mediocre [...]. The Love Song is the light of God, deep down, blasting up through our wounds (Cave 2013:7).

Så langt er det publisert 118 utgaver av *The Red Hand Files*, og i løpet av en periode på to år har Cave mottatt over 30000 spørsmål. Mange spør om religiøse tema, for eksempel «Does God exist?». Til dette svarer Cave at han finner det umulig å ikke tro, eller i det minste å ikke undersøke saken nærmere. Nettopp dette siste er viktig i den kreative prosessen: «The idea of uncertainty, of not knowing, is the creative engine that drives everything that I do [...]. God is a work in progress» (RHF # 11, 2018).

Sammenhengen mellom det kunstneriske uttrykket og en guddommelig dimensjon vektlegges ofte av Cave. Det er et element av det guddommelige i skriveprosessen: «For me, it’s always important that there’s an element of the divine in the writing process – what happens within my imaginative world doesn’t apply in the same way in my personal world» (Pryor 2010). Denne transcendent dimensjonen er også til stede i sangene: «I’m not religious, and I’m not a Christian, but I do reserve the right to believe in the possibility of a god [...]. I think as an artist, particularly, it’s a necessary part of what I do, that there is some divine element going on within my songs» (Brown & Hopps 2018:308). Cave hevder ikke at hans sanger er guddommelige åpenbaringer, men heller

del av en dialog han har med Gud: «My songs are essentially religious songs in that they hold within them a condition of longing for some approximation of Godliness [...]. I feel my songs are conversations with the divine» (RHF # 66, 2019). Dette kan minne om et avsnitt fra Blakes *The Marriage of Heaven and Hell*, hvor han skriver at han har spist middag og hatt samtaler sammen med profetene Jesaja og Esekiel (Erdman 1982:38).

William Blake skrev i en tidsepoke da psykologi ikke eksisterte som et eget fagfelt, og han forsto begrepet *imagination* utelukkende religiøst. To hundre år seinere er en slik oppfatning langt ifra noen selvfølge. Men når Nick Cave skal forklare hva han mener med *imagination*, benytter han ikke anledningen til å omskrive eller oversette det med en terminologi tuftet på moderne psykologi. I stedet går han samme sti som Blake har gått opp for lengst. I likhet med Blake forbinder Cave Jesus med imaginasjonen: «Christ continues to move through my imagination, a vaporous ghost beckoning from the shadows, and his story affects me deeply» (RHF # 77, 2019). Men ville det ikke være naturlig å bruke andre ord, som for eksempel fantasien? Nei, svarer Cave, og igjen er det grunn til å tro at Blake ville ha sagt omtrent nøyaktig det samme: «For me, the imagination is essentially religious as it reaches beyond truth toward meaning [...]. It is the enchanted forest. This is the world from which I draw my songs» (RHF # 2, 2018).

#### WILLIAM BLAKE OG NICK CAVE MELLOM HELLIG OG PROFANT

Imaginasjonen, forstått som menneskets guddommelige skaperkraft, spiller en sentral rolle hos Nick Cave og William Blake. Cave deler Blakes syn på imaginasjonen som guddommelig og identisk med Kristus. Dette er en sentral forestilling hos William Blake: «This world of imagination is infinite and eternal [...]. All things are comprehended in their eternal forms in the divine body of the Saviour, the true vine of eternity, the human imagination» (Erdman 1982:555). Det guddommelige i mennesket kommer til uttrykk gjennom kunsten: «The eternal body of man is the imagination. [God himself, that is the divine body,

Jesus we are his members]. It manifests itself in his works of art» (Erdman 1982:273). Om Kristus skriver Cave:

Christ, the man, who abhorred the concept of spiritual elite, spoke to every man. He came with the gift of language, of love, of imagination. Said Jesus in the Gospel of John: ‘The words that I speak unto you, they are spirit and they are life’. And it is these words, His language, the *logos*, that sings so mysteriously from the gospels. Christ is the imagination, at times terrible, irrational, incendiary and beautiful – in short God-like (Cave 1997:140–41).

For det andre har Caves gudsbilde mye til felles med Blakes syn på Gud. Om Gud skriver Blake: «First God Almighty comes with a Thump on the Head. Then Jesus Christ comes with a balm to heal it» (Erdman 1982:565).<sup>7</sup> Ifølge Cave kom Jesus til jorda for å rette opp sin fars forbrytelser:

Det som skjer i Det gamle testamente er dypt urettferdig mot menneskeheten. Jeg tror Jesus kom til jorda for å rette opp forbrytelsene til sin far. Han ville skape en verden som var bedre enn den faren hadde skapt. Det er også vår jobb som barn av våre foreldre (Wandrup 1999:7).

For det tredje er det likhetstrekk mellom Blake og Cave når det gjelder hermeneutikk og synet på hvordan de bibelske tekstene skal tolkes. Deres syn på imaginasjonen som guddommelig er nesten sammenfallende, og for begge to er Bibelen konteksten når de utforsker og tar i bruk den kreative skaperkraften. I sin eksegese tar de begge bibelteksten ut av den opprinnelige konteksten, reformulerer og nytolker den, slik at den utfordrer leseren til å tenke nytt:

Nick always had his nose in the Bible. He liked the Old Testament and he was obsessed with Jesus. He’d pick up on bits and pieces that would inter-

<sup>7</sup> I Geir Uthaug's oversettelse: «Først kommer den allmektige Gud og slår deg i hodet. Så kommer Jesus Kristus og leger såret» (Uthaug 2000:93).

est him, that were controversial in the sense that if he took them out into a different context it would be viewed differently; phrases, lines, words came from the Bible (Johnston 1995:108).

I denne artikkelen har jeg vist at det er markante likhetstrekk mellom synet på imaginasjon og hva som uttrykkes gjennom imaginasjonen hos William Blake og Nick Cave. Er denne forståelsen av imaginasjonen også relevant når det gjelder hva det er som forbinder William Blake og Nick Cave med den religiøse dimensjonen i populærkulturen? Som Gordon Lynch har påpekt spiller selv-spiritualitet eller selvreligion en viktig rolle her (Lynch 2007:136). Selv-spiritualitet betyr at selvet står i sentrum for den religiøse virksomheten, og at dette selvet sakraliseres. Selvet er med andre ord en guddommelig instans i mennesket, utstyrt med fullkommen innsikt, som på en eller annen måte er forbundet med en guddommelig kilde (Kraft 2011:44). Denne måten å tenke på bryter imidlertid med forståelsen av selvets betydning hos William Blake. Hos Blake forbindes selvet med selvishet, med noe mennesket må overvinne og utvikle seg bort ifra. I diktet *Jerusalem* ber jeg-personen til Jesus: «Annihilate the Selfhood in me, be thou all my life» (Erdman 1982:147). Verken hos Blake eller Cave forbindes imaginasjonen med selvet.

Forståelsen av den religiøse dimensjonen i populærkulturen er imidlertid relevant med tanke på et annet element i William Blakes og i Nick Caves kunst. Cave skiller ikke mellom hellig og profant, rent og urent. Det som er hellig kan ikke skilles fra det som er menneskelig, slik dette kommer til uttrykk i erotikk, vold og mellommenneskelige relasjoner. Dette foregripes forøvrig av William Blake, som opphevet skillet mellom hellig og profant når han skrev at «Everything that lives is Holy» og «all life is holy» (Erdman 1982:45 og 590), fordi alt stammer fra en og samme guddommelige substans. Den menneskelige og den guddommelige kjærligheten smelter sammen, og den elektriske stol er også en nådestol. Hos Cave og Blake skaper dette en dynamisk, usystematisk og til dels konfronterende dialog med det guddommelige, som kan være

til stede i verden og hos menneskene både som en immanent og en transcendent størrelse (jf. McCredden 2009:167).<sup>8</sup>

## LITTERATUR

- Ave Nick!* 2005. Fønix, 3–4 (29). Temanummer om den teologiske Nick Cave. København.
- Baker, John (red.) 2013. *The Art of Nick Cave. New Critical Essays*. Intellect, Bristol.
- Bakke, Asbjørn 2019. «Musikalsk spørretime uten sikkerhetsnett». *Aftenposten*. [Online] <https://www.aftenposten.no/kultur/i/0nWqa0/konsertanmeldelse-musikalsk-spoerretime-uten-sikkerhetsnett> [Nedlastet 30.09.20].
- Bibelen* 2011. Det norske bibelselskap, Oslo.
- Billingsley, Naomi 2018. *The Visionary Art of William Blake. Christianity, Romanticism and the Pictorial Imagination*. I.B. Tauris, London.
- Boer, Roland 2012. *Nick Cave. A Study of Love, Death & Apocalypse*. Equinox, Sheffield.
- Bowra, Maurice 1961. *The Romantic Imagination*. Oxford University Press, Oxford.
- Brown, David & Gavin Hopps 2018. *The Extravagance of Music*. Palgrave Macmillan, London.
- Bruun, Lars K. (red.) 2008. *Rockprofeter. Jesusfiguren på plade*. Alfa, København.
- Cave, Nick 1997. *King Ink II*. Black Spring Press, London.
- Cave, Nick 1999. *Innledning til Markusevangeliet*. jms lommebøker, Oslo.
- Cave, Nick 2002. *Og eselet så Herrens engel*. Aschehoug, Oslo.
- Cave, Nick 2013. *The Complete Lyrics 1978–2013*. Penguin, London.

<sup>8</sup> Takk til to fagfeller som kom med konstruktive tilbakemeldinger på artikkelen. Deres respons bidro til mer kritisk refleksjon, noe som igjen resulterte i vesentlige forbedringer i teksten. Takk også til redaktørene, som kom med grundige og gode kommentarer i sluttfasen.

- Cave, Nick 2020. The Red Hand Files. [Online] <https://www.thered-handfiles.com/> [Nedlastet 30.09.20].
- Clark, Steve, Tristanne Connolly & Jason Whittaker (red.) 2012. *Blake 2.0. William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture*. Palgrave Macmillan, New York.
- Dax, Maximilian & Johannes Beck 1999. *The Life and Music of Nick Cave. An Illustrated Biography*. Die Gestalten Verlag, Berlin.
- Dominik, Andrew 2016. *One More Time with Feeling*. DVD. Iconoclast, London.
- Erdman, David V. & John E. Grant (red.) 1970. *Blake's Visionary Forms Dramatic*. Princeton University Press, Princeton.
- Erdman, David V. 1982. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. University of California Press, Berkeley.
- Fallon, David 2012. «'Hear the Drunken Archangel Sing': Blakean Notes in 1990s Pop Music», i Clark, Connolly & Whittaker.
- Forsyth, Iain & Jane Pollard 2014. *20,000 Days on Earth*. DVD. Corniche Pictures, London.
- Gilmour, Michael J. (red.) 2005. *Call Me the Seeker. Listening to Religion in Popular Music*. Continuum, New York.
- Hagstrum, Jean 1970. «Blake and the Sister-Arts Tradition», i Erdman & Grant.
- Hanson, Amy 2009a. «Sleeve Notes» til *The Good Son*. Mute Records, London.
- Hanson, Amy 2009b. «Sleeve Notes» til *Murder Ballads*. Mute Records, London.
- Hanson, Amy 2009c. «Sleeve Notes» til *The Boatman's Call*. Mute Records, London.
- Hanson, Amy 2009d. «Sleeve Notes» til *Tender Prey*. Mute Records, London.
- Holm, Anders 2008. «Gud, sorgen og kærligheden – Om kristendommen hos Nick Cave», i Bruun.
- Jervell, Jacob 1973. *Gud og hans fiender*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Johnston, Ian 1995. *Bad Seed. The Biography of Nick Cave*. Little, Brown & Co., London.

- Kant, Immanuel 2007. *Kritikk av den praktiske fornuft*. Aschehoug, Oslo.
- Kraft, Siv Ellen 2011. *Hva er nyreligiøsitet?* Universitetsforlaget, Oslo.
- Lynch, Gordon (red.) 2007. *Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture*. I. B. Tauris, London.
- McCredden, Lyn 2009. «Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave», i Walberry & Dalziell.
- McParland, Robert 2019. *The Rock Music Imagination*. Lexington Books, Lanham.
- Mee, Jon 2002. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s*. Clarendon Press, Oxford.
- Paley, Morton D. 1970. *Energy and the Imagination. A Study of the Development of Blake's Thought*. Clarendon Press, Oxford.
- Partridge, Christopher & Marcus Moberg (eds.) 2017. *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*. Bloomsbury, London.
- Pryor, John Paul 2010. «Grinderman». AnOther. [Online] <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7041/grinderman> [Nedlastet 30.09.20].
- Raine, Kathleen 1986. *Yeats the Initiate. Essays on Certain Themes in the Writings of W.B. Yeats*. Barnes & Noble Books, Savage, Maryland.
- Reiersen, Tormod 2020. «Får jeg tak på Nick Cave?» Popklikk. [Online] <http://www.popklikk.no/musikk/far-jeg-tak-pa-nick-cave/> [Nedlastet 30.09.20].
- Roberts, Chris 2013. «‘My more intimate relations are a shambles’». *Nick Cave. The Ultimate Music Guide*. London. From the Makers of Uncut, s. 58–63.
- Rovira, James (red.) 2018. *Rock and Romanticism. Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms*. Palgrave MacMillan, New York.
- Rowland, Christopher 2010. *Blake and the Bible*. Yale University Press, New Haven.
- Schaff, Philip & Henry Wace 1995. *Nicene and Post-Nicene Fathers, Series II, volume 4*. Hendrickson, Peabody MA. [Online]

- [https://ccel.org/ccel/schaff/npnf204/npnf204/Page\\_65.html](https://ccel.org/ccel/schaff/npnf204/npnf204/Page_65.html) [Nedlastet 30.09.20].
- Skard Dokka, Trond 2000. *Som i begynnelsen – innføring i kristen tro og tanke*. Gyldendal, Oslo.
- Tannenbaum, Leslie 1982. *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art*. Princeton University Press, Princeton
- Thomassen, Einar & Halvor Moxnes 2001. *Apokryfe evangelier*. Verdens hellige skrifter. De norske bokklubbene, Oslo.
- Uthaug, Geir 2000. *Den kosmiske smie. William Blake. Liv – diktning – verdensbilde*. Aschehoug, Oslo.
- Wandrup, Fredrik 1999. «Med Gud på sin side». *Dagbladet* 30. april.
- Wandrup, Fredrik 2004. «Elsker Munch og Ibsen». *Dagbladet* 28. september.
- Welberry, Karen & Tanya Dalziell (red.) 2009. *Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave*. Ashgate, Farnham, Surrey.
- Whittaker, Jason 2019. «Blakespotting: The Divine Essence of Things – Nick Cave and William Blake». *Zoamorphosis: The Blake 2.0 Blog*. [Online] <http://zoamorphosis.com/2019/10/blakespotting-the-divine-essence-of-things-nick-cave-and-william-blake/> [Nedlastet 30.09.20].

#### ABSTRACT

Scholars agree that there is a connection between William Blake and Nick Cave. However, not much research has been carried out in order to establish what this connection is all about. In both Blake and Cave there is a close relationship between imagination and poetry. In this study I investigate the role and meaning of the imagination in Blake and Cave. I found that there are similarities between the two poets when they describe the imagination as divine, and how they use the imagination to interpret the Biblical universe in nontraditional and surprising ways. As with Blake, Cave also writes that the imagination enables him to take part in a transcendent dimension, and he describes creating poetry as conversations with the divine.

dīn 1–2/2020

Keywords: Nick Cave; William Blake; the Bible; romanticism; imagination