

# Innhold

Redaksjonelt .....	5
Jan Magne Steinhovden & Mona Helen Farstad: Musikk .....	7
Sigbjørn Apeland: Folkemusikk og kunstmusikk i Den norske kyrkja .....	15
Anne Haugland Balsnes: Populærmusikkens vei inn i Den norske kirke .....	36
Jane Sverdrupsen: Legeme II .....	61
Mona Helen Farstad: Sami Yusuf og den islamske pop-musikken: fra folkelig Muḥammad-fromhet til universell spiritualitet .....	62
Robert W. Kvalvaag: «Bare kall meg Lucifer»: fra Baudelaire og Bulgakov til «Sympati for djevelen» .....	92
Ole Jakob Løland: Hva gjør Bibelen i hip-hop? .....	134
Jane Sverdrupsen: Legeme III .....	166
Anne Murstad: «Tonen fra himmelen, tonen fra mørket»: Musikk og representasjon i norske misjonsberetninger fra Etiopia og Madagaskar på 1950- og 60-tallet .....	167
Minneord, Jeanette Sky .....	198



dīn 1/2017

## OM BIDRAGSYTERNE

Sigbjørn Apeland  
Førsteamanuensis ved Griegakademiet, Universitetet i Bergen  
Sigbjorn.Apeland@uib.no

Anne Haugland Balsnes  
Professor i musikk ved Ansgar teologiske høgskole  
balsnes@ansgarskolen.no

Mona Helen Farstad  
Førsteamanuensis i religionsvitenskap ved NLA Høgskolen i Bergen  
monfar@nla.no

Robert W. Kvalvaag  
Førstelektor ved Høgskolen i Oslo og Akershus  
robert.kvalvaag@hioa.no

Ole Jakob Løland  
Universitetsstipendiat ved Det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo  
o.j.loland@teologi.uio.no

Anne Murstad  
Frilans folkesanger og musikketnolog, Uppsala  
anne.murstad@gmail.com

Jan Magne Steinhovden  
Stipendiat i etnomusikologi ved Griegakademiet, Universitetet i Bergen  
Jan.Steinhovden@uib.no

Jane Sverdrupsen  
Kunstner og kurator  
Selvstendig næringsdrivende  
(janesverdrupsen.com)janesverd@gmail.com



## REDAKSJONELT

Vårnummeret 2017 har temaet musikk. Gjesteredaktørene denne gang er Jan Magne Steinhovden, stipendiat i etnomusikologi ved Griegakademiet i Bergen, og Mona Helen Farstad, som er førsteamanuensis i religionsvitenskap ved NLA Høgskolen i Bergen. Noen av artiklene i dette nummeret springer ut av en tverrfaglig forskergruppe i religion og musikk ved NLA Høgskolen, og en internasjonal workshop som ble arrangert ved NLA Høgskolen i august i 2014. I innledningen gir Steinhovden og Farstad oss et lite innblikk i forskningsfeltet religion og musikk, i tillegg til en kort presentasjon av de ulike bidragene. Vi er veldig glade for at vi har fått kunstneren Jane Sverdrupsen til å bidra med sine verk, både på omslaget og inne i bladet. Disse arbeidene er laget spesielt for dette temanummeret.

Det var med stor sorg vi mottok beskjeden om at Jeanette Sky, en av pionerene bak dette tidsskriftet, dessverre gikk bort 5. desember 2016. Noen av hennes tidligere kolleger har sendt oss et minneord som vi har inkludert i dette nummeret.

Vi håper at tekstene faller i smak, god lesning!

Gina Dahl & Mona Helen Farstad



## MUSIKK

JAN MAGNE STEINHOVDEN &amp; MONA HELEN FARSTAD

Musikk har spilt en vesentlig rolle i de fleste religiøse tradisjoner opp gjennom historien. At lyd, eller musikk, blir tilskrevet metafysiske egenskaper og evnen til å påvirke mennesket er en oppfatning med røtter helt tilbake til Pythagoras. I gresk tenkning ble det utviklet musikkteori hvor man blant annet tilla bestemte harmonier, intervaller og melodiske vendinger evnen til å virke direkte inn på verden, eller på menneskers moralske karakter og helse. I Platons *Republikken* hevdes det for eksempel at bestemte skalatyper kunne gjøre menn til feiginger, og gjøre kvinner ufruktbare, mens andre skalaer kunne inspirere til mot eller til fromhet (Werner 2005:6303). Forståelsen av lydens funksjon i det religiøse livet, og forholdet mellom tekst og lyd (eller musikk) varierer ganske mye i ulike kulturelle kontekster. I indisk tradisjon for eksempel forstås lyden av et mantra som bærer og formidler av en hellig kraft, mens den semantiske betydningen av ordene som fremsies er av mindre betydning (Beck 2006:113; Jacobsen 2003:50ff.). I andre tradisjoner, som for eksempel i reformerte kristne kirker, står gjengivelsen av det semantiske innholdet i sentrum. Musikk var derfor noe som ble sterkt begrenset og sett på med en viss skepsis. For Luther derimot tjente sang og musikk en helt sentral funksjon i gudstjenesten (Irwin 1983:2011).

Opphetede debatter om musikk har også foregått blant muslimske lærde, blant annet i forbindelse med den melodiske utformingen av koranresitasjonen, hvis teologiske legitimitet er omstridt. Mens noen så på estetiseringen som et hjelpemiddel for formidlingen av et budskap, pekte andre på den potensielle faren for at ordenes semantiske betydning ble stilt i skyggen av de musikalske elementene. I dagens muslimske landskap har denne diskusjonen blitt aktuell også i forbindelse med at pop-musikk nå blir brukt for å formidle et religiøst budskap. Her ser vi at holdningen til musikk har blitt en markør på læremessig ståsted:

motstand mot musikk er typisk for den *wahabiyya*-inspirerte salafismen, mens andre retninger aksepterer musikk, også pop-musikk, dersom det kan tjene en god hensikt.

Fenomenet musikk har opp gjennom historien blitt diskutert og knyttet sammen med helt grunnleggende teologiske anliggender. Selv om musikken har hatt en sentral rolle i ulike typer religiøse aktiviteter, har fenomenet musikk og dens plass i det religiøse livet vært omstridt. Musikk har vært gjenstand for diskusjoner mellom ulike konfesjoner og retninger, så vel som interne teologiske og filosofiske refleksjoner. Som praksis er musikk vevet inn i ulike typer religiøse ritualer, og har avgjørende betydning for både tilbedelsespraksis og gruppeidentitet. Ulike musikkstiler kan for eksempel markere konfesjonell tilhørighet. Samspillet mellom religion og musikk er mangfoldig og komplekst, og er et interessant utgangspunkt for studier av hvilken betydning det estetiske, kroppslige og lydlige har både for religiøse praksiser og for tenkning om religion generelt.

Musikk er et fenomen som på den ene siden er «målbart» i det den består av lydbølger, rytmiske mønstre og svingninger. Men hvilken kulturell og religiøs mening som gis ulike lyder, intervaller eller rytmer, eller sågar bestemte instrumenter, kan variere mye, både historisk og i ulike kulturer. Bach fikk i sin tid kritikk for å ha brukt et bestemt intervall, en såkalt *tritonus*, som enkelte omtalte som «djevleens intervall». De første kristne misjonærene som kom til samene tolket *noa-idiens* tromme i et religiøst språk, og koblet det til djevelen selv. Bruk av joik er fremdeles omstridt i enkelte kirker i Nord-Norge, noe som har sammenheng med måten det samiske ble tolket på. De afrikanske trommene ble også tolket i en liknende referanseramme av kristne misjonærer. I dag derimot vil knapt noen reagere på bruk av trommer, ei heller afrikanske, i en kirkelig sammenheng. Her har det skjedd store endringer.

I nyere tid har vi flere eksempler på at musikk har blitt tolket teologisk, og at enkelte sjangere har vært gjenstand for mistenksomhet og frykt i ulike religiøse miljøer. På 70-tallet ble rock og pop i økende grad tatt i bruk også i kristne miljøer, noe som ikke var helt problemfritt.



I enkelte miljø, særlig på 80-tallet, var man spesielt opptatt av den moderne rockemusikkens potensielle negative effekt. Denne bekymringen ble begrunnet på ulike vis, både med avdekking av det de mente var «baklengs-koding» i tekster og med det typiske ryttemønsteret i rockemusikk, med  $\frac{3}{4}$  takt og sterk betoning på 2 og 4, som ble oppfattet som uanstendig. Slike diskusjoner var utbredt bl.a. i norske bedehusmiljø. I dag hører vi sjelden teologiske vurderinger av musikk og sjangere fra kristent hold, og i kristne ungdomsmiljøer eksperimenteres det med et bredt spekter av musikkjangere, også i lovsang-sammenheng. Men i enkelte kristne innvandrer miljøer finner vi fortsatt klare skiller mellom akseptabel og uakseptabel musikk, dette er noe Jan Magne Steinhovdens pågående forskning blant etiopiske og eritreiske menigheter i Bergen viser.<sup>1</sup>

Hvor står forskningen på religion og musikk i dag? Til tross for den åpenbare relevansen musikk har, og har hatt, i religiøse sammenhenger er studiet av religion og musikk et foreløpig lite utviklet forskningsfelt innenfor religionsvitenskapen, både internasjonalt og nasjonalt. Studier som inneholder sammenlignende og krysskulturelle perspektiver på musikk og religion er dessverre heller få.<sup>2</sup> Innenfor teologien har heller ikke studiet av musikk hatt noen stor plass. Men det finnes enkelte forskere, som Jeremy Begbie, som er både utøvende musiker og teolog, som har vært interessert i å undersøke forbindelsene mellom teologi og musikk.<sup>3</sup> Både internasjonalt og i Norge er det gjerne etnomusikologien, hvor vi finner musikkfagets antropologer, som har vært en pådriver i studiet av musikk, kultur og religion i ulike kulturelle kontekster.

Internasjonalt er Christian Congregational Music Studies et nytt og voksende, tverrfaglig fagfelt, hvor musikkhistorikere, etnomusikologer, religionsvitere og teologer bidrar. Ved å lansere begrepet forsamlings-

<sup>1</sup> Steinhovden arbeider for tiden med PhD-prosjektet «Music in diaspora: an ethnographic study of the roles and meanings of music among the Ethiopian and Eritrean diaspora in Bergen and its surroundings». Tematikken diskuteres også i Steinhovden 2016.

<sup>2</sup> Noen av de få som finnes er f.eks. Irwin (red.) 1983 og Beck 2006.

<sup>3</sup> Se f.eks. Begbie 2000.

musikk åpnes et videre felt enn det som har blitt dekket av det tradisjonelle, musikkhistoriske studiet av kirkemusikk. Samtidig begrenses feltet til en type rituell kontekst, som bare er en av flere arenaer hvor musikk og religion virker sammen. Og i tillegg, som navnet antyder, er dette et fagfelt som begrenser seg til å se på musikkens rolle i ulike typer kristne forsamlinger. En helt ny og interessant publikasjon innenfor dette feltet er Jonathan Duecks *Congregational Music, Conflict and Community* (2017). Et annet viktig bidrag til dette fagfeltet er boken *Christian Congregational Music: Performance, Identity and Experience* redigert av Monique Ingalls, Carolyn Landau og Tom Wagner fra 2013. Empirien er begrenset til kristne menigheter i Europa og Nord-Amerika, og bidragsyterne kommer hovedsakelig fra etnomusikologi. I tillegg bidrar også noen teologer i denne antologien. Et av redaktørenes viktigste anliggender er å understreke behovet for tverrfaglighet i dette feltet, de mener at feltet per i dag mangler en «multi-voiced dialogue between methodological approaches, disciplinary perspectives and the positioning of scholars in relationship to the communities they represent» (Ingalls, Landau & Wagner 2013:10).

I 2013 kom et interessant forskningsbidrag fra et knippe forskere med tilknytning til det religionssosiologiske miljøet i Kristiansand. I boken *Fra forsakelse til feelgood: musikk, sang og dans i religiøst liv*, redigert av Pål Repstad og Irene Trysnes, presenteres den tesen at det religiøse i vår tid i økende grad estetiseres. Slike estetiske, sanselige uttrykksformer mener Repstad & Trysnes blir viktigere enn religionens kognitive dimensjoner, teologisk presisjon og dogmatikk, noe som kan føre til en standardisering og en forenkling av budskapet. (Repstad & Trysnes 2013:14). Det teoretiske perspektivet på religiøs endring er i stor grad basert på den franske religionssosiologen Danièle Hervieu-Légers arbeider (2000, 2006), og empirien deres er begrenset til norske menigheter, de fleste av frikirkelig/pentekostal karakter.

I de senere årene har vi sett en økende interesse for studier av populærkultur innenfor religionsforskningen. I den forbindelse har man gjerne fokusert på hvordan religion kan være «smurt tynt utover» i ulike deler av populærkulturen, noe som også gjelder populærmusikken. Her

kan boken til Liv Ingeborg Lied og Dag Øistein Endsjø *Det folk vil ha: religion og populærkultur* som kom i 2011 nevnes. Perspektivet her er på bredden av populærkulturen, og musikk blir behandlet i et eget kapittel. Ellers finnes det forskere som har levert mer spesialiserte og avgrensede studier av koblinger mellom religion og populærkultur, her kan nevnes arbeidene til Robert Kvalvaag (2015a, 2015b, 2011).

Musikk og ungdomskultur i anglo-amerikansk kultur har vært studert lenge. Innenfor internasjonal etnomusikologisk forskning ser vi at man også har begynt å fokusere på populærmusikk som en viktig arena for europeisk minoritetsungdom og deres identitetsarbeid. I den forbindelse har forskere pekt på hvordan musikk kan fungere som en ressurs for å forhandle og uttrykke komplekse identiteter, og hvordan dette også får betydning for de unges religiøse identitet og dere religionsforståelse. Her kan forskere som Carolyn Landau nevnes, hun er en forsker som spesielt har sett på unge europeiske muslimer bruk av musikk i relasjon til deres identitetsarbeid (se Landau 2011). I Norge har Thomas Solomon ved Griegakademiet, Universitetet i Bergen, levert interessante forskningsbidrag om tyrkisk, muslimsk ungdom og deres bruk av hip-hop musikken (se f.eks. Solomon 2011). Arbeidene til den svenske religionsforskeren Jonas Otterbeck bør også nevnes. Otterbeck er islam-spesialist, og har skrevet mye om islam i Europa, muslimsk ungdomskultur, og representasjoner av islam og muslimer, og har også vist interesse for islamske debatter om musikk (Otterbeck 2012, 2014). Otterbeck har blant annet sett på hvilken rolle musikk har spilt i islamske diskursers kamp om definisjonsmakten og den offentlige sfæren (se Otterbeck 2008).

I dette nummeret har vi samlet artikler som belyser ulike sider ved forholdet mellom religion og musikk, skrevet av forskere som har ulike faglige profiler. I to av artiklene diskuteres endringsprosesser som har funnet sted i Den norske kirkes forhold til musikk. Sigbjørn Apeland ser spesielt på hvordan kirken har forholdt seg til folkemusikken, i lys av Pierre Bourdieus teorier om forholdet mellom smak, kultur og sosiale grupper. I artikkelen til Anne Balsnes får vi et innblikk i hvordan pop-musikken gradvis, og ikke uten en viss motstand, fant sin vei inn i den kirkelige sfære. Balsnes viser at pop-musikken faktisk har nådd helt inn

til kirkens liturgi, og har satt sitt preg på ordinarie-musikken. I begge disse artiklene tematiseres kulturell dynamikk og endringer i kirkens musikalske praksis.

Tre av artiklene belyser på litt ulike måter, og med utgangspunkt i ulike kulturelle kontekster, forholdet mellom religion og populærmusikk. Mona Helen Farstads artikkel tar oss inn i den muslimske popkulturen som har vokst fram i nyere tid. Denne artikkelen ser spesielt på artisten Sami Yusuf, som har vært en sentral aktør på den islamske pop-scenen siden 2003. Farstad diskuterer det religiøse budskapet som presenteres gjennom Yusufs musikk i lys av overgripende kulturelle endringer som globalisering, individualisering og spiritualisering. Artikkelen viser at det religiøse budskapet som presenteres gjennom Yusufs musikk har endret seg over tid, og at det dras veksler på ulike typer religiøse diskurser. Robert W. Kvalvaags tekst tar utgangspunktet i en kjent låt av Rolling Stones, «Sympathy for the Devil», og diskuterer den i relasjon til litterære verk som utforsker ondskapens problem, og som ifølge Jagger selv var inspirasjonskilder for denne sangen. Her får vi et innblikk i hvordan en rockelåt presenterer og utforsker ondskap, og en utforsking av mulige koblinger mellom ulike typer kulturelle uttrykk: rock og skjønnlitteratur. I Ole Jakob Lølands tekst får vi et innblikk i endringsprosesser i den amerikanske hip-hop-kulturens bruk av religion, med et spesielt fokus på bruk av referanser og allusjoner til Bibelen. Løland viser at det har skjedd et tydelig skifte fra 70-tallet, hvor den tidlige hip-hop kulturen var sterkt influert av afroamerikansk islam (*Nation of Islam*), til en økning i bruken av kristne referanser og symbolikk, særlig fra 2003. Selv om disse artiklene tar utgangspunkt i ganske ulike fenomener innenfor den moderne, anglo-amerikanske populærkulturen, kan vi si at de alle sier noe om dynamikken mellom religion og populærkultur: religion kan fungere som et reservoar av symboler, modeller og fortellinger som kan bidra til ulike populærmusikalske sjangeres presentasjon og bearbeiding av aktuelle temaer og problemstillinger. I tilfellet Sami Yusuf er det også snakk om at popmusikken i starten av hans karriere ble brukt som en strategisk kommunikasjonsform, rettet mot å nå et bestemt publikum.

Anne Murstads artikkel tar for seg representasjonen av «de andre» i norske misjonsberetninger fra 50- og 60-tallet. Murstad viser hvordan musikken var et sentralt element i konstruksjonen av fortellingen om «hedningene» i denne folkelige misjonslitteraturen. Murstad viser at trommen fungerer som et nøkkelsymbol i denne litteraturen, og at «den hedenske/afrikanske» musikken både demoniseres og kobles til rytme og kropp.

Vi håper at disse artiklene vil inspirere forskere fra ulike faglige ståsteder, til å selv bidra med etnografiske studier av musikk og religion, slik at dette fagområdet, også i skandinavisk språkdrakt, kan utvikle et rikt materiale med empiri hentet fra ulike miljø og ulike religiøse sammenhenger. Dette vil kunne danne et grunnlag for fruktbare tverrfaglige samtaler og til teoriutvikling som kan bidra til økt kunnskap og bevissthet om musikkens rolle i ulike former for religiøse praksiser.

#### LITTERATUR

- Beck, Guy L. 2006. *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, ON.
- Begbie, Jeremy 2000. *Theology, music and time*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Dueck, Jonathan 2017. *Congregational Music, Conflict and Community*, Congregational (Music Studies Series). Routledge, Abingdon.
- Endsjø, Dag Ø. & Liv Ingeborg Lied 2011. *Det folk vil ha: religion og populærkultur*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Ingalls, Monique, Carolyn Landau & Tom Wagner (red.) 2013. *Christian Congregational Music: Performance, Identity and Experience*. Routledge, London.
- Irwin, Joyce L. (red.) 1983. *Sacred Sound: Music in Religious Thought and Practice*. Scholars Press, Chico, CA.
- Jacobsen, Knut 2003. *Hinduismen*. Pax forlag, Oslo.
- Repstad, Pål & Irene Trysnes (red.) 2013. *Fra forsakelse til feelgood: musikk, sang og dans i religiøst liv*. Cappelen Damm Akademisk, Oslo.

- Steinhovden, Jan Magne 2016. «*Māzmur* and *Zāfān*, Within and Beyond the Evangelical Movement in Ethiopia». I: Ficquet, Éloi, Ahmed Hassen Omer & Thomas Osmond (red.), *Movements in Ethiopia: Ethiopia in Movement*. Tsehai Publishers, Los Angeles, s. 299–314.
- Werner, E. 2005[1987]. «Music and religion in Greece, Rome and Byzantium». I: L. Jones & Mircea Eliade (red.), *Encyclopedia of Religion* 9 (andre utgave). Macmillan/Thomson Gale Detroit, MI., s. 6302–6306.
- Otterbeck, Jonas 2008. «Battling over the Public Sphere: Islamic Reactions on the Music of Today». I: *Contemporary Islam*, vol. 2, nr. 3, s. 211–228.
- Otterbeck, Jonas 2012. «The issue of music in Islamic theological discourse». I: *Contemporary Islam*, vol. 6, nr. 3, s. 228–233.
- Otterbeck, Jonas 2014. «What is Islamic arts? And what makes art Islamic?: The example of the Islamic discourse on music». I: *CILE Journal*, vol. 1, s. 7–29.
- Solomon, Thomas 2011. «Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap Between Diaspora and Homeland». I: Van Nieuwkerk, Karin (red.), *Muslim Rap, Halal Soaps, and Revolutionary Theater*. University of Texas Press, Austin, s. 27–53.
- Kvalvaag, Robert Williams 2015. «Diabolus in musica? Black Sabbath og betydningen av heavy metal». I: *Arr. Idéhistorisk tidsskrift*, Vol. 27. <http://hdl.handle.net/10642/3015>
- Kvalvaag, Robert Williams 2015. «Ya Habibi ya Muhammad»: Sami Yusuf og framveksten av en global muslimsk ungdomskultur. I: *Kirke og kultur*, vol. 1, s. 50–70. <https://www.idunn.no/kok/2015/01>
- Kvalvaag, Robert Williams 2011. *Det ellefte budet. Religion og rock and roll*. Unipub forlag, Oslo.
- Landau, Carolyn 2011. «Music Consumption and the Navigation of Identities». I: Khalaf, Samir & Roseanne Saad Khalaf (red.), *Arab Youth: Social Mobilisation in Times of Risk*. Saqi, London, s. 337–358.

# Folkemusikk og kunstmusikk i Den norske kyrkja

AV SIGBJØRN APELAND

Musikklivet i Den norske kyrkja har ofte vore prega av spenningar mellom «det kunstnariske» og «det folkelege». Ein viktig del av 1800-talets nasjonalromantikk var å gjera folkekulturen til råstoff for ein ny, nasjonal kunst. Gradvis vann folkemusikken aukande aksept innan kulturfeltet, også i kyrkja. Likevel vil det alltid vera noko som er omdiskutert. Den gode smaken har alltid sin motsats: avsmaken. Artikkelen drøftar ein del døme på aktuelle hendingar, verk og plateinnspelningar som er representative for desse prosessane. Døma er kronologisk presenterte, men er inga musikkhistorisk framstilling. Snarare er dei utvalde for å visa korleis kultursosiologen Pierre Bourdieu sine teoriar om kultur og smak har vore, og framleis er relevante, på tross av skiftande historiske og kyrkjemusikalske omstende.

Nøkkelord: Kyrkjemusikk, folkemusikk, kultursosiologi, smak/avsmak, folket/det folkelege

## INNLEIING

I den vestlege verda har det lenge vore vanleg å dela musikk inn i kategoriar som «klassisk», «folkemusikk», «kunstmusikk», «populærmusikk» og liknande. Slike kategoriar har vist seg å vera livskraftige sjølv om musikkvitskapen (anten han har vore av det historiske eller antropologiske slaget) stadig viser døme på at desse kategoriane ikkje er absolute, og at det er uendeleg mange glidande overgangar mellom fenomen ein freistar å kategorisera. Innan kyrkja ser ein sume tider/stader døme på at ein skiljer – meir eller mindre skarpt – mellom «kriste-

leg» og «ikkje-kristeleg» musikk, eller mellom «liturgisk musikk» og «annan musikk». Den første typen polarisering har vore vanleg innan luthersk lekmannsrørsle og frikyrkjer. Den andre typen er meir utbreidd innan kyrkjesamfunn der ein har eit sterkt tradisjonsmedvit knytta til utøving av ritual, særleg dei ortodokse kyrkjene, men og romersk-katolske og lutherske kyrkjjer. I dag er ikkje dette biletet så eintydig, men desse ulike standpunkta utgjer likevel eit grunnlag for ulike typar tenking om tilhøvet mellom musikk og kristendom – også i vår tid.

Dei siste to hundre åra har ein i Norge gradvis konstruert «religiøs folketone», eller *Folketonen*, i bestemt – gjerne litt opphøgd – form, som ein slik kategori. Innholdsmessig rommar kategorien alt mogleg frå melodiar der komponisten er ukjend eller gløymd, eldre (vanlegvis sentraleuropeiske, lutherske) kyrkjemelodiar som har vorte omforma gjennom folkeleg songpraksis, og nyare songar frå inn- eller utland, som har eit opphav frå andre enn dei som kallar seg komponistar og festar melodiane til notepapiret. Første gongen desse melodiane vart inkluderte i ei norsk koralbok (noteboka som organisten nyttar ved spel til salmesong) var i *Koralbok for Den norske kirke* (1926). I *Melodiboken* (1955)(tilsvarande bok til bruk i bedehus og liknande) kom fleire folketonar til, og har vore jamt aukande i nye salme- og koralbøker. I siste utgåve av *Norsk salmebok* (2013) er det jamvel teke med eit rikt utval «folkemelodiar» frå andre land, eller «den verdensvide kirke» som det ofte heiter i Kyrkjerådet sine saksdokument, føreord og liknande. Grunngevinga for dette har t.d. vore formulert slik:

Mange av de unge kirkene både i Sør og i Østen er i ferd med å gjenfinne sine egne folkelige sangtradisjoner for å ta dem i bruk i gudstjenesten. For oss er det særlig verdifullt når disse søsterkirkene slik kan dele sine salmeskatter med oss, til berikelse av vårt gudstjenesteliv (Håvik 1996:19).

Dei religiøse folketonane, og jamvel folkemusikk meir generelt, ser i dag ut til å vera høgt skatta innafor musikklivet i Den norske kyrkja. Dei nemnde folketonane har dessutan vore utgangspunkt for eit stort tal korarrangement, koralførespel (kortare orgelkomposisjonar), varia-



sjonsverk og liknande, men og grunnlag for større kyrkjemusikalske verk som først og fremst er tiltenkt konsertbruk. Og – ikkje minst – har folkemusikarane sjølve, inkludert dei tidlegare ekskluderte hardingfellespelarane, i aukande grad vorte inkluderte i kyrkja sitt musikkliv.<sup>1</sup>

Men korleis er det nå med tilhøvet mellom folket, kyrkja og kunsten? Verken omgrepa (t.d. «folketonen», «kunstmusikken», «folkekyrkja») eller dei historiske og sosiale fenomena dei refererer til er eintydige. Dei har vore omstridde og er det framleis. For å gje ei historisk og kulturelt opplysende framstilling av tilhøvet mellom kyrkjemusikk og folkemusikk, skal eg visa døme på korleis komponistar har lete seg inspirera av folkemusikk i sine verk, og produsert *kunst*, men og døme på «folkeleg» musikk som ikkje passar inn i dei kunstmusikalske kategoriane, nettopp fordi eit klårt estetisk standpunkt ikkje berre føreset ideal – noko ein vil strekka seg etter – men like mykje noko ein vil ta avstand frå. Den opphøgde kunsten har alltid ein motsats.

I det fylgjande skal det peikast på nokre historiske førestnadar for måten me i dag handterer desse spørsmåla på. Nokre komponistar sine løysingsforslag (men langt frå alle!) skal nemnast, og til slutt skal det visast nokre døme på korleis samtidas kulturelle pluralisme snur opp ned på ein del av våre tilvente førestillingar om «folket» og «kunsten». Men dette er også ein tekst om korleis det ikkje alltid er samsvar mellom våre musikalske praksisar og *språket* me nyttar når me omtalar dei.

#### OPPFINNINGA AV FOLKEMUSIKKEN

Historia om folkemusikken i Norge er historia om korleis omgrepet folkemusikk vart oppfunne, korleis noko vart valt ut til å representera fol-

<sup>1</sup> Når det gjeld førestillingar om «den syndige fela» (som framleis ikkje er gløymde), er dei del av eit komplekst problemfelt som det fell utanom denne oppgåva å undersøka. Det skal berre nemnast at det i alle fall dreier seg om impulsar frå lekmannsrørsla, som fell saman med langt eldre felleseuropeiske førestillingar om musikarar sine magiske evner og tidvis tvilsame sosiale status. I norsk samanheng er det særleg sambandet mellom musikk, dans, alkohol(mis)bruk og seksualitet som har prega debatten. Etter at fela gjekk av moten som danseinstrument, var det andre instrument som overtok ei slik kontroversiell rolle, særleg trekkspølet, el-gitaren og trommesettet (Apeland 1998:55–61).

ket (medan anna var uverdige, sjølv om det var minst like folkeleg), og korleis det vart endra frå å vera folkets uttrykksform til å verta institusjonalisert, profesjonalisert og estetisert, m.a.o. til å verta *kunst* (Ape-land 1998). Alt dette skaut fart i kjølvatnet av den historiske epoken me vanlegvis kallar nasjonalromantikken. Men ifylgje historikaren Erling Sandmo skjedde denne oppsplittinga i «kunstmusikk» og «folkemusikk» allereie på 1700-talet. Han hevdar at skiljet mellom desse musikkformene ikkje oppstod fordi den musikalske *lyden* endra seg, men «vi kan se at det ble markert nye diskursive grenser mellom de to musikkslagene: Man begynte å snakke annerledes om dem, de ble konstruert som forskjellige på nye måter» (Sandmo 2005:27). Sandmo peiker altså på korleis musikalske stilartar vart historisk konstruerte og korleis dei vart ein del av utskiljande dannelsings- og disiplineringsprosessar, der framveksta av det borgarlege musikklivet utgjorde ei sentral drivkraft.

«*For det er kunst vi vil have*» er eit sitat frå folkemusikksammlaren Catharinus Elling, som musikkforskarer Eldar Havåg (1997) nytta som tittel på avhandlingsa si om folkemusikkinnsamling og -oppskriving i Norge i perioden 1840–1930. Tittelen er valt fordi Havåg meiner det i denne tida var ein grunnleggande verdi å omforma og foredla den folkelege musikken frå å verta *folkets* musikk til å verta *råstoff* for *kunst*musikken. Ordvalet er her vesentleg, og i dag ser me konsekvensen av dette gjennom det me oppfattar som eit stilistisk skilje mellom *populærmusikk* og *folkemusikk*, der ein konsekvens kunne vera å gjera folkemusikken høgverdige medan populærmusikken vart sett på som tvilsam, og – i verst fall – lågverdige. Eller som sosiologen Pierre Bourdieu (1992) har påpeikt: Av og til er me alle folket, av og til ikkje. «Folket» og «det folkelege» vert nytta som honnørord eller skjellsord, alt etter kva situasjonen krev. Det som er «folkeleg» kan vera rekna som vulgært av dei som forvaltar «den gode smaken» i si eiga samtid, medan det kan verta rekna som kulturarv/folketekunst når ein i ettertid ser det med musealt blikk.

Parallelt med at kunstmusikkens representantar gjer folkemusikken til utgangspunkt for inspirasjon og bearbeiding, skjer det ei tilsvarande fokusering internt i folkemusikkmiljøa: Utøvarar, organisasjonsfolk, innsamlarar og forskarar byrjar å tenka om folkemusikken, slik utøva-

rane sjølve praktiserer han, som ei fullverdig kunstform med sine egne kvalitetetskriterium. Den første kappleiken (som først var tevling i hardingfelespel, men seinare kom til å inkludera andre instrument, dans og song) vart arrangert i 1896, Landslaget for spelemenn vart skipa i 1923, og samlarar som Arne Bjørndal (1882–1965) og O.M. Sandvik (1875–1976) var opptekne av framføringspraksis som ein eigen type kvalitet. Samstundes med dette vert «folkemusikk» ikkje lenger *folkets musikk*, men noko som har verdi og vert dyrka fordi det er nasjonal kulturarv og kunst. Gradvis vart bruken av det ein oppfatta som eldre folkemusikk, redusert i sine opprinnelege sosiale situasjonar (t.d. dans, bryllaup, gravferd og religiøse samlingar), men vart dyrka i organiserte fora som spelemannslag og kappleikar, folkemusikkarkiv og konsertar. Dei siste tiåra har dessutan stadig fleire folkemusikarar vorte profesjonelle «artistar», og formidlar sine produkt aktivt gjennom massemedium som radio, fjernsyn, plateinnspelningar og internett.

Parallelt med denne utviklinga – ein stadig pågåande prosess av aukande institusjonalisering og profesjonalisering – vart skiljet mellom «folkemusikk» og «folkeleg musikk» stadig tydelegare, i det fleirtalet av folket føretrekte trekkspel framfor fele, vals framfor springar, strenge musikk framfor gamle salmetonar osv. Folkemusikkørsla sine reaksjonar på dette var, ved sida av å utvida verksemda i organisasjonslivet, å konstruera fiendebilete rundt det ein oppfatta som populærkultur, særleg dersom han var importert. T.d. skreiv folkemusikk-samlaren Arne Bjørndal i 1924: «Mange stader held framande instrument og mekanisk, halvekte musikk på å øydeleggja det ekte og upphavelege. Det er eit sjukelegt jag etter alt det som framandt er» (Bjørndal 1924:14). Det lyt likevel nemnast at fram mot vår tid har slike haldningar endra seg drastisk. Om ein ser på dei mange folkemusikkfestivalane, vert folkemusikk frå mange stader i verda lyfta fram som likeverdig med den norske, og det er mange døme på at musikarar med utgangspunkt i norsk folkemusikk let seg inspirera i møtet med rock, jazz og liknande.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Det rikhaldige programmet til Riksscenen i Oslo, som er ein nasjonal scene for folkemusikk og folkedans, avspeglar tydeleg dette mangfoldet: [www.riksscenen.no](http://www.riksscenen.no)

## FOLKEMUSIKK – OBJEKT ELLER PRAKSIS?

Likevel er det ein vesentleg skilnad mellom kunstmusikkmiljøa sitt syn på folkemusikk og utøvarane/forskarane sitt syn på han: Medan komponistane gjerne ser på folkemusikken som eit estetisk objekt, t.d. «folketonen» – i bestemt form, nærast som ein museal gjenstand – er det frå musikkvitskapleg hald i stadig sterkare grad peikt på at folkemusikk ikkje er ein statisk ting, men ein musikalsk *prosess* der musikken endrar seg over tid. Sjølv om både forskarar og utøvarar i daglegtalen identifiserer slåttar og songar som eit avgrensa og gjenkjenneleg musikkstykke som gjerne kan kallast kunst, er det samstundes eit sterkt medvit om at det førekjem *variasjon* og *endring*, og at den musikalske meninga oppstår på ulike måtar i kvar einskild framførings situasjon. Slik sett er det meir sakssvarande å tala om folkemusikk som ein *prosess* enn som *kunstobjekt*.

Ein forskar som tydeleg har påpeikt denne problematikken, med den religiøse folkesongen som døme, er Ingrid Gjertsen. Ho hevdar at «grensene mellom variasjon og nyskaping er flytende» (Gjertsen 2007: 183), og at spørsmålet om dei religiøse folketonane sitt historiske opphav (som tidlegare opptok mange forskarar) er mindre interessant: «Uavhengig av hvorvidt det melodiske opphav lar seg spore eller ikke, har variasjon og nyskaping vært helt vesentlige elementer i tradisjonsprosessen» (Gjertsen 2007:184). Også kyrkjemusikkhistorikaren Stig Wernø Holter påpeiker denne problematikken i sin analyse av folketonane sin plass i *Koralbok for Den norske kirke* (1926):

Et grunnleggende spørsmål som må stilles til KNKs innlemmelse av folketoner er om disse melodiene med full rett kan kalles folketoner *i det øyeblikk de festes på papiret og sogar autoriseres i en bestemt form til unison menighetssang i alle landets kirker*. Et kjennetegn ved folkesangen er jo dens store variabilitet og individualitet. [...] Alt dette må ofres skal en folketone få status som koral (Holter 2003:382).

Ut i frå eit slikt praksisfundert perspektiv, kan difor ikkje religiøs folkesong avgrensast til å gjelda framføring av eit bestemt repertoar, men ein

bestemt *syngemåte*, gjerne knytta til særskilde miljø og religiøse praksisformer. Ei slik forståing samsvarer verken med den kunstmusikalske oppfatninga av «folketonen» som eit definitivt estetisk objekt *eller* dagens folkesongarar som gjerne framfører salmetekstar frå scenen utan å nødvendigvis ha noko reflektert forhold til tekstinnehald og songens historiske religiøse kontekst. T.d. fortalde folkesongaren Berit Opheim meg nyleg at ho hadde sett ei kappleiksframføring av ein religiøs folketone, der utøvaren etter siste tone avslutta med utrope «Sann!» og trampa i golvet<sup>3</sup> – ei *scenisk* ytring som understrekar det *underhaldande* aspektet ved framføringa. I utgangspunktet er dette i konflikt med den religiøse songens kultiske/kontemplative funksjon, men ved å flytta tekst/musikk inn i nye kontekstar vil òg opplevinga av *mening* endra seg.

#### MUSIKK OG KYRKJE, FOLK OG NASJON

Både når det gjeld folkemusikk og kyrkjemusikk i Noreg, er 1800-talet med den nasjonsbygginga som då føregjekk, ein føresetnad for å skjøna *begge* fenomena, også slik dei framstår i dag. Jamvel dagens kyrkjelege konflikstar mellom «kunstmusikk» og «populærmusikk» har sine historiske røter i denne perioden.

Mykje av det som føregjekk når det galdt tilhøvet mellom kyrkja og folkemusikken kan i dag synast paradoksalt: I det same hundreåret som nasjonalromantikarane oppdaga folkemusikken som potensielt estetisk råstoff, var det at den folkelege salmesongen, med sin særprega tonalitet, mangfaldige melodiføring og individuelt tilpassa rytmikk, systematisk vart utrydda or kyrkjene, m.a. ved hjelp av orgel, salmodikon og eit stigande tal notekyndige lærarar, klokkarar og organistar. Det om lag meterlange instrumentet *salmodikon*, med ein streng som vart spelt med fiolinboge er ei materiell manifestering av den kultiveringsprosessen som skjedde på denne tida. Instrumentet hadde òg gripebrett med band, som på ein gitarhals, og slik kunne instrumentet nyttast i skulestova når læraren (som òg ofte var *klokkar*) skulle læra folket den *rette*

<sup>3</sup> Munnleg kommunikasjon, 30. september 2015.

syngemåten. Til sjølve instrumentet høyrte òg ei *sifferkoralbok*, der det stod eit tal over kvar staving i teksten som svarte til ei eksakt tonehøgde. Slik sett kan ein kalla dette eit *antifolkemusikk*instrument, som hadde det eine føremålet: avlæring av tradisjonell syngemåte og opplæring i «korrekt», temperert syngemåte<sup>4</sup> utført i ein operasjon.<sup>5</sup>

Komponisten, organisten og folkemusikksammlaren Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887) kan seiast å representera ei personifisering av denne doble haldninga til folkesongen: Samstundes som han gjorde eit stort innsamlingsarbeid av folkemusikk og publiserte arrangementa i form av «Fjeldmelodier» (Lindeman 1853–1887), sytte han gjennom si koralbok (Lindeman 1878) for at dei folkelege salmemelodiane konsekvent vart uteletne, gjerne til fordel for sine eigne melodiar til dei same tekstane. Ifylgje Holter (2003:67) må dette «tilskrives hans personlige autoritet og sentrale posisjon mer enn konsistensen i hans argumentasjon». Eit anna poeng hjå Holter er at Lindeman hadde så stor suksess med sine eigne, nykomponerte salmemelodiar at han ikkje ville risikera at folketonar i koralboka «kunne ha skygget for hans egne frembringelser» (Holter 2003:37). Holter kan ha rett i dette, men i lys av dei sivilisasjons- og kultiveringsprosessane som føregjekk i denne tida, meiner eg at dette dreier seg om langt meir enn personen Lindeman sin uttrykks- og markerings-*trøng*, eller det Holter kallar «en psykologisk tolkning» (Holter 2003:36).

Eg vil hevda at det også dreier seg om ei disiplinering av det folkelege – eit omfattande sivilisasjonsprosjekt som omfatta langt meir enn musikklivet. Også tida, kroppen og arbeidet skulle disiplinera.<sup>6</sup> I si «råe» form vart det folkelege oppfatta som noko truande, ureint, ukultivert og lågverdig. I foredla, disiplinert form kunne det derimot ha verdi

<sup>4</sup> Tonalitet tilsvarande avstandar mellom intervalla i tolvtoneskalaen, slik ein kjenner det det frå «moderne» piano/orgelstemming.

<sup>5</sup> Løchen (1958) gjer greie for instrumentets historiske bakgrunn og tekniske utforming, medan Apeland (1998) ser det i samheng med kultiveringsprosessar elles i samfunnet.

<sup>6</sup> Etnologane Jonas Frykman og Orvar Löfgren (1979) gjev i sin studie *Den kultiverade människan* ei detaljert framstilling av korleis dette arta seg i Skandinavia. Teoretisk byggjer arbeidet deira på Norbert Elias og Michel Foucault sine analysar av europeiske sivilisasjons- og disiplineringprosessar.

som nasjonalt symbol. Eit typisk døme på dette er folkeviseleiken som i åra 1902–03, i regi av Noregs ungdomslag, vart utvikla av Hulda Garborg (og etter kvart Klara Semb) etter førebilete frå dansen til mellomalderballadane, som framleis er levande tradisjon på Færøyane. Ifylgje historikaren Ingar Ranheim (1993) representerte dette ei nasjonalisering og disiplinering av den dansande kroppen, der ordvalet ikkje var tilfeldig: det skulle ikkje heita *dans* – med sine assosiasjonar til seksualitet og synd – men *leik*.

Når det galdt kyrkjesongen, var viljen til tonalitetsmessig og rytmisk disiplinering så massiv at det var altfor stor risiko å lata kyrkjelyden ta desse melodiane i sin munn, sjølv om dei hadde vore i harmoniserte og rytmisk utjamna versjonar. Rett nok var «Det norsk-folkelige standpunkt» (m.a. representert ved M.B. Landstad) ein av posisjonane innan den såkalla salmesongstriden,<sup>7</sup> men nådde ikkje fram. Professor Monrad sin kommentar frå 1877 må såleis vera representativ for den anti-folkelege disiplineringstanken som til slutt vart den dominerande:

Det har været yttet, at en Restauration af Kirkesangen maatte vende sig til denne Natursang og søge at bringe noget Ordentlig og Regelmæssig udav disse raae Elementer, en Tanke, hvori der kunde være noget Tiltalende, ligesom ogsaa L.M. Lindeman engang i sin Ungdom synes at have været ide derpaa, men som dog uden tvivl ved nærmere Overveielse vil findes udførlig (sitert etter Baden 1995:78).

Slike haldningar var seigлива, og organisten Ferdinand Rojahn si spissformulering frå 1918 synest å vera representativ: «De [folketonene] skal synges i den lavloftede Hytte, hvor de enslige gamle holder sin Husandagt!» (sitert etter Holter 2003:380). Etter langvarig diskusjon vart likevel 39 folkemelodiar inkluderte i *Koralbok for Den norske kirke* (1920), men då hadde den musikalske disiplineringprosessen kome så langt at desse melodiane ikkje lenger representerte noko trugs mål, tvert

<sup>7</sup> I utgangspunktet dreia striden seg om korleis den lutherske reformasjonskoral skulle utførast rytmisk, men etter kvart vart også synet på dei norske melodivariantane sin plass i kyrkja ein del av ordskiftet.

imot: dei stadfesta og styrka tilhøvet mellom kyrkja og den nasjonale kulturarven.

Rundt 1920 kom det folkelege musikalske trugsmålet frå eit anna hald: bedehuset og frikyrkjene. Nokre melodiar med opphav i lekmannrørslene vart òg inkluderte i koralboka frå 1926, og domkantor Arild Sandvold kommenterte at «ikke saa faa melodier dufter liflig av kaffe og julekake, og av den grund maa bli at holde ute fra kirken og gudstjenes-ten» (sitert etter Holter 2003:116). Polariseringa som Sandvold-sitatet er uttrykk for har halde seg levande like inn i vår tid, i alle fall om ein reknar dei kristelege ungdomsrørslene og dei karismatiske kyrkjesamfunna sine musikkformer som ei vidareføring av dette.<sup>8</sup> Samstundes kan ein lesa sjangermangfaldet i *Norsk salmebok* (2013) og *Liturgisk musikk* (2014) som eit sterkt signal frå kyrkjelege styresmakter om at det «populære» og «folkelege» ikkje skal utgjera nokon motsetnad til det «klassiske».

#### KOMPONISTANE SIN BRUK AV FOLKEMUSIKK

Når ein skal sjå korleis kyrkjemusikkkomponistar har nytta folkemusikk, er det først og fremst nasjonalromantikkens folkemusikksyn som har influert bruken: Folkemusikk har vore synonymt med «folkemelodiar» (evt. slåttar), som har danna utgangspunkt for komposisjonar innanfor det tonespråket komponisten elles arbeidde med, anten det var romantisk, impresjonistisk, neoklassisk, eller jazz – for den del.

Dessutan har teoretiske omgrep frå ein musikkvitskap som i utgangspunktet var utvikla for å skildra og analysere det ein i mangel av eit betre omgrep kan kalla «vestleg kunstmusikk», vore styrande for korleis ein har valt å tolka folkemelodiane. Det har t.d. vore vanleg å tenka seg at dei religiøse folketonane var utvikla med utgangspunkt i gregoriansk song (som òg har vore utsett for tilsvarande reifiseringar), og at dei difor måtte kategoriserast ut frå «kyrkjetoneartane» og dei medfylgjande omgrepa om «modalitet». Særleg tonearten «lydisk»,

<sup>8</sup> Torkil Baden (1995) si framstilling av tilhøvet mellom DNK og Ten-Sing-rørsla (særleg representert gjennom organisasjonen KFUM/KFUK) er eit svært representativt døme på denne konfliktypen.



med tritonusintervallet mellom første og fjerde tonetrinn (t.d. c-f#), har vorte nytta når ein har villa illudera folkemusikk.

Komponisten Pauline Hall kritiserte allereie i 1948 nasjonalt innstilte komponistar som David Monrad Johansen, Geirr Tveitt og Eivind Groven for å *konstruera* «det norske» som musikalsk storleik (Kleiberg 2000). Sidan har det vorte ein sentral del av den antropologisk influerte musikkvitskapen å visa korleis førestillingar om sambandet mellom musikk og etnisk eller geografisk opphav ikkje er naturgjeve, men kulturelt konstruert, først og fremst ved hjelp av *språket om musikken* (sjå t.d. Apeland 1998 og 2005, Berkaak 1983, Feld 1994). Når det gjeld konstruksjonen av *det norske* i musikken, er det påfallande at mange av dei mest sentrale aktørane som Edvard Grieg, Catharinus Elling, David Monrad Johansen, Eivind Groven og Geirr Tveitt *samstundes* komponerte «nasjonal» musikk og var – i større eller mindre grad – aktive som folkemusikksammlarar og skribentar, og såleis medverka til å naturalisera desse førestillingane også på eit språkleg og kulturpolitisk nivå, uansett kor ulike dei elles var – både estetisk og politisk. Den kunstmusikalske bruken av folkemusikk er difor i stor grad prega av desse fenomena: 1) Transkripsjonar (noteoppskrifter basert på framføring) som er tilpassa vestleg temperert kunstmusikk; 2) ei utprega interesse for det som særpregar tonalitet/rytmikk i desse transkripsjonane samanlikna med vestleg kunstmusikk; 3) folketonane vert tilpassa dei fleste kompositoriske stilartar. Det er først dei siste tiåra at komponistar har byrja å la særpreget i folkemusikarane sine eigne *framføringsmåtar* influera komposisjonane – noko me straks skal koma tilbake til.

Inspirasjonen frå folkemusikken innan kyrkjemusikken må sjåast i lys av ei vidare og meir generell interesse for norsk historie blant komponistane etter Grieg. Førestillingar om det norrøne, mellomalderen og folkemusikken vart ei viktig inspirasjonskjelde som for mange komponistar vart blanda saman med tilsvarande impulsar frå samtidige – som gjerne vart kalla *moderne* – europeiske komponistar:

Det som kanskje mer enn noe avspeiler den norrøne interessen, er verktitlene og emnene både for vokal- og instrumentalmusikken. Det hele startet på

1800-tallet og fortsatte med Catharinus Elling på begynnelsen av 1900-tallet. Men senere strømmet det på med verkstitler som: *Draumkvedet*, *Voluspå*, *Sigvat Skat*, *Bendik og Árolilja*, *Arnljot Gelline*, *Olav Liljekrans*, *To gamle Eddakvad*, *Villemann og Magnhild*, *Hafrsfjord*, *Håkon Jarl*, *Galdreslåtten*, *Håvamål*, *Håkonarmål*, *Tord Foleson*, *Baldurs Draumar*, *Runemarsjen*, *Norge, Noreg* (Vollsnes 2000:37).

For kyrkjemusikken sitt vedkomande vart inspirasjon frå *Olavsmusikken* (den viktigaste dokumentasjonen av «gregoriansk song» i Norge) og elles alt som hadde med Nidarosdomen å gjera, kopla saman med element frå religiøse folketonar. Den norske kyrkja sitt store Olavs-jubileum i 1930 verka styrkande for det nasjonale elementet i musikken og medførte samstundes ei ny interesse for mellomalderens musikk, særleg den som hadde nordisk tilknytning (Moe 1974:278 og Vollsnes 2000:198). Vidare fekk dei storpolitiske tilhøva, som hjå oss kulminerte med krigen i åra 1940–45, innverknad på komponistane sine haldningar: «Krigsårene bidrog nemlig til å forlenge behovet for denne nasjonale musikkstilen» (Vollsnes 200:200). Sigurd Islandsmoen (1881–1964) sitt *Requiem* (1943) som er basert på folketonar komponisten sjølv samla inn i Valdres (rett nok lausrivne frå sine tilhøyrande tekstar og tilpassa den latinske dødsmesse-teksten), er døme på dette: stiliserte folketonar kledd i eit romantisk tonespråk.

Ludvig Nielsen sine verk *Te Deum* (1945) og *Messe på Olavsdagen* (1948) må òg sjåast i lys av denne bakgrunnen, sjølv om Nielsens komposisjonsstil er langt meir prega av dei kyrkjemusikalske reformrørslene (t.d. Laub-rørsla med sine studier i Palestrina-kontrapunkt – med Per Steenberg som den store inspiratoren i Noreg) enn Islandsmoens meir reindyrka romantiske stil. Nielsen sjølv seier at «Man skal høre på musikken fra hvilket land vedkommende komponist er fra. I det hele tatt setter jeg det nasjonale veldig høyt» (Moe 1974:276). Og slik sett freista Nielsen å motta impulsar frå ei historisk fundert kyrkjemusikk-fornyng, men utan å slutta seg til dei radikale konsekvensane av eit slikt ideal. Ifylgje Moe kan *Messe på Olavsdagen* sjåast som «en fortsettelse av den monumentale korstilen i både den «norske» linjen og i

linjen som knytter seg mer umiddelbart til romantikken» (Moe 1974: 279).

Ei rørsle med eit anti-romantisk estetisk fokus, som skulle få stor innverknad på kyrkjemusikken i etterkrigstida var den såkalla Laub-rørsla, oppkalla etter den danske komponisten og organisten Thomas Laub (1852–1927). Med sitt konsekvent tilbakeskodande stilideal representerte Laub-rørsla eit brot med romantikken som ikkje fall i god jord i ein ung nasjonalstat som var i ferd med å byggja opp førestillingar om nasjonal identitet: «Ettersom en av Laub-bevegelsens viktigste mål var å gjøre kirkemusikken «ren» og befri den fra både verdslige og romantiske elementer, var ikke bruken á la Grieg eller den opprinnelige slåttemusikken overhodet aktuelt» (Vollsnes 2000:203). Eller som Holter (2003:241) spissformulerer det: «Kirkemusikkens historie er for disse en historie om forfall.»

Sjølv om Laub-rørsla har inspirert norske kyrkjemusikarar i retning av ei fornya interesse for gamal kyrkjemusikk (og i ei forlenging: «historisk» oppføringspraksis og orgelbyggerhandverk), og representerte eit brot med romantikken, har aldri interessa for folketonane vorte utviska. Heller ikkje reformrøsla sin sterkaste samanslutning i Norge, Musica Sacra (skipa i 1952), har motarbeidd folkemusikkens plass i kyrkja på tross av at organisasjonen gjerne vart oppfatta som å vera «farlig for det typisk *norske*» (Baden 1995:114). Ifylgje Torkil Baden vart Musica Sacra «offer for den logiske kortslutningen at dersom man er *for* noe, så er man automatisk *mot* alt annet» (Baden 1995:114).

Komponistar som konsekvent unngjekk ein kvar bruk av nasjonalromantiske eller folkloristiske element (som t.d. Fartein Valen) er kvantitativt sett heilt marginale. Det er òg påfallande at Valen sine verk «ikke fremstod som en del av norsk kirkemusikk, men som en del av den almenne musikkhistorien» (Vollsnes 2000:211). Dette til tross for at Valen er den norske komponisten som mest tydeleg har hatt ei eksplisitt kristen grunngeving for heile si komponistverksemd (sjå t.d. Tjørhom 2004). Heller ikkje komponistane som i etterkrigstida vende ryggen mot den fornya nasjonale musikkinteressa som blomstra etter 1945, og i staden retta seg mot europeisk og nordamerikansk avantgardisme, har i

merkbar grad påverka kyrkjemusikarane til å ta avstand frå folkemusikk (verken i arrangert eller «rein» form).

Men likevel: Heilt inn i vår tid er det dette som er den vanlege måten komponistar har nytta folkemusikk i sine komposisjonar på: Å la melodiane tena som råstoff for den stilen komponisten likevel arbeider inn- anfor. (I ein avisdebatt rundt jubileumsmarkeringa Grieg07, vart det jamvel drøfta korvidt Edvard Grieg, med sin bruk av folkemusikken var ein tjuv, i det han publiserte arrangement av slåttar/folketonar som sine eigne komposisjonar).<sup>9</sup>

Det er først i løpet av dei siste 20 åra det har skjedd vesentlege endringar i komponistane sine måtar å bruka folkemusikken på. Når komponisten Henning Sommerro i 1994 skreiv si messe *Vindens hjul* for spelemannslag (Sommerro 2002), representerte det, frå komponisten si side, ei ny tilnærming til folkemusikken. Melodiane er ikkje lenger totalt lausrivne frå brukarmiljøa og flytta over i ein fullstendig annan kontekst. I staden freistar komponisten å tilføra folkemusikkutøvarane noko ved å invitara dei til *sjølve* å delta i ein – for dei – ny musikalsk setting. Eit liknande verk – Jo Asgeir Lie si gamaldansmesse – er inkludert i den liturgiske musikken som i desse tider er under utprøving i DNK (*Liturgisk musikk* 2014). Også Henrik Ødegård sine bidrag i *Liturgisk musikk* tek utgangspunkt i «religiøse folketonar», men dei er tilpassa messetekstane og framstår likevel som Ødegård sine verk, gjennom si strame og gjennomarrangerte form.

I komposisjonane sine (som primært er meint til konsertbruk) har Henrik Ødegaard i aukande grad freista å nytta dei framføringsmessige særdraga i folkemusikken. I ein sjølvpresentasjon hevdar han jamvel at «Jeg har arbeidet mye med å beholde en autentisk, etnisk stil i korarrangementer av folkemusikk».<sup>10</sup> I dei tidlege verka, t.d. orgelpartitaen over salmetonen *Å, tenk ein gong* frå 1981, skriv også han i tradisjonell bruks- musikalsk stil, der det først og fremst er melodien, slik han er skriven i koralboka, som utgjør sambandet med folkemusikken: «Koral», «Etter-

<sup>9</sup> <http://www.grieg07.no/index.php?page=107&show=139>

<sup>10</sup> <http://mic.no/symfoni%5Ckontakt.nsf/pub/per2000062811000083742732>

ligninger», «Fløyteduett», «Harpe», «Prosesjon», «Meditasjon», «Lek», «Koral» (tutti). Men gradvis byrjar han å ta tak i dei folkemusikalske detaljane, t.d. i *Brudemusikk for hardingfele og orgel* (1996–97), der hardingfeleornamentikken (med utgangspunkt i spelet til Johannes Sundsvalen frå Sauherad) er freista overført til orgelstemma. I den første slåttten, «Rosa», er orgelstemma innordna den tradisjonelle lydarslåttframføringa: rubato og utan taktsignaturar. Skriveteknisk løyser han dette ved å setja piler mellom orgelstemma og betonte innsatsar i fela. I «Nøringen» utnyttar det rytmisk tvetydige i 6/8 gangartakten:  $\frac{3}{4}$  mot 6/8.

Ødegaard har også inkludert hardingfeler og langeleikar på ulike *stille* (eller *scordatura* som ein gjerne seier når det er tale om europeisk «kunstmusikk»<sup>11</sup>) i *Stem nå alle gledens strenger. Kantate til 200-årsjubileet for M.B. Landstads fødsel*. For sopran solo, bar. solo, bl. kor, hardingfele (oppstilt og nedstilt), langeleik (to leikar med ulike stille) og orgel. Her førekjem kvarttonenotasjon og utstrekt bruk av 5/8 og 7/8 takt. Melodiane er Ødegaard sine eigne, men han går likevel lenger når det gjeld å ta folkemusikkens særdrag på alvor enn tidlegare generasjonar sine folketonearrangement, sjølv om desse gjerne let dei tradisjonelle melodiane klinga tydeleg.

#### FOLKEMUSIKARANE INNTAR KYRKJA

Så langt har denne framstillinga dreia seg om komponistar som har nytta folkemusikalske element som utgangspunkt/inspirasjon for eigne komposisjonar. Eit nyare fenomen som òg er av stor relevans, er folkemusikarane sitt eige inntog i kyrkja, og – ikkje minst – deira samarbeid med improvisatorar av ymse slag.

Folkemusikksamlaren og felespelaren Arne Bjørndal (1882–1965) hevdar at han, under ei vitjing i Urnes stavkyrkje i år 1900, var den første som spelte hardingfele *inni* ei kyrkje. Gjermund Haugen seiast å vera den første som spelte hardingfele under ei høgmesse i Heddal

<sup>11</sup> I europeisk musikk fram til ca. 1750 var det vanleg å stemma strengeinstrument på ulike måtar. Det er også vanleg innan mange slags folkemusikk ulike stader i verda, og i hardingfeletradisjonen er det rundt 25 kjende måtar å stemma fela på.

stavkyrkje, under Landskappleiken i 1927 (Apeland 1996:90). Dette kan muligens stemma, men uansett var det heilt sporadiske innslag, og slik var det heilt fram til folkemusikarane frå omlag 1970, i stadig aukande grad framstod som profesjonelle, gjerne høgt utdanna musikarar med ein uttalt identitet som *kunstnarar*.<sup>12</sup> Parallelt med at grensene for kva slags musikk som var akseptabel til kyrkjeleg bruk vart oppmjuka, vart folkemusikken – slik utøvarane sjølve forvalta han – i ukande grad nytta som kyrkjeleg konsert- og gudstenestemusikk. Eit anna interessant aspekt ved denne utviklinga er at det ikkje berre er komponistar og utøvarar som utformar den estetiske praksisen: Plateselskapet Kirkelig kulturverksted, under leiing av Erik Hillestad, har sidan verksemda starta, i 1974, vore ein pådrivar for å skapa møtestader mellom folkemusikken og det øvrige musikklivet, gjerne ved å kopla folkemusikarar med musikarar med heilt annan musikalsk bakgrunn.

Kvedaren Sondre Bratland sitt samarbeid med organisten Iver Kleive må seiast å stå i ei særstilling både når det gjeld å skapa fornya interesse for folkesongen blant dei som allereie har eit forhold til han, og å skapa eit nytt og – delvis – ungt publikum. Bratland fortel t.d. at etter ein konsert kom nokre svartkledde ungdomar og bad han og medmusikarane om å rissa namna sine inn i lakken på bilen deira (Solvang 2010). Saman med blokkfløytisten Per Egil Hovland gav Bratland og Kleive i 1982 ut plata *Pilegrimens sangbok*, der Bratlands tradisjonelle kveding vart kombinert med improviserte arrangement der impulsar frå klassisk orgelspel og rock smelta saman. Bratland/Kleive sitt samarbeid kan seiast å kulminera med prosjektet *Rosa frå Betlehem* (1992) der bluesgitaristen Knut Reiersrud og perkusjonisten Paolo Vinaccia tilførte ytterligare element frå rock og «verdsmusikk». Plata har selt ikring 60 000 eksemplar, og førjulskonsertane har trekt eit uvanleg stort publikum.

Eit anna prosjekt som ikkje har oppnådd like stor popularitet, men som i denne samanhengen er vel så interessant, er Oslo kammerkor sitt

<sup>12</sup> Sjå t.d. etnomusikologen Linda Røyseth (2005) si avhandling som er basert på intervju med ei rekke nolevande profesjonelle folkesongarar. Hjø samtlege kjem det fram eit sterkt medvit om *kunstnarrolla* samstundes som dei òg er medvitne om ei rekke andre roller.

prosjekt *Dåm*, der ideen er å tilnærma seg folkesongen på sine eigne premissar. I staden for å synga «folketonar arrangert for kor» etter partitur, nytta dei folkesongarane Berit Opheim og – igjen – Sondre Bratland (som òg var solistar på plateproduksjonen *Dåm* og mange av konsertane) til å læra songane på tradisjonelt vis: ved å herma etter lærermeisteren, for på den måten å tileigna seg det særmerkte med syngeomåde, tonalitet, ornamentikk o.l. Neste trinn var å vidareføra den tileigna kunnskapen i ein prosess der ein utarbeidde delvis improviserte arrangement (under leiing av dirigenten Grete Pedersen), der også teknikkar frå moderne korsong, som *cluster*, kviskring og individuelle *tempi*, vart nytta. Også Henrik Ødegaard og Henning Sommerro har bidratt med arrangement til dette prosjektet.

Ei tredje form for tilnærming til «dei religiøse folketonane» står sopranen Anne Lise Berntsen (1943–2012) og organisten Nils Henrik Asheim (1960) for. Berntsen har bakgrunn frå opera, og Asheim er mest kjend som komponist, men tilnærminga til folketonane er – frå Asheim si side – improvisatorisk, med stilistisk utgangspunkt i det ein i mangel av eit betre uttrykk kallar samtidsmusikk, og Berntsen freista å trekka inn ein del element frå folkeleg songpraksis (først og fremst når det gjeld ornamentikk) i framføringane. Dei har såleis fjerna seg drastisk frå den nasjonalromantiske arven, men samstundes har deira framføringar minimalt til felles med dei tradisjonelle utøvarane sin framføringspraksis. Men ein ting har dei til felles med den partiturorienteerte folkemusikktilnærminga og dagens profesjonelle folkemusikarar: Musikken deira framstår som kunst.

#### KUNST ELLER FOLK?

All musikken som så langt har vore nemnt – uansett kor motsetnadsfylt han elles kan synast – kan samlast under eit kunstparadigme. Og grensene for kva som der kan inkludera vert stadig utvida. Men det vil alltid vera noko som fell utanfor. Ifylgje sosiologen Pierre Bourdieu (1995), er det ikkje mogleg å definera den gode smaken og/eller den sanne kunsten, utan at det finst ein motsats: det mindreverdige. Og

mykje av den musikken som i dag pregar kyrkjeleg liv i Norge (og andre stader, for den del), kan med rette seiast å vera folkeleg, men på den måten det vart peikt på innleiingsvis: den negative, t.d. når det folkelege uttrykket som i si etymologiske uskuld tyder *vanleg*, i kampen om den gode smaken greiare kan latinifiserast og kallast *vulgær*. Det folkelege og det kunstnarlege framstår stadig som motsetnadar, sjølv om fenomen som ironi og kulturell pluralisme gjer dette mindre eintydig enn før. Difor er det framleis kontroversielt når Kyrkjerådet sin konsulent i liturgisaker, Åge Haavik (1996:14) hevdar at «Folkelighet er i seg selv en type kvalitet». Når folkemusikken vert innlemma i kunsten, vil det likevel finnast noko folkeleg som ikkje er kunstverdig. Slik sett kan ein parafrasera Havåg (1997) sin boktittel og seia: «Det er *fremdeles* Kunst vi vil have»!

#### TEKSTAR OG PARTITUR

- Apeland, Sigbjørn 1998. *Folkemusikkdiskursen. Konstruksjon og vedlikehald av norsk folkemusikk som kulturelt felt*, Bergen: Hovudfagsavhandling i etnomusikologi, Universitetet i Bergen.
- Apeland, Sigbjørn 2005. *Kyrkjemusikkdiskursen. Norsk kyrkjemusikk som kulturell praksis*, Bergen: Universitetet i Bergen [Avhandling for Dr.Art.-graden. Elektronisk utgåve: [https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/656/Apeland+dr+art01.pdf;jsessionid=4173A68985A46D138949E317BC5AF1A2.bora-uib\\_worker?sequence=4](https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/656/Apeland+dr+art01.pdf;jsessionid=4173A68985A46D138949E317BC5AF1A2.bora-uib_worker?sequence=4)]
- Baden, Torkil 1995. *Toner i tusen år. En norsk kirkemusikkhistorie fra gregoriansk sang til gospel*. Verbum, Oslo.
- Berkaak, Odd Are 1983. «Musikk og utenomsmakk – antropologiens bidrag til en musikkestetisk analyse». I: *Studia Musicologica Norvegica* 9, s. 73–87 .
- Bjørndal, Arne 1924. «Folkemusikken». I Lars Busk (red.), *Stemneskrå 1923*, s. 14–17. Noregs ungdomslag, Oslo.
- Bourdieu, Pierre 1992. *Texter om de intellektuelle*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag.
- Bourdieu, Pierre 1995. *Distinksjonen*. Pax, Oslo.



- Feld, Steven 1994. «Communication, Music and Speech about Music». I: Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves. Essays and Dialogues*, s. 77–95. The University of Chicago Press, Chicago.
- Frykman, Jonas & Orvar Löfgren 1979. *Den kultiverade människan*. Liber förlag, Stockholm.
- Gjertsen, Ingrid 2007. «Kom du min Sulamith»: *Sang og mystikk i haugiansk fromhet*. Solum forlag, Oslo.
- Havåg, Eldar 1997. «For det er Kunst vi vil have». *Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivertradisjon og folkemusikkforskning* [KULT's skriftserie nr. 85]. Noregs forskingsråd, Oslo.
- Holter, Stig Wernø 2003. «Hellig sang med himmelsk lyd». *En studie av norsk kirkesang i endring og vekst med særlig vekt på Koralbok for Den norske kirke*, [Skriftserie fra Griegakademiet – institutt for musikk]. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Haavik, Åge (sekr.) 1996. «Innledning», i *Forslag til tillegg til Norsk salmebok. Høringsdokument januar 1996*, s. 5–22. Oslo: Kirkerådet.
- Islandsmoen, Sigurd 1946. *Requiem: soli, coro, orchestra & organo* [Stad/forlag ikkje oppgjeve].
- Koralbok for Den norske kirke* 1926. H. Aschehoug & co (W. Nygaard), Oslo.
- Lindeman, Ludvig Mathias 1853–67. *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte 1–3*. P.T. Mallings, Christiania.
- Lindeman, Ludvig Mathias 1878. *Koralbog indeholdende de i Landstads Salmebog forekommende Melodier*, Christiania: Cappelen.
- Liturgisk musikk* 2011. Eide forlag, Bergen.
- Løchen, Leif 1958. «Kantor Lars Roverud og hans salmodikon». I: *By og Bygd*, 11 s. 85–96. Bind. Norsk folkemuseum, Oslo.
- Melodiboken for sangboken Syng for Herren og Ungdomssang (1944). Lunde Forlag, Oslo.
- Moe, Bjørn 1974. *Ludvig Nielsen: Biografi og studier i «Messe på Olavsdagen* [Hovedoppgave ved Musikkvitenskapelig institutt], Universitetet i Trondheim. Trondheim
- Norsk salmebok* 2013. Eide Forlag, Stavanger.
- Ranheim, Ingar 1993. «Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging».

- I: *Norsk folkemusikklag – Skrift nr. 8 – 1994*, s. 17–112. Rauland: Norsk folkemusikklag.
- Røyseth, Linda 2006. *Folkesongar, kulturarbeidar, kunstnar... : ein analyse av verdiar og haldningar hjå eit utval profesjonelle utøvarar av norsk vokal folkemusikk* [Hovudfagsavhandling i etnomusikologi]. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Sandmo, Erling 2005. «Adskillelsen mellom kunstmusikk og folkemusikk på 1700-tallet». I: Ola Alsvik (red.): *Musikk, identitet og sted*. Skrifter fra Norsk lokalhistorisk institutt, nr. 41, Oslo.
- Solvang, Olav 2010. «Folkemusikk på skinner». I: *Vårt Land*, 20. september, s. 20–21.
- Sommerro, Henning 2002. *Vindens hjul. Folkemusikk – gammeldansmesse, for barytonsolist, kor, dame- og mannstemmer (like eller blandet), gammeldans- og improvisasjonsgruppe*. Norsk musikkforlag, Oslo.
- Tjørhom, Ola 2004. *Fartein Valen. Vestlandspietist og modernistisk banebryter*. Genesis, Oslo.
- Vollsnes, Arvid (red.) 2000. *Norsk musikkhistorie*, bind 4. Aschehoug, Oslo.
- Ødegaard, Henrik 1981. *Å tenk ein gong. Partita for orgel*. Norsk musikkinformasjon, Oslo.
- Ødegaard, Henrik 1997. *Brudemusikk for hardingfele og orgel*. Norsk musikkinformasjon, Oslo.
- Ødegaard, Henrik 2002. *Stem nå alle gledens strenger. Kantate til 200-års jubileet for M.B. Landstads fødsel*. Norsk musikkinformasjon, Oslo.

## FONOGRAM

- Asheim, Nils Henrik og Anne Lise Berntsen 1996. *Engleskyts*. Kirkelig kulturverksted.
- Bratland, Sondre 1982. *Pilegrimens sangbog*. Kirkelig kulturverksted.
- Bratland, Sondre 1992. *Rosa frå Betlehem*. Kirkelig kulturverksted.
- Oslo kammerkor, Sondre Bratland og Berit Opheim 1995. *Dåm*. Kirkelig kulturverksted.

ABSTRACT

Musical activities within The Church of Norway have often been characterised by a tension between representatives of high culture (composers, organists) and the people. An important part of Norwegian national romanticism was to transform the cultural expressions of the people into a new, national art. Gradually, *folk music* was invented as a concept, and was increasingly accepted within the cultural world of the church. Still, the notion of good taste always has its counterpart: the bad taste. Selected actions, works and recordings representing these processes are discussed in this text. The examples are chronologically presented, but do not comprise a history of music. Rather, they are selected to exemplify how the sociologist Pierre Bourdieu's theories of culture and taste have been, and still are, relevant during changing historical and musical circumstances – also within the church.

Keywords: Church music, folk music, sociology of culture, good taste/bad taste, people/the popular

# Populærmusikkens vei inn i Den norske kirke

AV ANNE HAUGLAND BALSNES

Den moderne populærmusikken har, fra 1950-tallet og fremover, gått fra å være utestengt fra gudstjenestelivet i Den norske kirke, til å bli anerkjent som offisiell gudstjenestemusikk i forbindelse med den siste gudstjenestereformen. I denne artikkelen drøftes hvordan utviklingen har foregått og hvordan den både begrunnes og argumenteres mot. Artikkelen bygger både på historisk litteratur og på materiale fra undersøkelsen Liturgi i bevegelse, som er en kartlegging av gudstjenestereformen.

Nøkkelord: Den norske kirke, gudstjenestemusikk, populærmusikk, gudstjenestereform

## INNLEDNING

I denne artikkelen vil jeg drøfte hvordan populærmusikk er på vei inn i stadig flere sammenhenger i Den norske kirke – noe som bekreftes i Kirkemusikerundersøkelsen som ble gjennomført i 2014 (Hylland & Stavrum 2016).<sup>1</sup> Undersøkelsen viser at populærmusikk<sup>2</sup> er den musikkformen som har økt mest både på gudstjenester, øvrige kirkelige seremonier og på konserter i kirkerommet. Jeg vil også undersøke hvordan utviklingen begrunnes, altså gå inn i debattene omkring bruk av populærmusikk i kirken.

<sup>1</sup> 269 (av landets 930) kirkemusikere besvarte en spørreundersøkelse om deres forståelse av kirkemusikkens estetikk og politiske, økonomiske og administrative vilkår.

<sup>2</sup> I Kirkemusikerundersøkelsen er populærmusikk definert som viser, pop, rock og jazz. Se drøfting av begrepet under.

Populærmusikk har lenge vært dominerende i frikirkelige og lavkirkelige sammenhenger<sup>3</sup> (Repstad & Trysnes 2013). I slike sammenhenger tok man i bruk samtidens populær-musikkformer allerede fra organisasjonenes fremvekst i kjølvannet av vekkelsene på 1800-tallet. I Den norske kirke har imidlertid tradisjonell kirkemusikk hatt mer eller mindre hegemoni inntil nærmere vår tid. Den moderne populærmusikken begynte så smått å bevege seg inn i kirken fra slutten av 1960-årene, i forbindelse med ungdomsarbeid. Etter hvert fikk slik musikk, etter mye motstand, kanskje særlig fra organistkretser, også innpass på gudstjenester gjennom kor og solistinnslag. Nye salmebøker har videre gitt rom for et utvidet sjangermangfold i salmesangen. Den siste skansen, om man kan si det slik, er den liturgiske musikken og dens ordinariemusikk<sup>4</sup> – melodiene til de faste messeleddene. I motsetning til salmene, skifter ikke denne musikken fra søndag til søndag. Ordinariemusikken kan dermed sies å være det mest sentrale musikkuttrykket i kirkens gudstjenester – den er menighetens *soundtrack* (Balsnes & Mosdøl 2016). Dermed er det særlig interessant å følge den musikalske utviklingen i denne delen av gudstjenestemusikken.

Frem til 2012 var den liturgiske musikken enhetlig i alle landets kirker og bestemt fra sentralt hold. Den kunne karakteriseres som 'tradisjonell' kirkemusikk. Fra 2012 av har imidlertid menighetene selv hatt i oppdrag å velge hvilken ordinariemusikk de vil benytte. De har kunnet velge liturgiske melodier fra et større musikalsk mangfold, også populærmusikalske sjangre. Dermed har det vært mulig å profilere menighetens 'kultur' eller 'spiritualitet' gjennom musikkvalg (Balsnes & Mosdøl 2016).

Populærmusikk har altså gått fra å være utestengt fra gudstjenestelivet i Den norske kirke til å bli anerkjent som offisiell liturgisk musikk. I artikkelen stilles følgende spørsmål: Hvordan har utviklingen foregått? Hva slags argumentasjon har motstandere vs. tilhengere av populærmusikk i kirken brukt? Hva slags menigheter velger tradisjonelt

<sup>3</sup> Se under for redegjørelse for lavkirkelig/frikirkelig/folkekirkelig.

<sup>4</sup> *Kyrie, gloria, sanctus, Agnus Dei*. I denne artikkelen brukes liturgisk musikk og ordinariemusikk som synonymer. Se for øvrig drøfting av begreper nedenfor.

når det gjelder liturgisk musikk og hva preger menighetene som har grepet muligheten den siste reformen gir til å velge populærmusikk-inspirerte liturgiske melodier? Artikkelen vil hovedsakelig ta for seg utviklingen fra da den moderne populærmusikken oppsto i 1950-årene og frem til i dag, med noen tilbakeblikk for å beskrive bakgrunnen for den kirkemusikalske situasjonen i etterkrigstiden. Artikkelen bygger, i tillegg til historisk litteratur, på materiale fra undersøkelsen *Liturgi i bevegelse*, som er en kartlegging av den siste gudstjenestereformen. Diskusjonen belyses av den britiske sosiologen David Martins (2002) perspektiver på musikk i kristne sammenhenger i tillegg til kirkesosiologiske og musikkfilosofiske perspektiver.

Den musikalske utviklingen i Den norske kirke berører grunnlags-spørsmål ved kirkemusikken: Om det finnes hellig rom, tid og handling, finnes det også hellig *form*? Skal kirkemusikken være et *middel* eller et *mål* i seg selv? Eller begge deler? Skal det som skjer i kirken bekrefte eller utfordre? Skal kirken og kirkemusikken speile hverdagen eller representere noe annerledes? Slike spørsmål er for omfattende til å kunne bli behandlet i sin fulle lengde innen formatet av denne artikkelen, men vil likevel ligge under den videre drøftingen.

#### BEGREPSAVKLARINGER OG TEORETISKE PERSPEKTIVER

##### *Gudstjenestemusikk*

Noen begreper er særlig viktige for denne teksten og krever en klargjøring. For det første: Hva er *kirkemusikk*?<sup>5</sup> Er det all musikk som fremføres i et kirkerom eller mer spesifikt musikk som er knyttet til gudstjenesten? Det finnes ulike forståelser av hva kirkemusikk er, og man kan enten ha en vid eller snever definisjon. Et snevert perspektiv er å se på kirkemusikk som en lineær utvikling fra gregoriansk sang, via Palestrina og Bach til våre egne kirkemusikk-komponister som Lindemann, Kverno og Hovland. En videre forståelse knytter kirke-

<sup>5</sup> Andre begreper innen området er *religiøs musikk*, *hellig musikk* eller *rituell musikk*. I denne teksten er det imidlertid musikk knyttet til den kristne kirke, og mer spesifikt til Den norske kirke, som står i fokus. Dermed er begrepet *kirkemusikk* mer relevant.

musikk til kirkerommet som arena og betoner samtidig et religiøst eller liturgisk innhold.<sup>6</sup> En konsert som foregår i kirkerommet, vil dermed kunne defineres som kirkemusikk. Også når det gjelder slike konserter, ser vi en økende grad av populærmusikalske innslag (Hylland & Stavrum 2016). I denne teksten er det imidlertid musikk ikke bare knyttet til kirkerommet, men til selve *gudstjenesten* som står i fokus, noe jeg simpelthen velger å kalle *gudstjenestemusikk*. Det viktigste kriteriet for denne musikken er at den har en *funksjon* i gudstjenesten. Fokuset er dermed på musikkens funksjon, kontekst og praksis. Gudstjenestemusikk kan igjen deles inn i *salmesang* og *liturgisk musikk* bestående av *ordinarieledd* (faste ledd) og *de tempore ledd* (ledd som veksler med kirkeåret). I denne teksten er det særlig ordinarieleddene som står i fokus. 'Tradisjonell kirkemusikk' er i denne artikkelen en betegnelse på kirkemusikk som enten er hentet direkte fra den historiske arven eller som er inspirert av historiske forbilder.

### *Populærmusikk*

Hva er så *populærmusikk*?<sup>7</sup> Populærmusikk er en samlebetegnelse for en rekke stilarter (Blokhus & Molde 1996). Den karakteriseres ofte som *tidsaktuell underholdningsmusikk* med bred folkelig appell. Det kan dis-

<sup>6</sup> Heller ikke denne definisjonen er uproblematisk. Er et musikkstykke som blir fremført under en kirkelig handling som f.eks bryllup eller begravelse, kirkemusikk, selv om det ikke har et religiøst innhold? En nærmere diskusjon av denne problemstillingen faller imidlertid utenfor denne tekstens fokus.

<sup>7</sup> Alternative begreper til populærmusikk man kan støte på, er rytmisk musikk eller afroamerikansk musikk. Rytmisk musikk brukes innen deler av norsk utdanningssystem og er en spesiell dansk begrepskonstruksjon som ikke fungerer som fagterm utenfor Skandinavia. Rytmisk musikk brukes vanligvis synonymt med populærmusikk, enkelte ganger noe snevrere (Tønsberg, 2013). Rytmisk musikk knyttes videre til afroamerikansk musikk, siden mange av sjangrene det er snakk om har sitt opphav i afroamerikansk kultur. Nelson (2015) bruker denne betegnelsen i sin analyse av Kirkerådets forslag til liturgisk musikk (2011). Afroamerikansk musikk er en av seks ulike kategorier. De øvrige er skandinavisk-luthersk kirkemusikk, gregoriansk sangtradisjon, folketoner/folkemusikk, musikk fra ulike kirkelige tradisjoner og vestkirkens moderne økumeniske repertoar. Kirkerådet selv grupperer de populærmusikkinspirerte seriene under *del III Hele musikkserier fra nyere tid* som også inneholder nye serier i tradisjonell kirkemusikkstil. De har dermed ikke skilt ut en egen del for populærmusikalske melodier.

kuterer når populærmusikken oppsto. En mulighet er å tidfeste fremveksten til 1800-tallet da industrialisering og urbanisering skapte et nytt marked. Utover på 1900-tallet ble forutsetningene for massedistribusjon lagt gjennom utviklingen av radio, grammofoonplater, lydfilm, fjernsyn osv. Når jeg i denne teksten fokuserer på perioden fra 1950-tallet og fremover, er årsaken at vi da snakker om fremveksten av den *moderne* populærmusikken som utviklet seg under helt spesielle historiske forutsetninger. Etter krigen vokste det frem en særskilt ungdomskultur som hadde sine egne identitetsmarkører, blant annet musikk. Før andre verdenskrig er det ikke vanlig å snakke om en egen musikk for ungdom. Utviklingen hang videre sammen med etterkrigstidens babyboom, sekularisering og den teknologiske utviklingen. Ikke minst var muligheten for elektrisk forsterkning av musikken viktig, noe som muliggjorde oppfinnelsen og masseproduksjonen av el-gitaren. Den moderne populærmusikken ble særlig utviklet i USA og bygget videre på afro-amerikanske musikkformer som jazz, blues og rhythm & blues. Rock'n roll ble samlebetegnelsen for den nye elektrifiserte musikken som oppsto på 50-tallet med pionerer som Bill Haley, Elvis, Chuck Berry m. fl. Sangene var gjerne enkelt oppbygd og tok opp temaer som interesserte ungdom.

I dag favner begrepet populærmusikk en rekke sjangre som jazz, roots, reggae, grunge, hip-hop, elektronika, rockabilly, rhythm & blues, punk, country, metal, soul, house, blues, funk, dub osv. Begrepet populærmusikk må imidlertid ikke forveksles med *popmusikk* som er en egen sjanger innen samlebetegnelsen populærmusikk.<sup>8</sup> Underholdnings- og tilgjengelighetsaspektet som karakteriserer populærmusikken har bidratt til å skape et skille både i forhold til den såkalte kunstmusikken, og til tradisjonell folkemusikk. Begrepet har i visse kretser en negativ klang. Utviklingen de seneste tiårene har imidlertid medført at skillene mellom ulike former og sjangere er blitt stadig mindre skarpe.

<sup>8</sup> Popmusikk er en samlebetegnelse for kommersielt orienterte stilarter som låner elementer fra andre musikkstiler (som *urban music*, dansemusikk, rock, latin, country osv.). Denne musikkens kjerneelementer er korte sanger med vers/refreng, gjentatte fraser, melodiose melodier og såkalte hooks. Den skal være fengende og enkel og er rettet mot et bredest mulig publikum.



*Frikirkelig/lavkirkelig/folkekirkelig*

Når det i denne teksten henvises til frikirkelige og lavkirkelige sammenhenger er det slike innen den protestantiske kristendommen i Norge som står i fokus. Den katolske kirke er for eksempel en av Norges største frikirker, men faller likevel utenfor tematikken. *Lavkirkelighet* betegner her foreningskristendommen og organisasjonslivet som fulgte de store vekkelsene på 1800-tallet, og som fremdeles gjør seg gjeldende i norsk kirkeliv, også innenfor Den norske kirke (Hegstad 1996). *Frikirkelighet* betegner menighetsdannelser utenfor Den norske kirke, som for eksempel Den evangelisk-lutherske frikirke. Norsk lavkirkelighet og frikirkelighet har mange fellestrekk, ikke minst når det gjelder musikk, som gjør at de i denne teksten nevnes sammen. Det er selvsagt også mye som skiller disse to grupperingene, men det faller utenfor denne tekstens interesseområde.

Når *folkekirkelig* brukes i denne teksten, henspiller det på Hegstads kirkesosiologiske inndeling i trosfelleskap og folkekirke (1996). Folkekirkemenigheter har et tyngdepunkt av grupper som oppsøker kirken i forbindelse med overgangsrundene, mens trosfelleskap brukes om menighetens kjernetropper som gjerne har bakgrunn fra organisasjonsliv og som bruker kirken mer jevnlig. Spenningen mellom disse to grupperingene har preget norsk kirkeliv siden 1800-tallet. Undersøkelsen *Liturgi i bevegelse* viser at spenningsforholdet ennå eksisterer, både mellom menigheter og innad i menigheter, og at det innvirker på hvordan menighetene forholder seg til f.eks. musikkvalg (Balsnes 2015).

*Kirkemusikk som kunst eller religiøst uttrykk?*

Begrepene autonomiestetikk og heteronomiestetikk fra 1800-tallets musikkestetiske diskurs kan også belyse ulike musikksyn (Benestad 1976). Innen heteronomiestetikken anser man musikken for å stå i et avhengighetsforhold til noe utenfor seg selv, den er dermed en 'uselvstendig kunst' som skal gi uttrykk for noe ikke-musikalsk. Vurderingen av musikken må dermed sees i lys av sammenhengen den opptrer i og den påvirkningen den har. Autonomiestetikk, derimot, betoner musikk som en selvstendig kunst som gir uttrykk for og re-

presenterer seg selv. Kunstverket alene gjøres dermed til gjenstand for estetisk vurdering. Bourdieus kunstsosiologi behandler dette forholdet ved å påpeke at et kunstfelt preges av en autonom pol hvor kunsten har egenverdi og en heteronom pol hvor kunstens formål finnes utenfor den selv, enten som underholdning, inntjening eller undervisning (Bourdieu 1995). Musikk har opp gjennom historien vært knyttet til institusjoner og funksjoner. At den skulle ha egenverdi som kunstuttrykk er av relativt ny dato. Begrepet *l'art pour l'art* oppsto for eksempel først på 1800-tallet (Ullrich 2005). Ikke minst kirkemusikken har opp gjennom historien vært knyttet til kirken som institusjon og bestemte funksjoner i religiøst liv og dermed forstått best med heteronomiestetiske begreper.

### *Holdninger til musikk i kristne sammenhenger*

David Martin skiller mellom tre typer holdninger til musikk i kristne sammenhenger (2002). En posisjon hevder at musikken er underordnet den hellige teksten. En slik holdning finner Martin primært i østkirkens liturgiske bønnesanger. Også den romersk-katolske kirkes syn på musikk som ordets tjener, vil kunne plasseres her. En annen posisjon hevder at all musikk er bra så lenge den kan være et middel i evangeliets utbredelse. En slik 'demotic' eller 'folkelig' holdning mener Martin for eksempel er utbredt i vekkelsesmiljøer og blant evangeliske kristne. Posisjonen kan også betegnes som *instrumentell*, altså at musikken tas i bruk som redskap for å oppnå bestemte resultater eller virkninger. En tredje posisjon ser på musikk som en direkte formidling av det guddommelige. Det er kvaliteter ved musikken selv som avgjør om musikken er hellig eller ikke. Hvilke kvaliteter og hvilken musikk som regnes som 'hellig', skifter, ifølge Martin, med tid, sted og kulturell kontekst. Løvland og Repstad introduserer en fjerde type for å supplere Martin i sin bok om julekonserter (2008), nemlig at all god musikk uttrykker Guds skaperverk – med forbehold for det som oppfattes som tydelig umoralsk eller blasfemisk musikk. Martins to første posisjoner og Løvland og Repstads fjerde type vil klart plassere seg som heteronomiestetiske tilnærminger, mens den tredje posisjonen tangerer autonomiestetikken.

## METODE OG MATERIALE

Det empiriske materialet i artikkelen er hentet fra undersøkelsen *Liturgi i bevegelse*, som er utført av et tverrfaglig forskerteam bestående av musikkvitere, kirkemusikere, teologer og samfunnsvitere (Balsnes et al. 2015). Fire bispedømmer ble valgt ut for en kvantitativ undersøkelse; Oslo, Agder og Telemark, Nidaros og Nord-Hålogaland. Disse bispedømmene representerer ulike landsdeler og ulike kirkelandskap og ga i så måte et bilde av landet som helhet. I løpet av 2012 sendte menighetene såkalte «Lokale grunnordninger» inn til sine respektive bispedømmekontorer for godkjenning. De lokale grunnordningene viser hvilke valg som er tatt mht. hovedgudstjenesten, også når det gjelder musikk, og utgjorde materialet som ble kartlagt i de fire nevnte bispedømmene.

I tillegg til den kvantitative delen ble det gjennomført gruppeintervjuer med gudstjenesteutvalg i fire menigheter i hvert av de fire samme bispedømmene, tilsammen 16 menigheter. På hvert sted ble det valgt ut én stor menighet (basert på folketall) som hadde foretatt relativt store endringer og én stor menighet som hadde foretatt minst mulig endring mht. mulighetene som lå i reformen. På samme måte ble det valgt ut én liten menighet med stor endring og én liten menighet med liten endring. Gudstjenesteutvalgene består i de fleste tilfeller av prest, kirkemusiker samt et eller flere leke medlemmer, ofte fra menighetsrådet. I de ulike menighetene var det varierende hvordan gudstjenesteutvalgene var sammensatt og hvor mange som var med på intervjuene. Disse varte ca. 1,5-2 timer og fulgte en intervjuguide som var utformet av forskergruppen som helhet for at den skulle favne spørsmålene de ulike forskerne var opptatt av. En egen bolk i intervjuet var viet den liturgiske musikken, men mange steder kom man også inn på denne i forbindelse med andre temaer.

## HISTORISK SKISSE

*Slutten av 1800-tallet til 1950: Restaureringsideologi og ren kirkelig stil*

I 1883 fikk vi for første gang en prosamesse på norsk, utviklet av liturgikeren Gustav Jensen. Den bygde på prinsippet om ikke å innføre

nye elementer, men heller ta opp igjen ledd som hadde vært brukt tidligere.<sup>9</sup> Den liturgiske musikken var hentet fra gamle kilder, særlig fra Luthers tyske messe fra 1526, men var bearbeidet til det ugjenkjennelige (og delvis nykomponert) av L.M. Lindeman (Skullerud, 2010). Denne såkalte Lindeman-stilen ble i stor grad beholdt helt frem til 1977.<sup>10</sup> Ikke før vi fikk 'Prøveordningen fra 1969' – som presenteres nedenfor – ble det forandring i liturgiens musikalske stil.

Et lite sideblikk til salmesangen i perioden må også med om vi skal forstå utviklingen innen gudstjenestemusikken på 1900-tallet. Lindeman var med på å gi ut åndelige sanger for bruk i hjemmene samtidig som han verken ville ha visepregede eller folketonebaserte melodier i koralboken som ble gitt ut i 1878 (Herresthal, 1981). Først i Landstads reviderte salmebok (autorisert i 1924) fikk folketoner og kirkelige romanser sin plass, i tillegg til engelske salmer og sanger fra lavkirkelige sammenhenger (Hammes, 2009). Koralboken av 1926 som ledsaget salmeboken, var harmonisert av Eyvind Alnæs i romantisk form og ble sterkt kritisert for å ha en draging mot bedehuset. Mange av melodiene «dufter av kaffe og julekake», mente for eksempel domorganist Arild Sandvold. Den samme koralboken av 1926 åpnet samtidig for over 30 norske folketoner, noe som i realiteten innebar at en del av den haugianske sangtradisjonen fikk innpass i kirken. I salmesangen ble dermed den musikalske paletten noe utvidet, men ikke uten spenninger.

Som et alternativ laget Per Steenberg en koralbok (utgitt posthumt i 1949) i såkalt 'ren stil' med det han kalte 'kirkelig harmonisering'. Denne ble aldri autorisert, men fikk likevel stor betydning (Herresthal 1981). Forestillingen om en 'ren kirkelig stil' hadde sitt utspring ved Institutt for kirkemusikk i Erlangen i Tyskland hvor Johann Georg Herzog (1822–1909) dannet skole med sin undervisning og utgivelse av pedagogisk litteratur<sup>11</sup> for å foredle den kirkelige smak. Stikkordene

<sup>9</sup> Jf. et historisk-tradisjonalistisk grunnprinsipp som ikke minst var inspirert av tysk restaurasjonsliturgikk.

<sup>10</sup> I 1920 ble en revidert versjon av Jensens prosamesse innført i alle kirker.

<sup>11</sup> Særlig Herzogs 'orgelskole' fra 1867 ble betydningsfull. I forfatterens levetid kom læreverket ut i åtte opplag.

var modal harmonisering, koraler i historisk rytmisk form og orgelkomposisjoner etter forbilder fra barokkeperioden (Tandberg 2015). Steenberg var særlig påvirket av den danske organisten Thomas Laubs reformprogram samt av den såkalte cecilianismen, den katolske kirkemusikalske reformbevegelsen (Hannes 2009). Restaureringsideologien fikk stor betydning også i Norge. Kirkemusikkutdanningene i Norge er bygd opp etter denne tradisjonen (Christensen 2015).

I siste halvdel av 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet eksisterte altså en forestilling om en særskilt kirkelig stil som ikke måtte forurenses. Et eksempel på denne forestillingen er Molde-organisten Thorolf Høyer-Finns uttalelser om Kristian Wendelborgs melodi til *Å salige stund uten like*. Han hevder at «den passer bedre i Frelsesarmeen enn i kirken» og sier videre: «Gudstjenestene skal tjene de høyeste idealer, og må aldri trekkes ned til å tjene en tarvelig smak og gjengs makelighet. Bruker man tarvelige salmemelodier i fleng med de gode, vil gudstjenestens nivå bli senket og dens ånd bli forurenset». <sup>12</sup> Selv om det ikke var entydig, sto ofte organistene i strid med prestene når det gjaldt kirkemusikken. Blant annet hevdet Otto Winter-Hjelm, organist i Trefoldighetskirken, på landsmøtet i Kristianiaorganistenes forening i 1918, at forfallet i kirken blant annet skyldes prestenes «forkjærlighet for sentimentale Melodier som loddemat for musikalsk ubefestede». <sup>13</sup>

### *1950-tallet til 1977: Kirkemusikalsk blomstringstid og spenningsfylt forhold til populærmusikk*

Fra 1950-tallet av kom det ønsker om reform av kirkemusikken, særlig fra preste- og organistkretser. I det hele tatt var etterkrigstiden en kirkemusikalsk blomstringstid hvor mange aktører og organisasjoner var med på å vekke interessen for liturgi og kirkesang, som *Musica*

<sup>12</sup> Uttalelsen kom i forbindelse med koralbøkedebatten etter andre verdenskrig (sitert i Baden 1995:97).

<sup>13</sup> Hentet fra referatet etter landsmøtet i Norges Organistforening i 1918 (sitert i Baden 1995:102).

*Sacra*<sup>14</sup> og kirkesangbevegelsen.<sup>15</sup> Ny kirkemusikk ble komponert, både i tradisjonell og mer eksperimentell stil. Impulser utenfra var også viktige. Økumenisk aktivitet førte til at kirkemusikere fra ulike tradisjoner møttes.

På bakgrunn av disse impulsene ble det i 1965 nedsatt en liturgisk-kommisjon som skulle utarbeide ny liturgisk musikk. Fire år senere forelå den såkalte prøveordningen av 1969 (PO). Intensjonen var at kirken skulle dra nytte av den liturgisk-historiske innsikten som var frembrakt særlig om oldkirken og reformasjonsårhundret. PO besto for det meste av bearbejdede gregorianske melodier, men også nykomponert materiale. Viktigst var Rolf Karlsens store Gloria og Hovlands inngangssanger. PO ble testet ut i ca. nitti menigheter. For menighetene var nesten alt melodimaterialet nytt og ukjent, og PO ble sterkt kritisert: Det var for mange varianter, musikken var for vanskelig og tekstdeklamasjonen føltet unaturlig (Holter 2008). Etter to år gikk ca. halvparten av menighetene tilbake til 1920-liturgien, mens den andre halvparten fortsatte med PO. Utviklingen av en ny ordning for høymessen fortsatte likevel ufortrødent utover på 1970-tallet og ble slutført i 1977. Liturgien fra 1977 var kirkens offisielle liturgi til og med 2012. Musikalsk sett var den en blanding av tradisjonelle gregorianske melodier i forenklet form tilpasset norske tekster og nykomponerte melodier av blant annet Per Steenberg, Rolf Karlsen, Egil Hovland og Trond Kverno. Parallelt med denne prosessen kom *Salmer 1973* ut. Denne salmeboken inneholdt nye musikalske uttrykk og større stilmessig bredde enn tidligere.

Når det gjelder gudstjenestemusikken generelt i perioden, var altså både liturgiske melodier, korsanger og orgelstykker omkring 1950 preget av en tysk koraltradisjon og en norsk-romantisk Lindeman-tradisjon. Gjerdene rundt disse kirkemusikalske tradisjonene var høye

<sup>14</sup> *Musica Sacra* ble stiftet i 1952 og arbeidet for å øke menighetens forståelse av og aktive deltakelse i gudstjenestens liturgi gjennom å fremme gregoriansk sang og den opprinnelige lutherske koral samt stimulere til bruk av ny og gammel kirkemusikk. Også kirkesangbevegelsen arbeidet for de samme ideene.

<sup>15</sup> Norges kirkesangforbund ble stiftet i 1954.

(Solhaug 2002). Det var klare avgrensninger for hva som sømnet seg i kirken. Utover på 1950-tallet møtte imidlertid norsk kirkemusikk den frikirkelige musikken. Vekkelsesbevegelsene og frikirkene hadde helt siden fremveksten på 1800-tallet benyttet seg av den populærmusikken som til enhver tid rådde. Fellesaksjoner gjorde at bedehusmusikken kom inn i menighetshusene – noe som var en forsiktig start på musikalsk pluralisme «og en begynnende erkjennelse av at sann kirkemusikk kan romme flere ulike stiluttrykk» (Solhaug 2002:70). Likevel var det først utover på 1960-tallet at den moderne populærmusikken gjorde sin entré i norske kirker med Ten Sing-bevegelsen og pionerer som Olaf Hillestad, Kjell Grønner og Holm Holmsen.<sup>16</sup>

Kristen musikk på 1970-tallet var preget av gospel, Ten Sing og Jesus-bevegelsens viser (Bossius 2005). Denne musikken møtte mye motstand, ikke minst blant organister, som mente at slikt ikke passet inn i kirken. I 1977 skriver Arne Solhaug i *Norsk kirkemusikk*: «Leg og lærd innen kirkelige organer bruker all sin energi, tid og evne til et annet arbeidsprogram. Dette arbeidsprogram kjennetegnes av et hensynsløst ønske om folkelighet, enkelthet, og fellesskap med den sekulariserte verden.»<sup>17</sup> Prestene var ofte mer pragmatiske og mente den nye musikken egnet seg godt i ungdomsarbeidet. I det hele tatt har etterkrigstidens 'oppfinnelse' av ungdomsalderen som en egen viktig periode i menneskelivet lagt viktige premisser for den kirkelige diskursen omkring musikkspørsmål. Den kristne populærmusikken ble altså lenge holdt utenfor gudstjenestene og preget som vi har sett overhodet ikke det liturgiske arbeidet som foregikk parallelt (Herresthal 1981). Vekkelsestradisjonens musikk og visebølgen hørte likevel til inspirasjonskildene til den mer 'seriøse' kirkemusikken fra 1970-tallet, i tillegg

<sup>16</sup> Det kan også nevnes at Hillestad forsøkte å bygge bro mellom den seriøse kirkemusikken og såkalt 'light church music' som kom fra England på 1950- og 60-tallet. I 1969 stiftet han *Forum experimentale* som blant annet arrangerte pop- og jazzgudstjenester i Bogstadveien kapell. Hillestad bestilte også gjennomkomponerte messer av de etablerte kirkemusikkkomponistene (Herresthal 1981). Forumets arbeid resulterte i mange sjangeroverskridende gudstjenesteprosjekter og var forløperen for Kirkelig Kulturverksted.

<sup>17</sup> Sitert i Baden 1995:136.

til anglikansk kirkemusikk, folketoner og nyromantikk. Samtidig ble den tredje verdens folkemusikk kjent gjennom økumenisk arbeid (Herresthal 1981).

*1977–2004: Forsiktig eksperimentering med populærmusikk og begynnende mangfoldsideologi*

Hva skjedde fra 1977 og fremover? Mens det helt fra reformasjonens tid hadde vært staten ('kongen i statsråd') som avgjorde liturgispørsmål, ble Kirkemøtet bemyndiget til å fastsette nye liturgier i 1990. Det var gode muligheter for videre fornyelse og variasjonen av liturgien i og med kantoribøkene<sup>18</sup> som ble utgitt fra 1990 og utover samt samlingen av liturgiske ledd i salmeboka fra 1985. Flere ulike sjangre og musikk fra andre kirkesamfunn var representert. Det ble også utgitt samlinger med alternativ liturgisk musikk som *Ung messe* (Kirkerådet 1997)<sup>19</sup> med en forsiktig 'lefling' med populærmusikk, og *Syng håp* (Eide 2005) med liturgiske sanger fra den verdensvide kirke. I høringsdokumentet «Musikalsk bredde» fra Kirkerådet i 1993 oppfordres menighetene til å ta i bruk de mange mulighetene *Gudstjenestebok for Den norske kirke* bød på, til en differensiert gudstjenestepraksis. Musikalsk bredde er altså noe kirken nå selv legger opp til.

Også innen salmesangen er tiden moden for mer musikalsk mangfold. Med salmeboka fra 1985 gjør sanger fra bedehuset, misjonsmarken og fra fremmede land og kirker seg gjeldende (Bergheim 2015). I forordet til utkastet fra 1981 uttaler salmebokkomitémedlem Kåre Støylen følgende: «Vi er enige om at en rekke av vekkelsens kjente sanger, som synges i kristne samvær, bør finne plass også i salmeboken.»<sup>20</sup> Ifølge musikkforsker Irene Bergheim gjorde sjangerutvidelsen av boka ble karakterisert som en «samlebok» (2015). Definisjonen av hva en salme er, ble heftig diskutert. I 1997 kom salme-

<sup>18</sup> En stor samling med gudstjenestemusikk for kantorer, forsangere og kirkekor. Verket støtter gudstjenesteboken, salmebøkene og koralbøkene.

<sup>19</sup> Ung messe kom i stand etter et initiativ fra Ten Sing-bevegelsen. Den inneholdt en rekke praktiske tips som gjorde den gjennomførbar i alle landets menigheter.

<sup>20</sup> Sitert i Baden 1995:163.



boktillegget *Salmer 97*. Her kommer mangfold og bredde (i betydningen både språklig, musikalsk og kulturelt-geografisk) for første gang inn som styrende prinsipp i salmeutvalget (jf. forordet), noe som ble ytterligere videreført i den sist utgitte salmeboka fra 2013 (Bergheim 2015).

Mens populærmusikk i kirken var svært kontroversielt på 1970-tallet, ble det stadig mer vanlig med slike innslag i gudstjenesten fremført av kor, solister og band på 1980- og 1990-tallet. I 1986 satte Norges organistforbund seg ned sammen med Norges Kristelige Ungdomsforbund for å diskutere særlig Ten Sing-bevegelsens plass i Den norske kirke. I uttalelsen som fulgte i etterkant av samtalene, kommer det frem at Ten Sing ser på seg selv om en viktig del av menighetens arbeid og dermed finner det naturlig å delta på gudstjenester. Samtidig anerkjennes organistens ansvar for å forvalte kirke-musikken. Man slår fast at musikk i liturgisk sammenheng ikke kan reduseres til 'isolerte programinnslag'. Man er enige om at kirke-musikalsk stil favner en rekke stilarter. Samtidig kan vurdering av musikalsk kvalitet «til ein viss grad skiljast frå musikalsk stil,» hevdes det. Man vedtar å arbeide for å heve kvaliteten innen alle sjangre og oppfordrer til kommunikasjon, samarbeid, gjensidig respekt og ikke minst langtidsplanlegging.<sup>21</sup> Det er et stykke vei fra tidligere tiders uttalelser til den gjensidige respekten man finner i denne uttalelsen.

#### *Gudstjenestereformen i vår tid*

Omkring år 2000 var det musikalske mangfoldet innen norsk kirke-musikk relativt stort. Ifølge Hylland og Stavrum (2016) ble de viktigste endringene i kirkemusikkens estetiske handlingsrom foretatt før år 2000. I vårt århundre er det dermed mest snakk om en forsterkning av utviklingen. Likevel, bortsett fra en del forsøk i forbindelse med ungdomsgudstjenester og lignende, var høymessens ordinariemusikk fremdeles i tradisjonell kirkemusikkstil ved årtusenskiftet. På tross av de mange variasjonsmulighetene som forelå, meldte behovet for reform

<sup>21</sup> Sitert i Baden 1995:148–151.

seg. I 2004 vedtok Kirkemøtet en omfattende reform for gudstjenestelivet som også gjaldt den liturgiske musikken. Et musikkutvalg (KMU) ble nedsatt. Utvalget gjorde et grunnleggende prinsippvedtak om å fremskaffe ny liturgisk musikk med stor *stilmessig bredde*, slik at menighetene selv kunne velge musikalsk preg på gudstjenesten. Det er interessant å se at vedtaket begrunnes i erkjennelsen av at musikalske preferanser er med på å definere menneskers selvforståelse, ikke minst i vår tid hvor den teknologiske utviklingen gjør at mennesker omgir seg med musikk i større grad enn tidligere.<sup>22</sup> Spekteret skulle bli bredere både ved at man åpnet for ulike former for samtidsmusikk – både populærmusikk og kunstmusikk – og ved at man gikk dypere inn i det som kalles 'kirkens skattkammer'. Funksjonelle trekk vektlegges: Musikken skulle være tekstbærende og sangbar. I tillegg nevnes slitestyrke, som kan sies å være knyttet til musikkens egenverdi.

Samlepermen *Liturgisk musikk for Den norske kirke* utarbeidet av KMU forelå høsten 2011 (Kirkerådet). Den var stor og tung (fire kilo) og inneholdt 19 alternative serier samt en rekke enkeltledd. Flere komponister representerte en videreføring av kirkemusikalske tradisjoner (blant annet var musikken fra 1977 ett av alternativene), men permen inneholdt også melodier i mer populærmusikalske stilarter som pop og gospel, musikk som nærmer seg vise- eller musikalsjangeren, samt folketonestil, samisk-inspirert musikk og musikk fra den såkalte verdensvide kirke (Nelson 2015). Vi ser at utvidelsen av kirkens musikalske språk ikke bare gjaldt populærmusikalske sjangre, men et større musikalsk mangfold generelt. Hvert enkelt menighetsråd ble gitt ansvaret for å velge gudstjenestemusikk innen første søndag i advent 2012 og rapportere sine valg til biskopen.

## LITURGI I BEVEGELSE

Hvordan ble den nye musikken mottatt? Intervjuene som ble utført i

<sup>22</sup> Orientering om arbeidet med liturgisk musikk. Dokumenter til behandling under Kirkemøtet 14.–20. november 2010. Lastet ned 12.08.2011 fra <http://www.kirken.no/?event=doLink&famID=55602>.

forbindelse med undersøkelsen *Liturgi i bevegelse* viser at musikken var reformens mest krevende punkt (Balsnes 2015). Det store materialet som kom fra Kirkerådet var overveldende og skapte mye frustrasjon. Mye av kritikken handlet om at Den norske kirke etter reformen ikke lenger har en enhetlig liturgisk musikk – noe som har skapt en opplevelse av fremmedgjøring og vanskeliggjort vikarsituasjonen. Reformen bygde på tre såkalte 'kjerneverdier': Stedegengjøring, fleksibilitet og involvering. Det ser ut til at disse verdiene innebar en innbyrdes motsetning og at ikke minst *gjenkjennelse* burde vært med som en supplerende verdi. Behovet for å skille mellom normalserier og valgserier for å sikre nettopp gjenkjennelighet ble uttalt i de aller fleste av de intervjuede menighetene.

Hvilken liturgisk musikk ble valgt? Og hvilke sjangre ble foretrukket av menighetene?<sup>23</sup> Tallene fra undersøkelsen *Liturgi i bevegelse* viser at ca. 2/3-deler av de kartlagte menighetene valgte å beholde musikken fra 1977, mens ca. 1/3 valgte ny musikk, og da hovedsakelig populærmusikk-inspirerte melodier.<sup>24</sup> En nærmere analyse viser at det er menighetens 'kultur' eller liturgiske grunnholdning som bestemmer musikkvalgene. Tre ulike tilnærminger er avdekket og presenteres i det følgende.<sup>25</sup> Det må bemerkes at slike idealtyper sjelden finnes i det virkelige liv i ren form. Det er mer snakk om tendenser i den ene eller andre retning og ofte kan ulike tilnærminger stå i et mer eller mindre spenningsfylt forhold til hverandre innenfor en og samme menighet.

### *Annerledeshet*

Den første tilnærmingen har fokus på at kirken skal utvikle sin egen distinkte kultur, også når det gjelder musikalske uttrykk. Man ønsker at det som skjer i kirken skal skille seg ut fra kultur- og samfunnsnivå for øvrig og har blikket hovedsakelig vendt *bakover*. En slik historisk ori-

<sup>23</sup> Jeg minner om at det er 394 av landets menigheter som er kartlagt.

<sup>24</sup> Ca. halvparten har beholdt 1977-melodiene på *kyrie* og *gloria*, mens ca. 3/4-deler har beholdt disse på nattverd musikken (*sanctus* og *Agnus Dei*).

<sup>25</sup> I denne artikkelen videreutvikles inndelingen som presenteres i Balsnes og Mosdøl 2016.

entering betyr at kirkemusikktradisjonen blir mest aktuell som gudstjenestemusikk.

Man vil nok ikke gå så langt som Martins tredje holdning og si at noe musikk per definisjon er mer *hellig* enn annen musikk, men heller at noe musikk er bedre egnet til å skape en atmosfære av høytid, annerledeshet og kontinuitet. Det er særlig såkalte katedralmenigheter (Balsnes & Mosdøl 2016) som holder til i høyreiste kirkerom og som ofte er preget av en mer høykirkelig kristendomsform som kan karakteriseres som 'annerledeskirker'. Disse har i stor grad valgt å bevare den tradisjonelle liturgiske musikken med argumentasjon om at denne mer 'høystemte' musikken kler kirkerommet bedre. Løsningen for de fleste slike menigheter har vært å beholde 1977-musikken.

### *Gjenkjennelse*

En annen menighetstype som har beholdt 1977-musikken er typiske 'folkekirkemenigheter' hvor tradisjon og kulturarv spiller en viktig rolle. I slike menigheter har man ofte en stor andel kirkegjengere som ikke 'renner ned dørene', men som likevel ønsker tilhørighet. En gjenkjennelig liturgi for denne gruppen er et viktig anliggende og løsningen blir dermed å beholde den liturgiske musikken fra 1977. Andre argumenter kan være at man generelt er imot endring eller at man mener 1977-musikken er kvalitativt bedre enn de nye forslagene.

Når det gjelder ønsket om gjenkjennelighet, er dette like mye et pedagogisk prinsipp som en grunnholdning om at kirken skal være annerledes. Man kan tenke seg at Repstad og Løvlands forslag om en fjerde grunnholdning (2008), nemlig at all god musikk uttrykker Guds skaperverk og dermed kan brukes i kirken, vil være utbredt i en del slike folkekirkemenigheter. Når man likevel velger å beholde musikk i tradisjonell kirkemusikkstil er det like gjerne et uttrykk for at man vil hjelpe forsamlingen med å kunne delta i kjent musikk, som at man ønsker å skape en atmosfære av 'opphøydhet' ved hjelp av mer tradisjonell musikk.

*Relevans*

En tredje tilnærming har fokus på at kirken skal utvikle en kultur som *ikke* skiller seg for mye fra andre arenaer i samfunnet – som hjem, skole, fritid, populærkultur osv. Det gjelder ikke minst musikalske uttrykk. Tanken er at kirkens tilgjengelige ressurser i stor grad finnes i samtiden og i det nye, i det som ligger foran. Kirken skal ikke være noe museum, men relevant for dagens mennesker, noe som fører til stor åpenhet når det gjelder innføring av nye musikalske uttrykk og øvrige artefakter som prosjektor, lyssetting etc. Denne tankegangen er gjerne sammenfallende med en misjonalt orientert grunnholdning og konservativ teologi, men man er derimot liberalt innstilt med hensyn til *form*.<sup>26</sup> I det hele tatt er man opptatt av å skille mellom form og innhold, og har fokus på hva som oppleves tilgjengelig og kommuniserer med folk flest. Grunnholdningen sammenfaller ofte med såkalte `foreningsmenigheter` eller lavkirkelige menigheter, som igjen trekker mot det frikirkelige. Samtidens populærmusikk vil prege slike kirker.

Som nevnt valgte ca. 1/3 av menighetene i undersøkelsen å ta i bruk ny liturgisk musikk. En rekke ulike melodier ble valgt, ikke bare fra Kirkerådets forslag, men også lokale varianter. Imidlertid viser kartleggingen at menighetene som har valgt ny musikk, i stor grad har valgt populærmusikalske ledd heller enn å velge nykomponerte melodier i mer tradisjonell kirkemusikkstil. Slike menigheter har en større andel aktive/faste kirkegjengere, gjerne med organisasjonsbakgrunn, og det er gjerne disse som engasjerer seg i råd og utvalg. Med mange aktive medlemmer er det mulig å engasjere flere frivillige, blant annet til forsangertjeneste – noe som gjør det enklere å øve inn ny liturgisk musikk. Man trenger ikke i like stor grad ta hensyn til dåpsfølger og mer perifere kirkemedlemmer. Presten i en slik menighet forteller at de valgte musikk de trodde ville falle i ørene på allmennheten og landet dermed på populærmusikkinspirerte melodier. En organist i en annen menighet tror slik musikk er «nærmere det vanlige menighetsmedlem». Vi kan ane en linje fra vekkelsene på 1800-tallet, via organisasjoner og

<sup>26</sup> Dette framstår som et kjennetegn ved evangelikal kirkelighet.

frikirkelighet/lavkirkelighet til relevanskirkene. Man er opptatt av hva som kommuniserer og hva som oppleves relevant, og avgrenser seg samtidig fra det som er vanskelig tilgjengelig. Man er åpen for alt nytt og har blikket rettet fremover. Martins andre holdning til musikk går igjen: All musikk som kan fungere som et middel i evangeliets tjeneste og som for øvrig faller i smak, kan brukes (2002).

#### FREMBLIKK

Hva har skjedd med den liturgiske musikken etter reformen i 2012 og hva vil skje videre fremover? Kritikken om at materialet og valgfriheten var for stor nådde frem til Kirkerådet, og et forslag til innstramming ble presentert i 2015. Forslaget innebar til sammen fem serier, altså en betydelig reduksjon. En av seriene er sammensatt av ulike populærmusikkinspirerte melodier som egner seg for alternative eller supplerende bandbesetninger, de øvrige er holdt i mer tradisjonell kirkemusikkstil. Forslaget skal gå sine runder innom ulike instanser før det avgjøres endelig på Kirkemøtet i januar 2017 ble det vedtatt at disse fem seriene (med enkelte endringer) skal være Kirkens offisielle liturgiske musikk de neste årene.

Musikk vekker sterke følelser. I intervjuene gjort i forbindelse med *Liturgi i bevegelse* kom det frem at flere menigheter ville streike dersom de ble pålagt en annen musikk enn den de hadde valgt. Det er imidlertid først etter 2017 vi kan si noe om hvordan menighetene vil reagere på det nye forslaget og hvilken musikk de da vil velge. Basert på det empiriske materialet er det mulig å komme med noen antagelser. Den felleskirkelige liturgiske musikken er borte for godt. Samtidig er det totale frislippet avlyst, og en viss innsnevring i variasjonen i liturgiske melodier i kirken som helhet vil forekomme. Sannsynligvis vil man få to hovedlinjer for liturgisk musikk: Menigheter som vil beholde tradisjonell kirkemusikk som sin liturgiske musikk og menigheter som velger populærmusikalsk-inspirerte melodier. Musikkvalgene vil dermed videreføre og bidra til ytterligere profilering av de to 'linjene' i norsk kirkeliv; kirken vs. vennsamfunnets foreningsdannelser og

vekkelsesfromhet, kalt embetslinjen og foreningslinjen av kirkehistorikeren Ivar Welle (1948). Nyere betegnelser er folkekirken og trosfellesskapet (Hegstad 1996), ritekirken og gudstjenestemenigheten (Aagedal 2003) eller annerledeskirken/gjenkjennelseskirken og relevanskirken. Disse to linjene har ulikt syn på både kirkeforståelse og estetikk. Et særpreg ved norsk kirkeliv er nettopp dette at det lavkirkelige så å si har inntatt deler av kirken, med de konsekvenser dette har blant annet for gudstjenestemusikken.

#### AVSLUTTENDE REFLEKSJONER

Fra midten av 1800-tallet og frem til 60-/70-tallet rådet en tanke om en egen kirkemusikkstil som ikke inkluderte samtidens nye og populærmusikalske sjangre – som levde sitt liv utenfor kirkens vegger. Populærmusikken ble gradvis tatt inn i varmen, etter hvert helt inn til det 'innerste' av gudstjenesten – til ordinariemusikken. I dag er det få som prinsipielt vil avvise noen musikkjangre ved kirkedøren. En kirkemusiker som er intervjuet i forbindelse med *Kirkemusikkundersøkelsen* sier det slik: «Personleg opplever eg all musikk og alle musikkgenrer (bortsett frå heavy rock/black metal) som eit uttrykk for Guds mangfaldige skaparverk, som såleis har ein naturleg plass under kyrkjehvelven.» (Hylland & Stavrum 2016:48). Dette – at i prinsippet kan (nesten) alt brukes, er nok et ganske representativt utsagn, og sammenfaller med Repstad og Løvlands fjerde tilskudd til Martins tre kategorier (2008). Enkelte sjangre faller likevel gjennom på det funksjonelle kriteriet *sangbarhet* for en unisont syngende menighet (som modernistisk musikk eller en romantisk lied). Den liturgiske musikken har også en spesiell karakter som handler om leddenes tekst og knapphet i formen. Et Kyrie vil f.eks. aldri kunne bli en poplått med formelen vers-refreng osv.

Selv om populærmusikken har inntatt kirkene er den tradisjonelle kirkemusikken slett ikke utradert. Men skillet som har vært i norsk kirkeliv siden 1800-tallet har fått et hørbart, klingende uttrykk *innenfor* Den norske kirke ved at de lavkirkelige menighetene tar i bruk popu-

lærmusikk for å være relevante, mens de mer folkekirkelige og høykirkelige menighetene beholder den tradisjonelle kirkemusikken for å skape gjenkjennelse eller høystemthet. Samtidig berører det at populærmusikk finner sin plass i kirken også mer praktiske spørsmål, som for eksempel hvordan kirkemusikkutdanningen skal legges opp. Den norske kirkemusikkutdanningen er formet etter tyske idealer og har et utdanningsløp som i hovedsak har hatt embets- og ritekirkens gudstjenestekultur som adresse. De fleste kirkemusikere er dermed utdannet innen tradisjonell kirkemusikk og vil ikke nødvendigvis kunne fungere i en lavkirkelig menighet med populærmusikalsk profil.

Kirkemusikkens største utfordring er dens heteronomikarakter: kontekst og kunst er tett sammenvevd og kan ikke skilles. Hylland og Stavrum (2016) peker på kirkemusikkens dobbelthet: Den befinner seg mellom teologi og estetikk, mellom det å forvalte og bruke tradisjonen, mellom det høye og det lave, mellom kunstmusikk og bruksmusikk. De foreslår at forholdet mellom kunst og funksjon bør være viktigere enn å fokusere på nytt og gammelt (og dermed på sjangre). Kirkemusikkundersøkelsen viser imidlertid at dilemmaet mange kirkemusikere kjenner på er nettopp hvordan man kan holde på kirkelige tradisjoner og samtidig nærme seg 'folkelig estetikk' (Hylland & Stavrum 2016). Undersøkelser viser at musikk er noe av det viktigste for folk som oppsøker kirken (Høeg, Hegstad, & Winsnes 2000). *Liturgi i bevegelse* viser da også at musikkspørsmål har vært vår tids gudstjenestereforms kanskje vanskeligste punkt (Balsnes et al. 2015). Kirkemusiker Paul Westermeyer (1998) sier det slik: «Et fellesskaps tro kommer til liv gjennom dets musikk». Musikk handler om identitet og tilhørighet. «This primacy of identity is why the music of a Christian congregation is a source of such enormous peace or such enormous war» (Westermeyer 1998:5). Å finne en god løsning på musikkspørsmål er en av de største utfordringene Den norske kirke står overfor. Selv om populærmusikalske melodier nå er anerkjent som offisiell liturgisk musikk og dermed en del av kirkens *soundtrack*, vil spenningen omkring musikkspørsmål fortsette.



## LITTERATUR

- Baden, Torkil 1995. *Toner i tusen år: En norsk kirkemusikkhistorie fra gregoriansk sang til gospel*. Verbum, Oslo.
- Balsnes, Anne Haugland 2015. «Musikk for menigmann. Liturgisk musikk i spenningen mellom folkekirke og trosfellesskap.» I: A.H. Balsnes, S. Christensen, J.T. Christoffersen & H.O. Mosdøl (red.), *Gudstjeneste à la carte. Liturgireformen i Den norske kirke*. Verbum akademisk, Oslo, s. 190–209.
- Balsnes, Anne Haugland, Christensen, Solveig, Christoffersen, Jan Terje, & Mosdøl, Hallvard Olavson (red.) 2015. *Gudstjeneste à la carte. Liturgireformen i Den norske kirke*. Verbum akademisk, Oslo.
- Balsnes, Anne Haugland, & Mosdøl, Hallvard O. 2016. «Menighetens soundtrack. Hvilke verdier ligger til grunn for norske menigheters valg av gudstjenestemusikk?» I: *Tidsskrift for praktisk teologi*, vol. 1, s. 17–27.
- Benestad, Finn 1976. *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår tid*. Aschehoug, Oslo.
- Bergheim, Irene 2015. «Til megen glede og stort besvær»? Ny salmebok for Den norske kyrkja. I: A.H. Balsnes, S. Christensen, J.T. Christoffersen & H.O. Mosdøl (red.), *Gudstjeneste à la carte. Liturgireformen i Den norske kirke*. Verbum Akademisk, Oslo, s. 133–154.
- Blokhus, Yngve, & Molde, Audun 1996. *WOW! Populærmusikkens historie*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Bossius, Thomas 2005. «Varför skall Djävulen ha all den bra musiken? En musikhistorisk översikt över den kristna populärmusikens framväxt.» I: A. Björnberg, M. Hallin, L. Lilliestam & O. Stockfeldt (red.), *Frispel. Festskrift til Olle Edström*. Göteborgs Universitet, Göteborg, s. 507–528.
- Bourdieu, Pierre 1995. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax, Oslo.
- Christensen, Solveig 2015. «Gammel profesjon søker ny legitimitet.» I: A. H. Balsnes, S. Christensen, J. T. Christoffersen & H. O. Mosdøl (red.), *Gudstjeneste à la carte. Liturgireformen i Den norske kirke*. Verbum Akademisk, Oslo, s. 249–265.

- Eide, Sindre (red.) 2005. *Syng håp. Sanger og bønner fra den verdensvide kirke*. IKO-forlaget, Oslo.
- Hannes, David Scott 2009. *In service to the church: The neue sächlichkeit and the organ prelude in Norway. A study of Pro Organo (1951–1958) by Rolf Karlsen and Ludvig Nielsen*. PhD-avhandling, Australian Catholic University.
- Hegstad, Harald 1996. *Folkekirke og trosfelleskap*. Tapir, Trondheim.
- Herresthal, Harald 1981. «Koralen og salmesangens historie.» I: *En ny sang for Herren*. Andaktsbokselskapet i samarbeid med Den norske kirkes presteforening og Norges Organistforbund, Oslo.
- Holter, Stig Wernø 2008. *Kom, tilbe med fryd: Innføring i liturgikk og hymnologi*. Solum, Oslo.
- Hylland, Ole Marius, & Stavrum, Heidi (red.) 2016. *En ny kirkelyd. Grunntoner i den norske kirkemusikken på 2000-tallet*. Norsk kulturråd, Oslo.
- Høeg, Ida Marie, Hegstad, Harald, & Winsnes, Ole Gunnar 2000. *Folkekirke 2000. En spørreundersøkelse blant medlemmer i Den norske kirke*. KIFO, Oslo.
- Kirkerådet 1997. *Ung messe. Forslag til liturgiske ledd i gudstjenesten*. Verbum, Norges KFUM/K, Kirkerådet, Oslo.
- Kirkerådet (2011) *Liturgisk musikk for Den norske kirke*. Eide forlag, Bergen.
- Løvland, Anne, & Repstad, Pål 2008. *Julekonserter*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Martin, David 2002. *Christian Language and its Mutations*. Ashgate, Aldershot.
- Nelson, Karin 2015. «Ny liturgisk musikk for Den norske kirke – tekstrelatert, sangbar og slitesterk.» I: A. H. Balsnes, S. Christensen, J.T. Christoffersen & H.O. Mosdøl (red.), *Gudstjeneste à la carte. Liturgiformen i Den norske kirke*. Verbum Akademisk, Oslo, s. 98–115.
- Repstad, Pål, & Trysnes, Irene (red.) 2013. *Fra forsakelse til feelgood. Musikk, sang og dans i religiøst liv*. Cappelen Damm, Oslo.
- Skullerud, Øystein 2010. *Liturgisk musikk i Den norske kirke 1889–*

2009. *Musikkmateriale og faktisk bruk*. Masteroppgave, Norges Musikkhøgskole, Oslo.
- Solhaug, Arne 2002. *Fra organist til kantor: Utviklingen av en ny kirkemusikeridentitet*. Verbum, Oslo.
- Tandberg, Svein Erik 2015. «Fra kirkestil til sjangerpluralisme. Historien som speil for dagens kirkemusikk.» I: A.H. Balsnes, S. Christensen, J.T. Christoffersen & H.O. Mosdøl (red.), *Gudstjeneste à la carte. Liturgireformen i Den norske kirke*. Verbum Akademisk, Oslo, s. 230–248.
- Tønsberg, Knut 2013. *Akademiseringen av pop, rock og jazz. En dan- nelsesreise*. Fagbokforlaget, Bergen.
- Ullrich, Wolfgang 2005. «L'art pour l'art. Die Verführungskraft eines ästhetischen Rigorismus.» I: Wolfgang Ullrich: *Was war Kunst? Bio- graphien eines Begriffs*. Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch- Verlag.
- Welle, Ivar 1948. *Norges kirkehistorie. Kirkens historie III*. Lutherstift- elsens Forlag, Oslo.
- Westermeyer, Paul 1998. *Te Deum: The Church and Music*, Minneapo- lis, MN, Augsburg Fortress.
- Agedal, Olaf 2003. *Rapport frå Bedehusland*. Tapir Akademisk forlag, Trondheim.

#### ABSTRACT

Modern popular music has, from the 1950s and subsequently, moved from a position of being excluded from services in the Church of Norway to – in connection with the latest liturgical reform – becoming recognised as official service music. In this article, this development will be discussed, including the arguments that were posed in favour of and against the changes. The article builds upon material from the survey *Liturgy in Motion*, which comprehensively maps the liturgical reform, in addition to historical literature. The discussion is illuminated by the British sociologist David Martin's perspectives on music in Christian settings (2002), in addition to church-sociological and music-philosophical per-

spectives. The results show that religious communities which are more concerned with *identification* ('ritual church congregations') and *differentness* ('cathedral congregations'), choose traditionally when selecting liturgical music, whilst congregations more concerned with *relevance* ('low church/free church oriented congregations'), to a greater extent choose melodies inspired by popular music.

Keywords: The Church of Norway, worship music, popular music, liturgical reform



*Jane Sverdrupsen: Legeme II (2017)*

# Sami Yusuf og den islamske pop-musikken: fra folkelig Muhammad-fromhet til universell spiritualitet

AV MONA HELEN FARSTAD

De overgripende kulturelle endringer som preger det senmoderne samfunnet, som individualisering, demokratisering og spiritualisering, har ført til endringer i det religiøse landskapet, og preger også ulike islamske diskurser. Spredning av religion og formuleringen av islamske diskurser skjer i stor grad på nye medier og digitale plattformer. De siste tiårene har vi sett at islamske vekkelsesbevegelser har inntatt pop-scenen og bruker aktivt nye medier for å markedsføre og spre sin musikk. Denne artikkelen tar for seg artisten Sami Yusuf, en sentral representant for den nye, islamske pop-musikken. Artikkelen vil analysere det religiøse budskapet som formidles gjennom Sami Yusufs musikk, sette det i en større kontekst og diskutere det i lys av forskning på religion og populærkultur i en senmoderne kontekst, globalisert islam og spiritualitet. Artikkelen peker i retning av at Yusufs konsept spiritique kan forstås som et forsøk på å utforme og uttrykke en transkulturell religiøsitet.

Nøkkelord: Sami Yusuf, islamsk pop-musikk, spiritualitet, populærkultur, globalisert islam

## INNLEDNING

Som følge av migrasjon fra muslimske land til Europa, fra 60-tallet og

frem til i dag, har vi fått muslimske minoriteter rundt omkring i de fleste europeiske land. Islam har blitt en europeisk religion, noe som kommer til uttrykk på flere ulike måter. På den teologiske og filosofiske arena finner vi for eksempel stemmer som har forsøkt å utvikle et grunnlag for en europeisk islam, arbeidene til Tariq Ramadan (2001, 2004, 2009a, 2009b) kan stå som eksempler her. Hans ideer har blitt godt tatt imot av et sjikt velutdannete vestlige muslimer, og han har sitt publikum blant deler av den intellektuelle eliten. Han har også blitt utsatt for kritikk fra ulike hold, både fra muslimer og fra andre, noe han kommenterer spesielt i boken *Islam og friheten* som kom på norsk i 2009. I denne artikkelen vil jeg konsentrere meg om et annet felt av den europeisk-muslimske kulturen, nemlig populær-kulturen, og mer spesifikt den nye islamske pop-musikken, som har et betydelig større nedslagsfelt enn Ramadans til tider tunge filosofiske og teologiske tekster. Men, i likhet med Ramadan, er dette også et fenomen som er omstridt, særlig innad blant muslimer.

Populærkultur har i økende grad blitt sett på som relevant for religionsforskningen generelt (Endsjø & Lied 2011; Lied 2012), og har også etter hvert blitt et tema for nyere islamforskning. Det har kommet flere interessante studier av muslimsk populærkultur og -musikk i løpet av det siste tiåret (Kvalvaag 2015; Landau 2011; Sarkissian 2005; Tartoussieh 2009; Otterbeck 2008; Kubala 2005, 2007), men foreløpig er dette feltet lite utforsket med tanke på det religiøse innholdet som formidles. Populærkulturen er interessant nettopp fordi den er populær: dette er kulturelle uttrykk som tiltaler brede lag av en befolkning. Dermed blir dette en arena hvor det finnes et stort potensial for å nå ut til folk med religiøse ideer, og til å kunne påvirke. Populærkulturen står i tett forbindelse med tanker og erfaringer som deles av, eller oppleves som relevante for, brede lag av befolkningen, og kan fungere som en katalysator for dominerende ideer og tendenser i kulturen. Forholdet mellom populærkultur og religion kan tematiseres og angripes fra ulike vinkler. En side ved saken er at religiøse motiver og fortellinger, plot-strukturer eller typer ofte kan gjenfinnes i populære sanger, filmer eller i bøker. Dette er eksempler på det enkelte forskere har referert til som «religion smurt tynt

utover» (se Alver et.al. 1999; Endsjø & Lied 2011:14). En annen sak er at populærkultur, som rock og pop-musikk, også kan brukes strategisk som et middel til å nå unge med et religiøst budskap, ut fra et ønske om religiøs bevisstgjøring («vekkelse»). En viktig drivkraft for fremveksten av den globale islamske pop-musikken de siste ti-femten årene har vært at islamske vekkelsesbevegelser har entret den populærkulturelle arenaen med en bestemt agenda, nemlig vekkelse eller *da'wa* (kall, invitasjon).<sup>1</sup> Men hva skjer når et religiøst, eller mer presist islamsk, budskap formuleres og formidles innenfor en populærkulturell referanseramme i en senmoderne kontekst? Som Lied og Endsjø påpeker, har forskere som har studert religionens plass i senmoderne samfunn gjerne samlet seg om noen kategorier som har vist seg nyttige for å begrepsfeste karakteristiske og overgripende tendenser og kulturelle strømninger. Dette er kategorier som individualisering, spiritualisering og demokratisering (Endsjø & Lied 2011:13ff.). Slike overgripende kulturelle strømninger kan også betraktes som mulighetsbetingelser for formuleringen av religiøse budskap; de legger føringer på hvordan religiøsitet omtales og forstås.

Den populærkulturelle sfæren legger til rette for en multimodal kommunikasjon, noe også islamske vekkelsesbevegelser har tatt aktivt i bruk. Godt hjulpet av nye medier har den islamske pop-musikken blitt formidlet og spredt gjennom ulike kanaler, og via ulike digitale plattformer som YouTube, Twitter og Facebook. I denne sammenhengen har Awakening Records (etablert i 2003) vært en sentral aktør. Det er dette plateselskapet som står bak noen av de største stjernene på den islamske pop-musikkens himmel, som for eksempel Sami Yusuf og Maher Zain. Bak dette plateselskapet står den islamske vekkelsesorganisasjonen Awakening Worldwide, som ble etablert i 2000, og som siden den gang har vokst til et stort, internasjonalt medieselskap. De har hovedkontor i London, og har vært en sentral pådriver for å produsere og spre islamsk pop-musikk. Om seg selv (på nettsiden deres) sier de at de satser spesielt

<sup>1</sup> *Da'wa* er det islamske begrepet som ligger nærmest det kristne vil kalle for 'misjon' eller evangelisering, det er snakk om aktivitet som er rettet mot å kalle folk til den islamske troen, eller, som i denne konteksten, å vekke sekulariserte muslimer til å bli mer religiøst bevisste og aktive.



på å formidle islam i en «moderat og relevant form» til ungdom i Europa og USA, men også til muslimer verden over. Deres arbeid føyer seg inn i den globale trenden med å benytte populærkulturelle uttrykk i den hensikt å bidra til islamsk vekking (Sarkissian 2005; Otterbeck 2008; Kubala 2005).

Flere av artistene som har (eller har hatt) tilknytning til Awakening Records har vokst opp i et europeisk land, som Sami Yusuf, Maher Zain og Harris J. Det samme har en stor del av deres europeiske muslimske publikum. Dermed deler artister og publikum både erfaringer og kulturelle referanserammer, noe som spiller en avgjørende rolle for identifikasjon, for utformingen av det musikalske uttrykket, og for hvordan det religiøse budskapet utformes i denne bestemte konteksten. De islamske pop-artistene, både de som hører til i stallet til Awakening Records og andre, har gjerne tatt i bruk ulike sjangere, fra tradisjonell *nasheed*<sup>2</sup> til vestlig pop-musikk, og ulike former for kombinasjoner. Det som er nytt med Sami Yusufs entré på den populærkulturelle scenen er at den moderne, vestlige pop-kulturen, med sine musikalske sjangere og stor vekt på multimodale uttrykksformer, brukes som referanseramme for formidlingen av et religiøst budskap. Som Patricia Kubala (2005, 2007) har påpekt, har sekulære pop-stjerner i den muslimske verden (som f.eks. egyptiske Amr Diab) sjelden brydd seg om religiøse tema, og har til en viss grad tatt etter den vestlige pop-industriens sekulariserte estetikk, noe som er spesielt tydelig i musikkvideoer. Muslimske religiøse sangere har på den andre siden ikke benyttet seg av vestlig pop-musikk eller visuelle medier som musikkvideoer tidligere.

I denne artikkelen vil jeg konsentrere meg om nettopp Sami Yusuf, Awakening Records' første artist, som har vist seg å være en interessant

<sup>2</sup> Nasheed er en populærmusikalsk sjanger som formidler religiøse tekster og poesi, særlig om Profeten Muḥammad, men også om religiøse dyder og andre høyverdige tema, se Sarkissian 2005; Landau 2011. Nasheed kan være bare menneskelig stemme, men kan også gjøre bruk av perkusjon (f.eks. *daf*-tromme). Andre instrumenter har vært mye omdiskutert blant islamske lærde, men blir innenfor «mainstream lovskole-islam» stort sett akseptert dersom de ikke brukes i en umoralsk kontekst, se fatwa om musikk skrevet av stormuftien ved al-Azhar Jad al-Haq Ali Jad al-Haq, <http://www.sailanmuslim.com/news/fatwa-on-music-by-the-grand-mufti-and-shaykh-of-al-azhar-shaykh-jad-al-haq-ali-jad-al-haq/> og Al-Faruqi 1985.

religiøs aktør på en relativt ny arena. Populariteten han har fått siden debutplata er formidabel. Han har solgt over 31 millioner plater; en del er også solgt i konservative Saudi-Arabia. «The biggest star in the Middle East is a Brit» var tittelen på en artikkel om Sami Yusuf i *The Guardian* i 2006 (Rahman 2006). Han synger for fulle konserter rundt omkring i hele verden, og han har samlet 250 000 mennesker på Taksim-plassen i Istanbul (Ali 2015). Han har dessuten et stort antall følgere på sosiale medier, og bruker disse kanalene aktivt i markedsføringen av sin musikk. Sami Yusuf har også figurert på en liste over de 500 mest innflytelsesrike muslimer flere år på rad siden 2009, og nå senest i 2016.<sup>3</sup> Han står med andre ord i en helt sentral posisjon i den globale muslimske *umma*, og følges tett av et stort publikum verden over. Sami Yusuf var den første artisten til Awakening Records, men har siden 2010 operert på et annet plateselskap uten denne tette forbindelsen til islamsk vekkesbevegelse. Han kan fortsatt beskrives som en religiøs artist, men som vi skal se har det skjedd en viss endring i hvordan religiøsitet eller spiritualitet forstås og uttrykkes i Yusufs sanger siden den første utgivelsen hans, *Al-Mu'allim* (Læreren) fra 2003.

Med utgangspunkt i Sami Yusufs popularitet og hans privilegerte posisjon i den islamske populærkulturelle sfæren vil jeg se litt nærmere på hva slags religiøst budskap som formidles gjennom hans aktivitet. Jeg har nærmet meg Yusuf som en aktør på en populærkulturell scene, i en globalisert og medialisert virkelighet. Det betyr at jeg har sett på både hans musikk og hans opptreden i media, det være seg i intervjuer, videoer eller på bilder. I denne sammenhengen er intervjuene mest interessante i tillegg til musikken, det er her han forklarer religiøse konsepter som er relaterte til hans aktivitet som musiker, og det er her han posisjonerer seg i forhold til ulike typer islamske diskurser og tradisjoner. Det religiøse og kulturelle rommet som Sami Yusuf opererer innenfor, og som legger visse føringer og rammer for formuleringen av

<sup>3</sup> Denne listen har kommet ut årlig siden den første i 2009, og er et samarbeid mellom Royal Islamic Strategic Studies Centre i Amman, Jordan, og Prince Al-Waleed Bin Talal Center for Muslim-Christian Understanding ved Georgetown University, USA. Flere forskere er involvert i utvelgelsen, bla den kjente islamforskeren John L. Esposito.

det religiøse budskapet, er komplekst og mangfoldig. I dette rommet finner vi ulike typer islamske diskurser, New Age-ideer eller «selv-kultur», pop-kultur og kommersielle interesser. Kategoriene individualisering, spiritualisering og demokratisering vil bli brukt som utgangspunkt for en skissering av overgripende tendenser i konteksten, islam i sen-moderne samfunn, og fungerer som en bakgrunn for analysen av materialet fra Sami Yusuf. I selve analysen av tekstene og musikken til Yusuf legger jeg vekt på temaene autentisitet, gudsforståelse og autoritet. Disse temaene vil bli diskutert med utgangspunkt i forskning på europeisk samtidsreligiøsitet, globalisert islam og muslimsk ungdomskultur, primært i en europeisk kontekst.

#### ISLAM I EN SENMODERNE POPULÆRKULTURELL KONTEKST

##### *Demokratisering og spørsmålet om islamsk autentisitet*

Oppløsning av tradisjonelle autoriteter har blitt pekt på som et sentralt trekk i utviklingen av religiøsitet i en senmoderne kontekst (Hervieu-Léger 2000, 2006). Selv om man innenfor sunni-tradisjonen aldri har hatt noe institusjonalisert presteskap, har man likevel hatt en klasse av lærde knyttet til ulike skoler, *madrassa*, som tradisjonelt har hatt stor autoritet i religiøse spørsmål. Autoriteten til de lærde kom under press med fremveksten av de islamske reformbevegelsene rundt midten av 1800-tallet, hvor reformatorer som sto utenfor den tradisjonelle klassen av lærde vant gehør og dermed fikk autoritet. Med utviklingen av ny teknologi kunne et mangfold av predikanter spre sine budskap, på 1980-tallet skjedde det gjennom kassetter. I dag florerer nettet av ulike religiøse aktører. Sirkulasjonen av kunnskap foregår nå i stort omfang på internett, og er preget av en mer egalitær struktur: det er ikke nødvendigvis en kunnskapsformidling som skjer fra lærde til elever, men snarere er den en sirkulasjon av kunnskap og religiøse ideer mellom likeverdige parter (Roy 2004:168). Med denne utviklingen blir spørsmål om definisjonsmakt sentralt: hvem har retten til å definere hva som er autentisk islam? Hva er kriteriene for å avgjøre om noe er akseptabelt eller ei innenfor en islamsk referanseramme?

På den globale muslimske arena har musikk, og særlig vestlig inspirert populærmusikk, fått en symbolfunksjon i de pågående debattene om kulturell og religiøs autoritet og autentisitet (Otterbeck 2008). En endring av holdningen til populærkultur og musikk har fulgt et lignende spor som det vi har sett innenfor kristne miljøer (Repstad 2013:21ff.), den har bare kommet noen tiår senere. Selv om musikk blir avvist og kategorisert som forbudt av *wahabiyya*-inspirerte salafister, finner vi en mer pragmatisk og liberal holdning til musikk i andre typer islamistiske miljøer. En utbredt holdning er at musikk som ikke er umoralsk eller anti-islamisk er i orden, og dersom musikken brukes til å fremme et religiøst budskap og føre de unge på «rett vei» er det bra (Otterbeck 2008; Kubala 2005, 2007).

Konfliktene rundt bruken av musikk i den interne, muslimske debatten har både identitetspolitiske og teologiske aspekter, hvor synet på forholdet mellom det religiøse og det kulturelle spiller en helt sentral rolle.<sup>4</sup> Den *wahabiyya*-inspirerte salafismen er en sterk stemme i drakampen om definisjonsmakten, og fungerer som en sentral premissleverandør. I den salafistiske diskursen forstås autentisitet i betydningen «opprinnelig», både historisk og kulturelt, og vil dermed tale for at autentisk islam er i samsvar med den måten Muḥammad og hans etterfølgere levde på (Utvik 2013:67ff.). I forståelsen av islamsk autentisitet ser vi at Yusuf knytter an til en annen tradisjon, og til et bestemt historisk narrativ om islamsk utbredelse hvor kulturell tilpassing og integrasjon blir det sentrale:

In history, Islam showed itself to be culturally friendly and, in that regard, has been likened to a crystal clear river. Its waters (Islam) are pure, sweet, and life-giving but – having no color of their own – reflect the bedrock (in-

<sup>4</sup> Dette kom tydelig fram i en ordveksling som fant sted mellom konvertitten Yvonne Ridley, som skrev «Pop-culture in the name of islam» i 2006 <http://yvonneridley.org/analysis-and-opinion/pop-culture-in-name-of-islam/>, og Sami Yusuf, som kom med et tilsvarende i «Open letter to Yvonne Ridley» (se note 5). Ridley målbærer i sin tekst de typiske argumentene mot musikk fra et *wahabiyya*-inspirert *salafi*-perspektiv. Diskusjonen som fulgte i kommentarfeltene under bar også tydelig preg av steile fronter mellom de som støtter Ridley og de som er tilhengere av Yusuf.

digenous culture) over which they flow. In China, Islam looked Chinese; in Mali, it looked African. Sustained cultural relevance to distinct people, diverse places, and different times underlay Islam's long success as a global civilization (Yusuf 2006).

Yusuf knytter med dette an til modernistiskinspirerte reformtenkere i sin forståelse av forholdet mellom det religiøse og det kulturelle. Sett i lys av Hervieu-Légers (2000, 2006) vektlegging av minne i konstruksjon av religiøse identiteter, kan vi si at det Sami Yusuf gjør i flere av sine tekster (se Yusuf 2006, 2016) er å sette sin egen virksomhet inn i større sammenhenger, eller et narrativ, som gir legitimitet både til det musikalske uttrykket og til religionsforståelsen. Dette narrative danner et alternativ til en genealogi som tar utgangspunkt i tanken om autentisitet forutsetter «renhet». Blanding, variasjon og overskridelse av grenser er også sentrale stikkord når vi skal beskrive Yusuf's musikk rent sjangermessig. På den måten kan vi si at Yusuf's spesielle stil, som han selv kaller for *spiritique*, også kan kobles til ideologiske posisjoner. Gjennom sitt musikalske uttrykk tematiserer han forholdet mellom religion og kultur som fleksibelt og dynamisk. Med dette plasserer Sami Yusuf seg midt i et terreng hvor det finnes steile fronter, og hvor det pågår en intern dragkamp om definisjonen av islamsk autentisitet.

#### *Individualisering, «selv-kultur» og etikk*

Heelas og Woodhead har, i likhet med flere andre forskere, pekt på den subjektive vendingen som «the defining cultural development of modern western culture» (Heelas & Woodhead 2005:5). Den subjektive vendingen har blitt beskrevet som en konsekvens av at de tradisjonelle religiøse autoriteter og institusjoner er svekket, og at autoritet og legitimitet i stedet søkes forankret i subjektene selv. Vendingen mot det subjektive kommer til uttrykk på flere måter, og har flere implikasjoner. En konsekvens er økt fokus på det indre livet, på den enkeltes følelser og erfaringer. Tendensen til å redusere relasjonen til det transcendentale til en følelsesmessig og personlig erfaring av nærhet til guddommen kaller Hervieu-Léger for en teologisk minimalisme. Hun viser til

Baudrillard's begrep om en «psykologisk modernitet», og trekker fram ideen om at den enkeltes indre liv, å finne glede, harmoni og velvære, er sentralt i hvordan moderne mennesker tenker på seg selv. Dette på bekostning av tidligere tenkning hvor det å inngå i en ytre orden, og underkaste seg den guddommelige vilje var det avgjørende. Dette mener hun ikke er et resultat av det postmoderne. Hervieu-Léger sporer denne tendensen tilbake til «the great spiritual movements of the seventeenth and eighteenth centuries and the invention of a «friendly God» (Hervieu-Léger 2006:64). Videre mener hun at religiøse autoriteter faktisk har bidratt til denne utviklingen selv, ved at den individuelle religiøse erfaringen i enkelte miljøer har blitt fremhevet på bekostning av den tradisjonelle dogmatikken (hun viser til evangelikale og pentekostale grupper spesielt, se Hervieu-Léger 2006:61).

Selv om denne «vendingen mot selvet» gjerne først og fremst forbindes med den såkalte nyreligiøsiteten, eller New Age-bevegelsen, er det også slik at dette har betydning for hvordan religiøse diskurser struktureres i nyere tid, inkludert islam. Islamforskeren Olivier Roy (2004:193) skriver at «Islamic revivalism goes hand in hand with a modern trend: the culture of the self». Videre peker Roy på at en økt vektlegging av selvet, forstått som individualisering av tro framfor dogmatikk eller søken etter personlig realisering, er spesielt tydelig blant muslimer som lever i Vesten (Roy 2004:181). Det er i stor grad opp til den enkelte å forhandle fram sin religiøse identitet, noe som også vil innebære en stillingtagen til hva som er «autentisk islam». For muslimsk ungdom blir dette et viktig spørsmål. Forskningen viser en klar tendens til at muslimsk ungdom som vokser opp i Europa ikke nødvendigvis overtar foreldrenes religiøse praksis, eller aksepterer den som autoritativ (Roy 2004:138, 164; Landau 2011; Jacobsen 2002, 2011), i stedet jakter de på en autentisk, «ren islam».<sup>5</sup>

Roy påpeker også at de muslimske unge i dag først og fremst er på jakt etter en tro, ikke etter teologisk kunnskap i tradisjonell forstand

<sup>5</sup> Individualisering av religion kan lede i ulike retninger: Både religionssosiologen Danièle Hervieu-Léger og islamforskeren Olivier Roy har pekt på den tilsynelatende paradoksale situasjonen at de samme kulturelle endringene både kan føre til neo-fundamentalistiske retninger (som *wahabiyya*-inspirert salafisme i en islamsk sammenheng), og til liberalisering og spiritualisering (Roy 2004:149, 182; Hervieu-Léger 2006).

(Roy 2004:165). De som forsøker å bryte med en nominell eller kulturell religiøsitet, og søker en opplevelse av å være i direkte kontakt med sannheten, omtaler han som «born-again Muslims» (Roy 2004:167). Selv om tro (*imān*) alltid har vært sentralt i tradisjonell islam, har betydningen av tro endret seg. Tro blir i større grad ansett som et personlig og subjektivt anliggende. Bekymringer over styrken på troen, et tidligere typisk kristent trekk, har nå spredd seg til muslimske miljøer mener Roy (2004:185). Videre peker han også på at man innenfor en «born-again» islamsk diskurs gjerne kobler denne overgangen til en personlig tro med en idé om en slags «verdslig frelse», i betydningen å føle seg vel, oppleve en sjelelig fred, eller følelse av verdighet (Roy 2004:193). Det store mangfoldet nye religiøse autoriteter presenterer islam som en «kur for alt», noe som inkluderer ting, helse, miljø og personlige problemer (Roy 2004:194). De etiske idealene som vektlegges av «born-again» muslimer er ikke nye, vi snakker om verdier som vennlighet, medfølelse, anstendighet og selvkontroll, men de vektlegges på en ny måte og blir mer sentrale i individets religiøsitet. I tillegg ser vi at tradisjonelle begreper og kategorier som *tawba*, anger eller omvendelse, som er et koransk begrep og mye brukt i Sufi-tradisjonen, omtolkes av «born-again» muslimer til å omhandle overgangen fra en kulturell, muslimsk identitet til en «sann troende» og anger over ens forrige liv (Roy 2004:191).

Et fokus på det indre og den personlige gudserfaringen er ikke noe helt nytt i islamsk kontekst. I den islamske mystikken, som har røtter tilbake til de første århundrene av islams historie, har denne tendensen vært sterk. I moderne tid, fra slutten av 1800-tallet, har islamske lærde, teologer og filosofer forsøkt å formulere en form for islam, og en islamsk apologetikk som kan stå seg i møte med modernitetens krav og kritikk av tradisjonelle religionsformer (Tayob 2009; Masud 2007). Allāma Muḥammad Iqbāl (1877–1938) er et eksempel på en reformtenker som ville utvikle en alternativ modernitet som verken var ensidig materialistisk og sekulær eller anti-vitenskapelig. I dette arbeidet vendte han seg til den individuelle, religiøse erfaringen som en kilde til kunnskap, og viste dermed sterk inspirasjon fra den islamske

mystikken. I dette arbeidet baserte han seg både på islamske tenkere og på vestlige filosofer, som Muhammad Masud skriver: «He could admire both Nietzsche and Rumi not because they belonged to the West or East but because they were helpful in his quest for alternative modernity» (Masud 2007:23). Generelt kan vi si at en spenning som de islamske modernistiske diskursene som vokser frem fra tidlig på 1900-tallet forsøkte å komme til rette med, er forholdet mellom det partikulære (spesifikt islamske) og det universelle religiøse (åndelighet, gudstro generelt) (Tayob 2009).

### *Spiritualisering, spiritualitet og religion i en globalisert verden*

I mye forskningslitteratur om samtidsreligiøsitet brukes spiritualitet først og fremst om det som gjerne omtales som alternativ spiritualitet, eller nyåndelighet, som regel koblet til New Age-bevegelsen. Et eksempel er Heelas & Woodhead (2005) som skiller mellom «subjective-life spirituality» eller «holistic spirituality» og religioner i en tradisjonell, institusjonalisert form, som de plasserer i «the congregational domain». Noe som kompliserer begrepet spiritualitet er at man innenfor de fleste tradisjonelle religiøse samfunn også har snakket om spiritualitet, men da forstått som et naturlig aspekt ved det å være religiøs, også innenfor en institusjonalisert ramme. Spiritualitet har da blitt forstått som opplevelsen av et guddommelig nærvær, altså det religiøse erfaringsaspektet, som ofte er mest vektlagt innenfor mystikken. I slike tilfeller forstås religion og spiritualitet som komplementære størrelser, og ikke som motsetninger. Innad i det nyreligiøse feltet, eller New Age-bevegelsen, finnes derimot en viss motstand mot organisert religion med sine strukturer, dogmer og autoriteter. Her er en forståelse av spiritualitet og religion som gjensidig utelukkende kategorier ganske vanlig. Linda Woodhead (2010) diskuterer hvordan begrepene religion og spiritualitet har blitt anvendt i forskningslitteraturen, og påviser en sterk normativ tendens i flere tilfeller.<sup>6</sup> Hennes forslag til en brukbar definisjon av al-

<sup>6</sup> Jf. tittelen på hennes artikkel: «Real religion and fuzzy spirituality». Dette, mener Woodhead, kommer sammen med en tendens til å blande sammen emiske og etiske perspektiver.



ternativ spiritualitet er å se det som en type religiøsitet som er innovervendt, som vektlegger det subjektive og forankrer autoriteten der i stedet for i en ytre autoritet, og som har et holistisk syn på virkeligheten (Woodhead 2010:39, se også Gilhus & Mikaelsson 1998:151ff.).

Mye av forskningen på religiøs endring, New Age og spiritualitet har tatt utgangspunkt i en europeisk kontekst. Peter Clarke har arbeidet med religiøs endring i et globalt perspektiv, og tar i den forbindelse opp hva ulike lokale kontekster har å si for ulike typer spiritualitet. Her skilles det mellom «subjektiv spiritualitet» som han mener har størst appell i industrialiserte samfunn (Clarke 2006:3), mens «engaged spirituality» er mer vanlig i andre deler av verden, og finnes ifølge Clarke innenfor det Gombrich kalte for «protestantisk buddhisme», i pinsebevegelsen, i islamske vekkelsesbevegelser og islamsk mystikk. Den formen for spiritualitet som har dominert i vestlige samfunn i nyere tid, som Heelas (1996) har kalt for en «selv-religion», velger Clarke å kalle «Religions of the true Self». Dette for å understreke det han mener er kjernen i denne typen spiritualitet, nemlig å finne fram til en erkjennelse av ens innerste, eller autentiske «selv» som også blir forstått som den øverste autoritet. Denne formen for spiritualitet er attraktiv, mener Clarke, fordi den tilbyr muligheter for en fullstendig realisering av ens potensiale i dette livet (Clarke 2006:8), noe som også kan relateres til den viktige rollen selvutvikling og ulike former for terapi har fått innenfor New Age-bevegelsen. At denne typen spiritualitet har fått stort gjennomslag i Vesten forklarer Clarke med bestemte utviklingstrekk, et av dem er at religion i stor grad har blitt privatisert i denne delen av verden. Typisk for «engaged spirituality», mener Clarke, er et sterkt sosialt engasjement, som skal følge av et transformert religiøst selv. Grunnleggeren av Det muslimske brorskap, Hassan al-Banna, skilte for eksempel mellom «isolert» og «sosial spiritualitet» (Clarke 2006:172), og var sterkt kritisk til den første formen, mens han understreket betydningen av den sistnevnte for en islamsk reform. Viktigheten av sosialt arbeid har siden fulgt islamske vekkelsesbevegelser med røtter i brorskapstradisjonen. Disse to ulike typene spiritualitet har altså, mener Clarke, fått sin form i samspill med ulike sosiale og kulturelle forhold

i ulike deler av verden, og kobler dermed ulike former for spiritualitet til en vestlig og en østlig kulturell sfære. Et spørsmål som melder seg er hvilke konsekvenser den teknologiske utviklingen og nye medier har fått for utveksling av ideer og for utforming av religiøse diskurser i dag? Mark Sedgwick problematiserer nettopp denne øst-vest dikotomien i studiet av sufismen i Vesten, og skriver at «globalization has now reached a point where it is increasingly difficult to distinguish West from non-West, and where intercultural transfer is being superseded by transcultural spaces that ignores boundaries between cultures» (2017:249).

#### SAMI YUSUF SOM RELIGIØS AKTØR OG POP-STJERNE: «A MUSICIAN WITH A MESSAGE»

Sami Yusufs biografi slik den har blitt presentert i media inneholder et narrativ som vektlegger et religiøst vendepunkt. Han har selv uttalt at han opplevde en religiøs oppvåkning i en alder av 16 år (Edemariam 2007), og dermed har han blitt presentert som en «born-again» muslim, i alle fall i perioden under Awakening Records. I Awakening Worldwides omtale av sitt engasjement er forbindelsen til den sosialt aktivistiske bror-skapstradisjonen tydelig, de omtaler sin «misjon» (*da'wa*) som bestående av opplæring og spredning av islam, og inspirasjon til sosialt engasjement med ønske om endring i samfunnet.<sup>7</sup> Det store sammenfallet i tematikken i mange av sangene til Yusuf fra Awakening-perioden og Maher Zains musikk, en artist som utga sin første plate på Awakening Records i 2009 og som fortsatt er tilknyttet dette selskapet, tyder på at selskapet har lagt visse føringer på musikken de har produsert.<sup>8</sup> I tillegg er det likhetstrekk

<sup>7</sup> «Founded in 2000, Awakening Worldwide is a pioneering global Islamic media company with particular focus on music and publishing. It seeks to educate and entertain within a framework which is both inspiring and compels social change [...]. Awakening wishes to promote a positive, relevant, balanced and moderate image of Islam at all times. We aim to produce a range of high quality products and events which are educational, enlightening, spiritually uplifting and entertaining», [http://www.awakeningworldwide.com/04\\_areasofbusiness/index.htm](http://www.awakeningworldwide.com/04_areasofbusiness/index.htm)

<sup>8</sup> Både Yusuf og Zain har sanger som omhandler sentrale tema i islamsk etikk, slik som

i måten disse to artistene blir presentert i ulike former for sosiale medier, musikkvideoer etc., sammenlign for eksempel videoen *Asma 'Allah* med Sami Yusuf og videoen til *Al-hubbu yas 'ud* med Maher Zain. Begge artistene har utgitt såkalte perkusjonsutgaver, enten av hele plater (som Yusufs første plate) eller enkelte sanger, noe som er en tilpassing til en konservativ tolkning av islamsk lov. Dette har ikke blitt gjort av Sami Yusuf etter bruddet med Awakening Records, hans senere plater har full instrumentering. Transformasjon til et religiøst selv, islamsk etikk og sosialt engasjement er karakteristiske tema i musikken fra Awakening Records. Sangenes innhold er som regel identifiserbart som tydelig islamsk, ved bruk av bestemte ord og vendinger. Forbindelsen til brorskaps-tradisjonen og vektleggingen av «engaged spirituality» er ganske tydelig, samtidig ser vi at mange av sangene har en mer innadventt orientering, mot den troendes følelsesliv og subjektive, personlige gudserfaring. Temaet 'enhet, harmoni og brorskap på tvers av landegrensener og religion' er også noe som finnes i deler av materialet, men er enda tydeligere i utgivelsene som kom etter 2010, hvor Yusuf bryter med Awakening. Disse sangene merker seg ut ved at religions- eller kulturspesifikke markører brukes i liten grad, snarere dreier det seg her om å løfte fram en idé om et grenseoverskridende menneskeverd, dette er særlig tydelig i sangene *Forgotten Promises* og *In Every Tear*.

Sami Yusuf fremstår som en selvbevisst og reflektert person, særlig når det gjelder forholdet mellom religion og musikk, og hans rolle som (religiøs) artist. Yusuf har skrevet flere tekster publisert på nett hvor han gir uttrykk for sine ideer. I disse tekstene ser vi at han er spesielt opptatt av muslimsk identitet, og av spørsmålet om hvordan forstå islamsk autentisitet (se f.eks. Yusuf 2006, 2016; Ali 2015). Som et tilsvaret til en

respekt og hengivenhet for sin mor (Mother, Number One for Me), eller om kjærlighet innenfor ekteskapets trygge rammer (Baraka Allahu Lakuma, For the rest of my life). Noen sanger tar opp politiske spørsmål eller konflikter i samtiden. Sanger som Forever Palestine, Palestine will be free og Try not to cry omhandler Palestina-Israel-konflikten, og målbærer sympati med Palestinernes situasjon. Dermed opererer de begge i det politiske landskapet, og målbærer holdninger som er delt og værdsatt i den globale muslimske umma. I tillegg kommer et antall sanger som er nærmere tradisjonell nasheed, hvor hengivenhet overfor Muḥammad er et sentralt tema.

artikkel i *Time Magazine* som i 2006 utpekte ham til Islam's biggest rock star (Time Magazine 31.07) har Yusuf selv flere ganger understreket at han ikke er noen popstjerne. Han poengterer at han forstår seg selv som «a musician with a message» (*Independent*, 03.10.2007). I enkelte intervjuer har han gitt uttrykk for at han ønsker å distansere seg fra kategorien «religiøs artist», ved å fremheve at han først og fremst ønsker å lage god musikk, og at hans publikum liker ham på grunn av musikken, og ikke på grunn av hans tro (Edemariam 2007). I et senere intervju har han på nytt understreket det religiøse aspektet ved musikken: «I can't make music just for the sake of making music; there has to be a higher purpose» (Ali 2015). Ser man på Yusufs musikk og hans øvrige virksomhet i helhet, kan denne «higher purpose» så langt forstås som todelt. På den ene siden står et erfart behov for en positiv forståelse av muslimsk identitet, og på den andre siden står et ønske om å bringe det religiøse inn i en sekularisert, vestlig kultur og gjøre det mer tydelig og relevant. Her ser vi en viss kritikk av materialisme og konsumsamfunnet, i tillegg til en bekymring for eksklusivisme og ekstremisme:

We live in an era of unbelievable superficiality and ignorance, of consumerism, capitalism, forgetfulness, and modernity. You have extremists on all sides fist-bumping and shouting; there's a lot of sentimentality, exclusivism, and emotion as opposed to real intellectual dialogue,» he said [...] «We live in a time when people don't know who they are, where they come from, where they are going. In the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, it was clear – we were living the sacred, breathing the sacred, everywhere we looked we would be reminded of the sacred. But now Western civilization is divorced from heaven (Yusuf sitert i Ali 2015).

Til tross for at Yusuf selv åpenbart har vært litt ambivalent til sin rolle som religiøs artist, og kanskje særlig til det sterke personfokuset som en pop-stjerne blir gjenstand for, er idoldyrkelsen noe som er sentralt i pop-kulturen.

*Spiritique og religion, sannhet og autentisitet*

Etter at Awakening Records gav ut en plate med Sami Yusuf's materiale i 2009 (*Without you*) ble det en konflikt mellom plateselskapet og artisten. Yusuf oppfordret sine fans til boikott av denne utgivelsen fordi han mente at han ikke hadde samtykket til den, og at kvaliteten ikke var god nok (Tusing 2010). Han kom også med kritikk av måten selskapet ble styrt på. Yusuf's tredje plate *Wherever You Are* kommer ut på det britiske selskapet ETM International i 2010. Etter dette bruddet ser vi en viss endring i Yusuf's musikk, både i det musikalske uttrykket og i innholdet i hans tekster. Det er på denne tiden han begynner å snakke om *spiritique*, en term han har funnet på selv, og som, mener han, både handler om *musikalsk uttrykk* og om *innhold* (Tusing 2010; Yusuf 2016). I 2011 etablerer Yusuf et eget selskap, Andante Records, som er partner med ETM International. Platen *The Centre* fra 2014, kom ut på dette selskapet. Året etter (2015) gir Yusuf ut en plate med tekster av den kjente sufien og reformtenkeren Seyyed Hossain Nasr, med tittelen *Songs of the way*. Hans foreløpig siste utgivelse *Barakah* har undertittelen *Spiritique Collection Vol 1*, noe som indikerer både at *spiritique*-konseptet nå er sentralt i markedsføringen av Yusuf's musikk, og at dette er det første albumet i en serie på flere.

Når han selv forsøker å definere hva *spiritique* betyr, ser vi at han bruker begrepene «religion» og «spiritualitet» som alternative kategorier:

Spiritique is more spiritual than religious [...] It incorporates and utilises Middle Eastern and Western harmonics, underpinned by spirituality. It's all-encompassing, all-inclusive [...] it will utilise music as a facilitator for spiritual appreciation, regardless of race and religion (Yusuf sitert i Tusing 2010).

Med dette utsagnet er han inne på to sentrale trekk ved det som flere forskere har pekt på som sentralt ved samtidsreligiøsiteten. For det første, tendensen til å skille mellom religion og spiritualitet og omtale dette som ekskluderende størrelser, hvor spiritualitet er karakterisert

som noe åpent og fellesmenneskelig, mens religion forstås som noe mer snevert og ekskluderende. For det andre ser vi en tendens til pluralisme, og vektlegging av blanding eller nye synteser av elementer fra ulike tradisjoner. I et senere intervju har han gått enda lenger i å utdype hva han legger i begrepet *spiritique*:

Spiritique is a celebration of 'sophia perennis', or timeless wisdom [...]. You can find this wisdom or truth in all the great traditions; it is in Bulleh Shah and Maulana Rumi as well as in the teachings of Aristotle and other Greek philosophers. All that wisdom has a thread of truth in it, it has the sacred in it, and that's what I'm concerned with. It's celebrating that truth, bringing people closer to that timeless wisdom (Ali 2015).

Her ser vi at sufi-tradisjonen nevnes som en av flere inspirasjonskilder for Yusuf. Denne tradisjonen tilbyr en tenkning om åndelig utvikling, og vektlegger en direkte og følelsesmessig gudserfaring. I flere av de tekstene Yusuf har publisert på nett peker han på den islamske mystikken som en av de historiske «røttene» til sin virksomhet, (Yusuf 2016), og vi kan også spore mystikken i symboler og referanser i sangtekster.<sup>9</sup> Koblingen som Yusuf gjør mellom *spiritique*, perennialisme og universalisme er også interessant, dette er to av de trekkene Mark Sedgwick mener var karakteristisk for det som har blitt kalt vestlig sufisme (Sedgwick 2017:5ff), en tradisjon som Seyyed Hossein Nasr gjerne blir plassert i. Sedgwick skriver at en måte å forstå den vestlige sufismen på er å se det som «the Renaissance and Enlightenment dream of a pure, simple and true religion, made real during the late nineteenth and early twentieth centuries» (Sedgwick 2017:6). Med andre ord, som et resultat av en søken etter autentisitet i moderne tid.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Særlig i tittelsporet fra platen *The Centre* (2014). Robert W. Kvalvaag (2015) fokuserer på forbindelsen til sufi-tradisjonen i hans analyser av Yusufs materiale.

<sup>10</sup> Sami Yusufs universalisme er også ganske tydelig i følgende sitat fra et intervju: "The Centre" speaks to these issues. The title refers to the divine center, the truth at the heart of all traditions. He explained: «Lines radiate from the center to connect us to that truth. But as time goes by, people become more and more forgetful and get further and further away from the divine center. It's only natural. That's why prophets, and holy people

*Pluralisme, enhet og harmoni*

Når vi ser på tendenser som finnes i deler av Sami Yusuf musikk, og holder det sammen med hans egne utsagn fra intervjuer eller andre tekster han har publisert, ser vi at en nedtoning av konfesjonelle grenser er et markert trekk. I intervjuer har han for eksempel konsekvent nektet å svare på spørsmål om hvilken konfesjon (sunni-shi'a) han selv tilhører. Ambisjonen om å skulle forene den muslimske *umma* er et typisk tekk ved islamske vekkelsesbevegelser, som Awakening Worldwide. Basert på Yusufs egen definisjon av *spiritique* ser vi at han går enda lenger; det er ikke bare snakk om ulike konfesjoner, men også overskridelse av grenser mellom ulike religioner. I intervjuer i etterkant av platen *The Centre*, blir det svært tydelig at Sami Yusuf har begynt å tale for en pluralistisk religionsforståelse i perioden etter bruddet med Awakening Records.

The message that I have, which may be controversial for some, is that all the religions of this world are ultimately expressions of the same truth. We have to be brave enough to believe in our own faith, but also respect and accept other orthodox traditions. And we have to promote cross-cultural, cross-religious and intellectual dialogue (Yusuf sitert i Ali 2015).

Denne pluralistiske tendensen er også tydelig i flere av Yusufs sanger, som eksempel kan nevnes sangene *In every tear* (2010) og *Forgotten Promises* (2012) som begge har blitt brukt i veldedige sammenhenger. I disse sangene er spesifikke islamske markører fraværende, i stedet formidles et religiøst budskap som er mer generelt. Det musikalske uttrykket kan beskrives som rendyrket pop-musikk. Fokuset er på medmenneskelighet, enhet og harmoni, men også på guddommelig nærvær og et håp om hjelp. Vektleggingen av enhet og harmoni understøttes også ved samarbeid med et afrikansk gospelkor på disse sangene. I *Forgotten promises* finner vi disse tekstlinjene:

and saints, are sent to remind us. Adam didn't need a prophet; he was immersed in the center. But we're not living in the time of the prophet (pbuh) or in 12<sup>th</sup> century Khorasan, when everything reminded you of God. We're living in a time where everywhere you go, a pole is pulling you, not to the sky. These songs talk about our yearning for the center, for truth» (Yusuf sitert i Ali 2015).

We share one soul  
 We share one land  
 We have one time to understand

We are one humankind  
 Brothers side by side<sup>11</sup>

I slutten av sangen synges refrenget på et afrikansk språk, noe som ytterligere understreker ideen om grenseoverskridende fellesskap og engasjement for en bedre verden. At refrenget, som har karakter av en bønn, også synges på arabisk kan gi umiddelbare assosiasjoner til en islamsk kontekst. Samtidig er ikke innholdet i denne delen tydelig markert som spesifikt islamsk, det kunne like gjerne blitt sunget av en arabisktalende kristen.

I sangen *Salam* (2012) understrekes også temaet enhet, harmoni og brorskap sterkt, men her ser vi en mer tydelig islamsk referanse i refrenget som er basert på den tradisjonelle islamske hilsenen (*al-salāmu ‘alaykum*). Dette innledes med «let me show you my way», en vennlig oppfordring som presenterer islam som en mulig vei. Det musikalske uttrykket i denne sangen er hovedsakelig basert på vestlig pop-musikk, men med innslag av elementer som gir assosiasjoner til det som gjerne kalles «world-music». Her kombineres ideen om islam som et fredens budskap med ønske om harmoni og brorskap på tvers av grenser.

*«Follow what you feel is right»: den indre stemmens autoritet*

Et karakteristisk trekk ved samtidsreligiøsitet generelt, og kanskje aller mest markant innenfor det såkalte New Age-feltet, er at det indre, følelsesmessige og subjektive også tilkjennes autoritet (Heelas 1996; Hervieu-Léger 2006; Heelas & Woodhead 2005; Woodhead 2010). I det aller meste av materialet fra Awakening Records og Sami Yusuf's sanger før 2010 er autoriteten tydelig forankret i det transcendent. Dette gjelder spesielt for den delen av materialet som er tydelig markert

<sup>11</sup> Når refrenget gjentas andre gang synges det i stedet «sisters side by side», slik innlemmes også kjønnsaspektet i denne enhetstanken.



som spesifikt islamsk, men også for mye av materialet som er mer åpent, og som har en rendyrket pop-musikalsk form. Men, i andre deler av materialet, særlig det som kom rett etter bruddet med Awakening, finner vi også tendenser til å tillegge «den indre stemmen» autoritet. Sami Yusufs sang *Worry ends* (2010) kan illustrere dette, i mellompartiet (sangens *bridge*) finner vi følgende verselinjer:

I found my peace deep within  
 Calling inside  
 Follow what you feel is right  
 So trust your heart go ahead  
 Don't lose sight  
 Follow that voice deep inside

I tillegg til de gjentatte oppfordringene til å «følge den indre stemmen», er det også et karakteristisk trekk ved denne teksten at den ikke har noen tydelige, spesifikt islamske referanser. Det snakkes ofte om tro (faith), men ikke på hva; tro omtales som noe som vil få slutt på ens bekymringer, «worry ends when faith begins», og gi en fred. Det åpnes dermed opp for en type «universell åndelighet», som er i tråd med ideene om *spiritique*, nevnt ovenfor.

I sangen *Healing* (2010) dukker det i tillegg opp et begrep som er helt sentralt i den nyreligiøse selvutviklings-diskursen, nemlig fokuset på healing (helbredelse, å bli hel), men som også har blitt tatt inn i islamske diskurser i nyere tid (Roy 2004:194):

Heal and you will be healed  
 Break every border  
 Give and you will receive  
 It's Nature's order  
 There is a hidden force  
 Pulling us closer  
 It's pulling you and I  
 It's pulling us up high

Her kan vi også merke oss at det ikke er noen direkte referanser til Gud, derimot snakkes det om «nature's order» og en «skjult kraft» som trekker i oss. Det etiske forankres her i subjektet og i naturen, og ikke i det transcendent. Derimot snakkes det om en «skjult kraft» som trekker oss oppover. Hvis vi holder dette sammen med ideer Sami Yusuf har uttrykt i intervjuer, ser vi at han også snakker om Gud/det transcendent på denne måten (Ali 2015).

### *Gudsforståelse i Sami Yusufs tekster*

Hvis vi tar utgangspunkt i forholdet mellom musikalsk uttrykk og innhold, er det visse forskjeller i Sami Yusufs sanger. Måten å omtale gudsrelasjonen og den religiøse erfaring på er annerledes i de sangene som bruker en tradisjonell østlig musikalsk form (*nasheed*), hvor det synges på språk som arabisk, urdu, tyrkisk, og de sangene som har et rendyrket vestlig pop-musikalsk uttrykk og bruker engelsk (i noen tilfeller ispedd enkelte arabiske ord/fraser, gjerne som et refreng). Både innholdsmessig og formmessig er sangene i den førstnevnte kategorien tydelig markert som østlig, og budskapet er spesifikt islamsk, enten ved at teksten tar opp islamsk dogmatikk eller uttrykker tradisjonell, folkelig Muḥammad-fromhet. Ofte inkluderer dette bruk av standardiserte formularer på arabisk, som velsignelser og bønner. Denne tendensen er tydeligst i Yusufs første plate, *Al-Mu'allim*. Men, dette er ikke nødvendigvis snakk om enten-eller, men om hvilken tendens som er dominerende. Vi finner også eksempler fra den tidlige perioden på at den personlige, subjektive gudserfaringen settes i sentrum. I sangen *Supplication* (2003) er temaet anger sentralt. Denne sangen var filmmusikk til filmen *Drageløperen*, og en av hans aller mest kjente sanger. Sangen begynner med et mannskor som synger standardiserte formularer for velsignelser over Profeten på arabisk, kun akkompagnert av *daf*-trommer. I andre del av sangen synger Yusuf på engelsk, anger over manglende gode gjerninger og skamfølelse overfor Gud på grunn av egen tilkortkommenhet er det sentrale motivet i denne teksten. I denne delen hører vi bare ene stemmen til Sami Yusuf, noe som blir en kontrast til det foregående mannscoret, og som ytterligere understreker det subjektive, den personlige og inderlige gudsrelasjonen.

I de sangene som bruker et vestlig, pop-musikalsk uttrykk, er innholdet i mindre grad tydelig markert som islamsk, og tekstene kretser oftere rundt den personlige gudsrelasjonen og den indre, subjektive guds-erfaringen. Typisk for disse tekstene er at de dveler ved det følelsesmessige og maler ut de emosjonelle aspektene av den religiøse erfaringen. Vekten legges nettopp på opplevelsen av kjærlighet, takknemlighet og følelsen av å bli «hel» som følge av troen. På platen *The Centre* fra 2014 ser vi også at det guddommelige som enten skjult, eller til stede i naturen dukker opp som tema.<sup>12</sup>

Kontrastene i måten å tale om Gud og det transcendentale på i Sami Yusuf's sanger kommer tydelig fram dersom man sammenligner sanger som *Allahu* og *The Creator* (fra *Al-Mu'allim*, 2003) med sanger som *The Centre* og *The Pearl* fra en nyere plate (*The Centre*, 2014). Disse kontrastene fremkommer både i innhold, og i musikalsk uttrykk. Dermed bidrar vekslingen mellom ulike musikalske uttrykk til å koble kultur med bestemte måter å snakke om Gud på. I tilfellene *Allahu* og *The Creator* er tekstene rene dogmatiske utlegninger av Guds natur, åpenbarings karakter og status, og Muḥammads rolle. I tillegg finner vi tilbakevendende tekstlinjer som er standardiserte formularer som er helt sentrale i islamsk praksis, som f.eks. *shahada* (vitnemålet, ofte omtalt som trosbekjennelsen): *la ilaha illa l-lah* (refrenget i *The Creator*). I teksten til *Allahu* finnes også en tydelig brodd mot en kristen gudsforståelse:

«Truly He is the One  
He has no father or son ...  
Before Him there were none  
Of partners He has none»

I senere tid finner vi en mye mer pluralistisk religionsforståelse, både i

<sup>12</sup> Titlene på platene hans viser også denne tendensen, de første har titler som har klare spesifikt islamske referanser, *al-mu'allim* (læreren, henspiller på Muhammad) og *My ummah*. En av Yusuf's senere plater (2014) har tittelen *The Centre*, som er mer nøytralt, men som antakeligvis er en metafor for Gud, som antydes i teksten *What is Islamic Music* (Yusuf 2016), og et intervju fra 2015 (Ali 2015).

sangene, i intervjuer og omtaler av Yusuf's musikk. På Sami Yusuf's offisielle hjemmeside finner vi for eksempel følgende introduksjon til teksten til sangen *The Centre*:

Just as the centre of a circle draws together all the radii surrounding it into unity, The Centre brings together all of the crucial elements of the spiritual journey. Putting aside self-centred doubt and ungratefulness we come to understand that the Here and Now is the doorway between the limited and the Infinite, between time and Eternity. To pass through this doorway is 'To find the key to all existence.'<sup>13</sup>

I selve sangen finner vi disse tekstlinjene:

Here is the Centre that is the Centre of all wheres,  
Now is the moment at the heart of all times.  
Ask not why here and now  
But be in the here and now

Vi ser at dette er svært ulike måter å tale om det guddommelige på. Hvor eksemplene *Allahu* og *The Creator* er helt eksplisitt og tett koblet til mainstream islamsk teologi og dogmatikk, er *The Centre* mer åpen i formuleringene i den forstand at man bruker sirkelen og senteret som metaforer for Gud, uten at det noen gang pekes på en spesifikk islamsk diskurs. Det musikalske uttrykket og instrumenteringen på denne platen kan beskrives som pop-musikk med enkelte elementer som gir østlige assosiasjoner (som instrumentering, eller enkelte sangtitler). Beveger vi oss til den foreløpig siste utgivelsen fra Sami Yusuf, platen *Barakah*, ser vi at uttrykket og instrumenteringen er tradisjonelt østlig, og at sangenes innhold også er mer tradisjonelt islamske (som lovprisninger av Profeten Muḥammad, på forskjellige språk).

<sup>13</sup> <http://www.samiyusufofficial.com/main/music/the-centre> Dette er ideer han utdyper i et intervju, se Ali 2015.

## AVSLUTNING

«There is something as inevitable about religious innovation as there is about other kinds of change» skiver Peter Clarke (2006:17). Clarke (2006:xv) påpeker også at religiøs endring ikke kan forstås kun som endring i tro og/eller praksis, det er også noe som skjer på et epistemologisk nivå, og som derfor påvirker hvordan man tenker og snakker om religiøsitet, spiritualitet og det religiøse subjektet på en helt grunnleggende måte. Religiøse diskurser preges av de mulighetsbetingelser som de overgripende kulturelle strømningene legger. Den subjektive vendingen har gjort seg gjeldende på formuleringen av religiøse ideer i islamske diskurser, både globalt gjennom islamske reform- og vekkesbevegelser, og mer lokalt, i religiøse budskap utformet av og for europeiske muslimer. Den nye islamske popmusikken befinner seg i et mangslungent kulturelt rom, med spenninger og fronter mellom ulike islamtolkninger, i en kontekst med bestemte føringer for hvordan religion og religiøsitet forstås. Den kobler sjangere og kommunikasjonsformer fra den sekulære, vestlige populærkulturen, i dette tilfellet popmusikk, med et islamsk budskap. Dermed blandes sfærer som man fra konservativt hold gjerne vil oppfatte som gjensidig uforenlige, av kulturelle og/eller teologiske årsaker.

Sami Yusuf's musikk kan forstås som uttrykk for en pågående forhandling om grensene mellom det åndelige og det verdslige, og mellom det islamske og det uislamske, hvor synet på forholdet mellom religion og kultur utgjør et avgjørende kriterium for forståelsen av islamsk autentisitet. Sett i lys av Hervieu-Légers (2006) beskrivelse av den europeiske samtidsreligiøsiteten, kan vi si at den religiøsiteten som Sami Yusuf formidler fremviser flere av de trekk hun peker på som karakteristiske, som individualisering, jakten på autentisitet og standardisering av det religiøse budskapet. Sami Yusuf henter fra et bredt tilfang av symbolske ressurser på kryss og tvers av kulturer, og skaper gjennom musikken nye synteser. Dette gjelder både på uttrykkssiden, i form av det musikalske uttrykket, men også på innholdssiden. I Sami Yusuf's musikk ser vi både tradisjonelle, islamske sanger med dogmatikk eller Muhammad-fromhet, sanger som har visse felles trekk med «New Age-

språket», og i senere tid, en tydelig vektlegging av perennialisme og universalisme, trekk som også er sentrale i den vestlige sufismen. Det later til at Sami Yusuf's utforskning av det religiøse har tatt ulike former, og gjort bruk av ulike typer religiøse språk. Vi har sett at det er tydelige forskjeller mellom Awakening-perioden hvor Yusuf var en talsperson for deres religiøse profil og agenda, og materialet som utgis etter bruddet, hvor han utforsker en slags universell åndelighet. I de nyeste platene har han beveget seg tilbake til en mer spesifikk islamsk diskurs, men denne gangen i form av islamsk mystikk. Forskjellen mellom Yusuf's produksjon fra Awakening-perioden og tiden etter er også interessant i et kommersielt perspektiv. Det er et eksempel på hvordan et foretak, basert på en klar religiøs agenda, har skapt en stjerne som senere på egen hånd bruker denne stjernestatusen til å formidle andre typer budskap enn det Awakening Worldwide kanskje hadde ønsket eller sett for seg.

Yusuf er kanskje den artisten som i størst grad har bidratt til å forme den transnasjonale, islamske popmusikken, og som har talt for en transnasjonal muslimsk identitet (Landau 2011: 353). Spørsmålet om identitet var tydeligst i den tidligste fasen av Yusuf's karriere (se Yusuf 2006; Farstad 2017). Kanskje kan vi også beskrive den religiøsiteten som Yusuf forsøker å uttrykke gjennom konseptet *spiritique* som en transkulturell religiøsitet? Et av Clarkes poenger var at det er nødvendig å se ulike typer religiøsitet i sin aktuelle kontekst, og at ulike typer spiritualitet, som den vestlige formen (New-Age, eller subjektiv spiritualitet) og «engaged spirituality» som han lokaliserte andre steder i verden, blant annet i Asia og Midt-Østen, må sees i relasjon til ulike sosiale og kulturelle faktorer. Eksempelet Sami Yusuf og dette lille innblikket i hans musikk og tanker viser at det ikke lenger er helt uproblematisk å skille mellom spiritualiteter på denne måten, det finnes klare overlapp mellom ideer fra New Age-feltet og globale, islamske diskurser i nyere tid. Tilfellet Sami Yusuf er også verdt å ta med i en videre diskusjon om hva som er «mainstream» og hva som er alternativt når vi snakker om europeisk islam i samtiden, og hvordan populærkulturen bidrar til å forme og kommunisere religiøse ideer til mennesker i dag.

## LITTERATUR

- Al-Faruqi, Louis Ibsen 1985. «Music, Musicians and Muslim law». I: *Asian Music*, vol. 18, s. 3–36.
- Ali, Salma Hasan 2015. «Centred: The Music and Passion of Sami Yusuf». I: *The Islamic Monthly*, 6. Februar 2015. <http://theislamic-monthly.com/centered-the-music-and-passion-of-sami-yusuf/> (lesedato: 29.01.2016)
- Alver, Bente, Ingvild S. Gilhus, Lisbeth Mikaelsson & Torun Selberg 1999. *Myte, magi og mirakel: I møte med det moderne*. Pax Forlag, Oslo.
- Brown, Jonathan 2007. «Holy rock star: The voice of Islam». I: *Independent*, 3. Oktober 2007. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/holy-rock-star-the-voice-of-islam-395808.html> (lesedato: 05.02.2016)
- Clarke, Peter 2006. *New Religions in Global Perspective*. Routledge, London.
- Edemariam, Aida 2007. «Muslim superstar». I: *The Guardian* 05.11.2017 <https://www.theguardian.com/world/2007/nov/05/religion.pop> (lesedato 15.10.2016)
- Endsjø, Dag Ø. og Lied, Liv I. 2011. *Det folk vil ha: Religion og populærkultur*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Farstad, Mona Helen 2017. «Fra Sami Yusuf til Harris J: om islamske verdier og tematisering av muslimsk identitet gjennom *halal*-pop». I: *Prismet*, vol. 1–2, s.115–131.
- Fatwa on music by the Grand Mufti and Shaykh of al-Azhar Jad al-Haq Ali Jad al-Haq, <http://www.sailanmuslim.com/news/fatwa-on-music-by-the-grand-mufti-and-shaykh-of-al-azhar-shaykh-jad-al-haq-ali-jad-al-haq/>
- Gazzah, Miriam 2011 «European Muslim Youth: Towards a Cool Islam?» I: Samir Khalaf & Roseanne Saad Khalaf (red.), *Arab Youth: Social Mobilisation in Times of Risk*. Saqi, London, s. 319–336.
- Gilhus, Ingvild & Lisbeth Mikaelsson 1998. *Kulturens refortrylling: Nyreligiøsitet i moderne samfunn*. Universitetsforlaget, Oslo.

- Heelas, Paul 1996. *The New Age Movement*. Blackwell, Oxford.
- Heelas, Paul & Linda Woodhead 2005. *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*. Blackwell, Malden, MA.
- Heelas, Paul 2006. «Challenging Secularization Theory: The Growth of «New Age» Spiritualities of Life». I: *The Hedgehog Review*, Spring & Summer 2006, s. 46–58.
- Hervieu-Léger, Danièle 2006. «In Search of Certainties: The Paradoxes of Religiosity in Societies of High Modernity». I: *The Hedgehog Review*, Spring & Summer 2006, s. 59–68.
- Hervieu-Léger, Danièle 2000 [1993]. *Religion as a Chain of Memory*. Rutgers University Press, New Brunswick.
- Jacobsen, Christine M. 2002. *Tilhørighetens mange former: Unge muslimer i Norge*. Unipax, Oslo.
- Jacobsen, Christine M. 2011. *Islamic Tradition and Muslim Youth in Norway*. Brill, Leiden.
- Kubala, Patricia 2005. «The Other face of the video clip: Sami Yusuf and the call for *al-Fann al-Hadif*». I: *Transnational Broadcasting Studies* 14. <http://www.mafhoum.com/press9/254C41.html> (lesedato 05.05.2017).
- Kubala, Patricia 2007. «Satellite TV & Islamic Pop Culture in Egypt». I: *ISIM Review* 20, autumn 2007, s. 60–61.
- Kvalvaag, Robert W. 2015. «'Ya Habibi ya Muhammad'-Sami Yusuf og fremveksten av en global, muslimsk ungdomskultur». I: *Kirke og kultur* 1, s. 50–70.
- Landau, Carolyn 2011. «Music Consumption and the Navigation of Identities». I: Samir Khalaf & Roseanne Saad Khalaf (red.), *Arab Youth: Social Mobilisation in Times of Risk*. Saqi, London, s. 337–358.
- Lied, Liv Ingeborg. 2012. «Religious Change and Popular Culture. With a Nod to the Mediatization of Religion Debate». I: Stig Hjarvard & Mia Lövheim (red.), *Mediatization and Religion: Nordic Perspectives*. Nordicom, Göteborg, s. 183–201.
- Masud, Muhammad K. 2007. «Iqbāl's approach to Islamic Theology of Modernity». I: *Al-Hikmat* 27, s. 1–36.



- Otterbeck, Jonas 2008. «Battling over the public sphere: Islamic reactions to the music of today». I: *Contemporary Islam: Dynamics of Muslim life*, vol. 2, s. 211–228.
- Pond, Christian 2006. «The Appeal of Sami Yusuf and the Search for Islamic Authenticity». <http://tbsjournal.arabmediasociety.com/Pond.html> (lesedato 18.01.2017).
- Rahman, Samia 2006. «The Biggest Star in the Middle East is a Brit». I: *The Guardian*, 27.04.2006, <https://www.theguardian.com/music/2006/apr/27/1> (lesedato: 14.10.2016).
- Ramadan, Tariq 2001. *Islam, the West and the Challenge of Modernity*. Islamic Foundation, Leicester.
- Ramadan, Tariq 2004. *Western Muslims and the Future of Islam*. Oxford: Oxford University Press.
- Ramadan, Tariq 2009a. *Radical Reform: Islamic Ethics and Liberation*. Oxford: Oxford University Press.
- Ramadan, Tariq 2009b. *Islam og friheten*. Oslo: Cappelen Damm.
- Rashed, Dena 2004. «For the love of God» (intervju med Sami Yusuf). I: *Al-Ahram*, no. 715, November 2004. <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2004/715/feature.html> (lesedato 03.10.2016).
- Repstad, Pål 2013. «Fra ordet alene til sanselig populærkultur?» I: Pål Repstad & Irene Trysnes (red.), *Fra forsakelse til feelgood: musikk, sang og dans i religiøst liv*. Cappelen Damm, Oslo, s. 11–40.
- Ridley, Yvonne 2006. «Pop Culture in the Name of Islam». I: *Muslim Weekly*, mandag 24. april 2006. <http://yvonneridley.org/analysis-and-opinion/pop-culture-in-name-of-islam/> (lesedato 23.01.2017)
- Roy, Olivier 2004. *Globalized Islam: The Search for a New Ummah*. Columbia University Press, New York.
- Sarkissian, Margaret 2005. «'Religion Never Had It so Good': Contemporary Nasyid and the Growth of Islamic Popular Music in Malaysia». I: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 37, s. 124–152.
- Sedgwick, Mark 2017. *Western Sufism: From the Abbasids to the New Age*. Oxford University Press, Oxford.
- Solomon, Thomas 2011. «Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap Between Diaspora and Homeland». I: Karin van Nieuwkerk

- (red.), *Muslim Rap, Halal Soaps, and Revolutionary Theater*. University of Texas Press, Austin, s. 27–53.
- Tartoussieh, Karim 2009. «Islam, media and cultural policy: a preliminary investigation». I: *International Journal of Cultural Policy*, vol. 15(2), s. 171–178.
- Tayob, Abdulkader 2009. *Religion in Modern Islamic Discourse*. Hurst Publishers, London.
- Time Magazine* 31.07.2006 «Meet Islam’s biggest rock star», <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,1220754,00.html>
- Tusing, David 2010. «Sami Yusuf talks about spiritique, his new sound». <http://gulfnews.com/life-style/music/sami-yusuf-talks-about-spiritique-his-new-sound-1.666404> (lesedato 23.01.2017).
- Utvik, Bjørn Olav 2013. *Islamismen*. Fagbokforlaget, Bergen.
- Yusuf, Sami. 2016. What is Islamic Music? <http://themuslim500.com/what-is-islamic-music> (lesedato 23.01.2017).
- Yusuf, Sami 2006. «Open letter to Yvonne Ridley». <http://www.mujahideenryder.net/2006/06/17/sami-yusuf-responds-to-yvonne-ridley/> (lesedato 23.01.2017).
- Woodhead, Linda 2010. «Real Religion and Fuzzy Spirituality? Taking Sides in the Sociology of Religion». I: Stef Aufers & Dick Houtman (red.), *Religions of Modernity: Relocating the Sacred to the Self and the Digital*. Brill, Leiden, s. 31–48.

#### ABSTRACT

The overarching cultural changes that characterise late modern society, such as individualisation, democratisation and spiritualisation, have affected the religious landscape, including Islamic discourses. New media and digital platforms serve as important channels and arenas for the shaping and distribution of Islamic discourses. Over the last decades, we have seen that Islamic revival movements have entered the pop scene and utilise the new media to promote and spread their music. This article discusses the artist Sami Yusuf, a central representative of the new, Islamic pop music. The article will analyse the religious message

conveyed through Sami Yusuf's music, put it in a larger context and discuss it in the light of research on religion and popular culture in a late modern context, globalised Islam and spirituality. The article points in the direction of considering Yusuf's concept *spiritique* as an attempt to construct and express a transcultural religiosity.

Keywords: Sami Yusuf, Islamic pop-music, spirituality, popular culture, globalised Islam

# «Bare kall meg Lucifer»: fra Baudelaire og Bulgakov til «Sympati for djevelen»

AV ROBERT W. KVALVAAG

Sangen «Sympathy for the Devil», skrevet av Mick Jagger i 1968, spiller en viktig rolle i rockens kanon. Den markerte at djevelen nå for alvor hadde gjort sin inntreden i rocken og i 60-tallets ungdomskultur. Ifølge Jagger var sangen inspirert av hans lesning av Charles Baudelaire, og ifølge Jagers kjæreste, Marianne Faithfull, var den influert av Mikhail Bulgakovs roman *Mesteren og Margarita*. Verkene til Charles Baudelaire og *Mesteren og Margarita* utgjør derfor den litterære konteksten når jeg hører Jagger framføre sin tekst. Noe som er felles for Baudelaire og Bulgakov er at begge utforsket ondskapens problem. På hvilke måter reflekterer «Sympathy for the Devil» innflytelsen fra Baudelaire og Bulgakov? Hva sier teksten om ondskapens opprinnelse? Og hva er identiteten til tekstens jeg-person?

Nøkkelord: Charles Baudelaire, Mikhail Bulgakov, Mick Jagger, The Rolling Stones, det ondes problem, djevelen.

## INNLEDNING

I desember 1968 utgav Rolling Stones albumet *Beggars Banquet*, som inneholdt sangen «Sympathy for the Devil». Dette er trolig den mest kontroversielle sangen til Rolling Stones, blant annet fordi den utforsker verdenshistoriske hendelser fra et uvanlig ståsted, nemlig gjennom djevelens briller. Men hva slags djevel er det Mick Jagger synger om? Teksten reiser sentrale spørsmål knyttet til det ondes problem, spørsmål

som er minst like aktuelle i dag som da Jagger skrev teksten i 1968: Hvor stammer det demoniske og onde fra, og hvem er egentlig ansvarlig for all djevlskapen i verden?

Da Mick Jagger begynte å skrive «Sympathy» våren 1968 tok han utgangspunkt i noen sentrale tema fra Mikhail Bulgakovs roman *Mesteren og Margarita*. Den ble oversatt fra russisk til engelsk i 1967, og blant dem som kjøpte den engelske utgaven var sangeren og skuespilleren Marianne Faithfull. I 1967 var hun kjæreste med Mick Jagger. Hun ga Bulgakovs roman til Jagger, som leste den med stor interesse. I sin selvbiografi forteller Faithfull følgende om dette:

I had given Mick a copy of Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* to read, out of which came 'Sympathy for the Devil'. The book does deal with magic, and the central character is Satan, but it has nothing to do with demonism or black magic. It's about light, if anything (Faithfull 1995:266).

Mens Jagger fordyper seg i Bulgakovs roman er det studentopprør i Paris, i Praha blir studentene møtt med stridsvogner, og drapene på Martin Luther King jr. (4. april) og Robert Kennedy (6. juni) ryster en hel verden. Jagger var særlig opptatt av urolighetene i Frankrike: «There was all this violence going on. I mean, they nearly toppled the government in France» (Doggett 2007:166). Samtidig med dette er krigen i Vietnam på sitt blodigste. 16. mars 1968 finner My Lai-massakren sted. Dette var en ugjerning begått av amerikanske soldater mot sivile sør-vietnamesere. My Lai ble et symbol på amerikanske overgrep i Vietnam. Dagen etter massakren møtte 30 000 mennesker opp på Trafalgar Square i London for å protestere mot USAs krigføring i Vietnam. Samtidig møtte omtrent 8 000 opp for å protestere ved den amerikanske ambasadene, og en av dem var Mick Jagger.<sup>1</sup> Jagger sammenlignet tumultene

<sup>1</sup> Ved siden av «Sympathy» inspirerte protestene Jagger til å skrive sangen «Street Fighting Man», som også ble innspilt til *Beggars Banquet*-albumet. «Street Fighting Man» ble oppfattet som en oppfordring til bruk av vold, og derfor nedla mange radiostasjoner forbud mot å spille den. I teksten fremstår Jagger som en revolusjonær skikkelse: «Hey so my name is called Disturbance/I'll shout and scream/I'll kill the king/I'll rail at all his servants».

han opplevde med en rockekonsert, hvor energien fører til at ting kommer ut av kontroll:

The energy is great. I mean, they give you SO much energy, I just don't know what to do with it, man [...]. I never went on stage with the idea of keeping everything cool. I never wanted it to be peaceful (Doggett 2007:169).

I denne situasjonen oppfatter Mick Jagger at *Mesteren og Margarita*, og særlig romanens menneskesyn og beskrivelse av ondskapen, er relevant.<sup>2</sup> Mick Jagger har dessuten flere ganger antydnet at teksten han skrev var inspirert av hans lesning av Charles Baudelaire. I et intervju kaller Jagger slutten av 60-tallet «a Baudelaire phase, an exploration of the other side of the psyche» (Turner 1995:87). I et annet intervju fra 1995 uttalte Jagger:

I think that [«Sympathy»] was taken from an old idea of Baudelaire's, I think, but I could be wrong. Sometimes when I look at my Baudelaire books, I can't see it in there. But it was an idea I got from French writing. And I just took a couple of lines and expanded on it. I wrote it as sort of like a Bob Dylan song (Wenner 1995:58).

I denne artikkelen hører jeg Jagers tekst ut ifra Mikhail Bulgakovs mest kjente roman og skriftene til Charles Baudelaire. Hvilke tema fra *Mesteren og Margarita* og fra Baudelairens verk var det Jagger brukte i teksten sin? Og på hvilke måter bidrar Bulgakov og Baudelaire til å kaste lys over ondskapens problem, slik dette tematiseres i «Sympathy»?

<sup>2</sup> Om sitt eget menneskesyn uttalte Jagger i 1968: «The Christian thing is that man is inherently evil [...]. You know, am I really that bad? I mean, it's absolute rubbish». I likhet med mange andre var han var kritisk til kirken, som utgjorde en del av *the establishment*. Jesus derimot, hadde en høy stjerne hos Jagger: «Jesus Christ was fantastic and something to base life on, but I don't like the church. The church does more harm than good. I think if you read what Jesus Christ says you don't need to bother about the church. Jesus Christ didn't like church. He used to kick people out of temples. I think they all ought to be kicked out of temples» (Paytress 2005:149 og 173).

## EN ROCKA SAMBALÅT?

Tidlig i juni 1968 begynte Rolling Stones å lage melodi og rytme til teksten Jagger hadde skrevet. Opprinnelig het den «The Devil is My Name», men etter hvert som sangen ble bearbeidet i studio fikk den tittelen «Sympathy for the Devil». Denne prosessen er svært godt dokumentert i og med at den ble filmet av den franske regissøren Jean-Luc Godard. Keith Richards beskriver i sin selvbiografi hvordan sangen gradvis fant sin form:

Filmen *Sympathy for the Devil* er tilfeldigvis en dokumentasjon på hvordan låten ble til i studio. Etter mange opptak forvandlet sangen seg fra å være et Dylan-aktig, ganske tregt stykke folkemusikk, til en rocka sambalåt – fra kalkun til slager – ved hjelp av et rytmeskift, og alt ble dokumentert trinn for trinn av Jean-Luc [Godard] (Richards 2010:241).<sup>3</sup>

I den mest utbredte boka på norsk om rockens historie heter det at Rolling Stones med sanger som «Sympathy for the Devil» fremsto som talsmenn for samfunnets mørke krefter – eller de flørtet med dem. «Sympathy» beskrives som en heksedans, med «maniske jungeltrummer, djevlelske hyl og frenetisk gitararbeid».<sup>4</sup> Heksedans? Maniske jungeltrummer? For å skape den rette *grooven* hentet Rolling Stones inn den ghanesiske congaspilleren Kwasi Dzidzornu (1935-1993), populært kalt «Rocky Dijon». En musikk-kritiker skriver at Dzidzornus congatromming forvandlet låten fra «a dirge, and a dull one at that [...

<sup>3</sup> Godard tilhørte «New Wave»-retningen i fransk film, som blant annet tok i bruk en uærbødig klipp-og-lim-teknikk, og som fokuserte på samtidige politiske og kulturelle spørsmål ut i fra et venstreradikalt ståsted. Godards film er dermed et interessant eksempel på hvordan tema fra «Sympathy» ble brukt politisk. I filmen kobles studioopptak av «Sympathy» sammen med sekvenser der Black Panther-medlemmer sjikanerer og myrder hvite kvinner på en skraphandlertomt i den sørlige delen av London. Filmen vurderes imidlertid svært ulikt av kritikere, McMillian kaller den «en total katastrofe av en film» (McMillian 2014:218). Den antyder indirekte hvordan «Sympathy» har sine røtter i den svarte musikken (se Burke 2010). Filmen viser også hvordan gitaristen Brian Jones (1942-1969), som grunnla Rolling Stones, gradvis blir mer og mer marginalisert i forhold til de andre bandmedlemmene.

<sup>4</sup> Blokhus & Molde (2004:258).

], making it come alive [...]. And please ignore Keith Richards's once having said it was a 'samba', it's not. It's an Afro-Cuban groove. Sort of.»<sup>5</sup>

Sangen har blitt tolket som en advarsel eller protest mot ondskap (Davis 2001:238-239). Men det musikalske uttrykket synes å underminere en slik forståelse. Også Jagger påpeker at conga-trommene bidrar til et suggererende musikkuttrykk, som inviterer til en identifikasjon med sangens jeg-person, slik at lytteren blir dratt inn og selv blir en del av de hendelsene som omtales i teksten. Det er interessant at Jagger i et intervju fra 1995 kaller sangens rytme *primitiv*, og at den på grunn av dette «primitive» elementet formidler noe helt annet til hvite mennesker enn til mennesker fra andre deler av verden:

It has a very hypnotic groove, a samba, which has a tremendous hypnotic power, rather like good dance music. It doesn't speed up or slow down. It keeps this constant groove. Plus, the actual samba rhythm is a great one to sing on, but it's also got some other suggestions in it, an undercurrent of being primitive – because it is a primitive African, South American, Afro-whatever-you-call-that rhythm. So to white people, it has a very sinister thing about it. But forgetting the cultural colors, it is a very good vehicle for producing a powerful piece. It becomes less pretentious because it's a very unpretentious groove. If it had been done as a ballad, it wouldn't have been as good (Wenner 1995:58).

Til hvite mennesker formidler den noe som er «sinister», dvs. «skummelt» eller «truende». Det musikalske uttrykket var med andre ord viktig for å skape den riktige stemningen på «Sympathy», og bidro samtidig å gjøre låten til en klassiker: «'Sympathy for the Devil' stands as a milestone in rock and roll history, a signpost, signaling the border of a strange, unexplored wilderness» (Seay & Neely 1986:164). Men hva hadde «Sympathy» vært uten Rocky Dijon og hans conga-trommer?

<sup>5</sup> Sublette (2007:90).



## ETTER INSPIRASJON FRA BULGAKOV OG BAUDELAIRE

Allerede i 1928 begynte Mikhail Bulgakov (1891–1940) å skrive romanen *Mesteren og Margarita*. Han rakk så vidt å fullføre romanen før sin død, men den kom ikke ut i Sovjetunionen før i 1966. Bulgakovs roman inneholder tre plot. Det første handler om Satan, som besøker Moskva sammen med sine medhjelpere. I romanen kalles Satan Woland, men selv om han identifiseres med djevelen, er Woland ikke identisk med Bibelens Satan-skikkelse. Det andre plottet handler om rettssaken mot Jesus, hans død og hans begravelse. Her spiller Pilatus en sentral rolle, men Bulgakovs versjon av påskeberetningen avviker på flere områder fra det som fortelles om Jesu siste dager i evangeliene i Det nye testamentet. Det tredje plottet handler om en mann uten navn, som kalles mesteren, og om hans forhold til Margarita, kvinnen han elsker. Mesteren er forfatter, og han skriver på en roman om Pontius Pilatus. Mesteren og Margarita møter skikkelsene fra det første og det andre plottet, og det er deres fortelling som binder romanen sammen og driver handlingen fremover. Den overnaturlige og den naturlige sfæren er dermed uløselig bundet sammen, noe som igjen signaliserer det som kanskje er romanens viktigste tema: Virkeligheten kan ikke forklares endimensjonalt, bare ut i fra den materielle verden. Et rent naturvitenskapelig verdensbilde er derfor fullstendig utilstrekkelig.

Charles Baudelaire (1821–1867) er en av de viktigste skikkelsene i overgangen fra romantikken til naturalismen i fransk og europeisk lyrikk. Hans mest kjente diktsamling *Les Fleurs du Mal* ble utgitt for første gang i 1857. Den forårsaket den en offentlig skandale, blant annet fordi flere dikt henspilte på lesbisk seksualitet. Dette førte til at diktsamlingen ble inndratt, og Baudelaire ble stilt for retten, anklaget for «å pirre sansene gjennom en grov realisme som krenket bluferdigheten» (Buvik 2011:223). Baudelaire, som har «en sikker status som den første store modernist i europeisk litteratur», var samtidig sterkt preget av katolsk tenkning (Buvik 1996:148). Han var overbevist om at ateismen ikke var i stand til å stå imot ondskap og fremmedgjøring, som for Baudelaire er de dypeste drivkreftene i menneskelig eksistens.

Både Satan og det onde er grunnleggende begreper i Baudelaires metafysiske tenkning. Han så på ondskaben både som destruktiv og attraktiv, mennesket lever i et uavklart spenningsforhold mellom Gud på den ene siden og Satan på den andre:

Hos ethvert menneske finnes det til enhver tid to krefter som virker samtidig, den ene trekker mot Gud, den andre mot Satan. Å påkalle Gud, eller den åndelige streben, er et begjær etter å nå høyere. Å påkalle Satan, eller den dyriske drift, er gleden ved å synke (Baudelaire 1975:70).

Djevelens innflytelse på mennesket kommer klart til uttrykk gjennom flere vers i diktet «Til leseren», som innleder boken *Det ondes blomster*:

Det er Djevelen som leder oss, lokker og vinker!  
I de ekleste ting kan vi finne behag  
Ned mot Helvetet går vi hver eneste dag  
Uten avsky, igjennom et mørke som stinker

I flere dikt spiller Satan en sentral rolle, og Baudelaire ble derfor tidlig omtalt som satanist. Den engelske dikteren T.S. Eliot hevdet imidlertid at Baudelaire gjennom sin «satanisme» uttrykker noe sentralt ved kristendommens syn på ondskaben:

En gang var det på moten å ta Baudelaires satanisme alvorlig, akkurat som det nå er en tendens til å fremstille Baudelaire som en alvorlig og katolsk kristen. Jeg tror at det siste synspunktet – at Baudelaire vesentlig er kristen – står sannheten nærmere enn det første, men det krever atskillig forbehold. Når Baudelaires satanisme frigjøres fra sine mindre troverdige utsmykninger, hever den seg til en dunkel anelse av en del, men også en meget viktig del, av kristendommen. Satanismen selv, i den utstrekning den ikke bare var skaperi, var et forsøk på å trenge inn i kristendommen gjennom bakdøren [...]. I virkeligheten interesserer ikke Baudelaire seg det spor for demoner, sorte messer og romantisk blasfemi, men for det egentlige problem om godt og ondt (Eliot 1968: 156 og 162).

Gud både tolererer og benytter seg av Satan, menneskelivet og det som skjer i verden er derfor under ondskapens innflytelse. Dette beskriver Baudelaire slik i det neste verset av «Til leseren»:

Når vi legger vårt hode på ondskapens pute  
 Er det Satan som vugger vårt henførte sinn  
 Og vår vilje blir smeltet lik jern uten tinn  
 Av den dyktige kjemiker, alltid i rute

Det Baudelaire med størst hyppighet og kraft fordømte i sin egen samtid, var troen på fremskrittets betydning. Ytre fremskritt og store oppfinnelser innebærer ingen forbedring av mennesket. Dette tildekker tvert imot menneskets sanne tilstand, som er «hjertets fordervelse». Mennesket befinner seg fortsatt på det Baudelaire kaller «det ville stadium». Igjen og igjen understreker han at arvesynden er en realitet mennesket ikke kan komme utenom: «Sivilisasjonen ligger ikke i gass, damp eller borddans. Den består i å forminske sporene etter arvesynden» (Baudelaire 1975:85). På grunn av arvesynden er menneskenaturen ond: «Det onde krever ingen anstrengelse, det skjer naturlig, betinget av vår legning. Det gode er alltid en frukt av skapende innsats» (Broch 1967:43).

«TILLAT MEG Å PRESENTERE MEG SELV»

I 1967 «svarte» Rolling Stones på *Sgt. Pepper* med albumet *Their Satanic Majesties Request*, med et cover som viste Stones utkledd som magikere og trollmenn. Albumets tittel henspiller på en setning i britiske pass, som lød slik: «Her Britannic Majesty's Principal Secretary of State for Foreign and Commonwealth Affairs Request and Require in the Name of Her Majesty». *Their Satanic Majesties Request* var med andre ord et ordspill, som ikke har noe med Satan å gjøre, og de fleste sangene på denne utgivelsen handlet om ensomhet og fremmedgjøring. Det er derimot hevet over enhver tvil at det ikke var tilfeldig at Rolling Stones valgte en slik albumtittel. Like sikkert er det at dette ikke handlet om

én bestemt ideologi, men snarere om å tydeliggjøre et image. Albumet fikk imidlertid negativ omtale av kritikerne. En beskrev det som «en herlig grøt av psykedelisk hokuspokus». Rolling Stones hadde ingen troverdighet som hippier, og dessuten hadde psykedelia-æraen passert sin topp. Mange karakteriserte albumet som «surrogat-Beatles» (McMillian 2014:207).

I boka *Dionysos Rising: The Birth of Cultural Revolution Out of the Spirit of Music* forsøkte den amerikanske kulturkritikeren E. Michael Jones å fremstille Rolling Stones som satanister. Han trakk en linje fra Richard Wagner via Friedrich Nietzsche og Aleister Crowley til Rolling Stones:

Mick Jagger must have known he had a hit in 'Sympathy for the Devil'. Satanism had finally made its way out of the arcana and prolix journals of Aleister Crowley. It was no longer just the fixation of the turgid underground films of Kenneth Anger.<sup>6</sup> It was now part of mainstream pop culture. Mick would sing his Satan song to millions of people in the States that fall (Jones 1994:173).

Den engelske magikeren Aleister Crowley (1875-1947) var en viktig inspirasjonskilde for moderne okkultisme, men det er tvilsomt om han kan kalles satanist. I setningen «Gjør hva du vil, er hele loven» formulerte han tanken om at magi er utvikling av viljen. Referanser til Crowley er relativt vanlige i rock og populærkultur. Beatles inkluderte ham i persongalleriet som pryder coveret til 60-tallets mest innflytelsesrike album, *Sgt. Pepper*.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Kenneth Anger (f. 1927) er en amerikansk filmskaper, som er kjent for å fokusere på okkultisme. Marianne Faithfull spilte Lillith i Angers film *Lucifer Rising* (1969). Han tilbød også Mick Jagger rollen som Lucifer i en av sine filmer, noe Jagger takket nei til. Jagger komponerte imidlertid musikken til Angers kortfilm *Invocation of My Demon Brother* (1969), hvor Anton LaVey spilte Satan. Anger var en disippel av Aleister Crowley, og denne forbindelsen er trolig det eneste tilknytningspunktet mellom Crowley og Rolling Stones.

<sup>7</sup> For en nyansert fremstilling av Aleister Crowley, se Winje 2009. Til utgivelsen *Blizzard of Oz* (1980) skrev Ozzy Osbourne låten «Mr. Crowley», med blant annet følgende tekstlinje: «You fooled all the people with magic». Dette er et godt eksempel på at Crowley ikke nødvendigvis beundres eller glorifiseres i populærkulturen.

Det var imidlertid ikke Aleister Crowley som var Jagers inspirasjonskilde da han skrev «Sympathy». Sangen åpner med noen linjer som gjenspeiler Jagers lesning av Bulgakovs *Mesteren og Margarita*. Romanens første kapittel innledes med en samtale mellom to menn som diskuterer eksistensielle spørsmål på en benk i en park i Moskva. Redaktøren i et tidsskrift har gitt en poet i oppdrag å skrive et stort dikt med antireligiøst innhold. Men redaktøren er misfornøyd med lyrikerens verk. Han har fremstilt Jesus som en lys levende person, mens redaktøren ønsker å bevise at Jesus aldri har levd. Alle fortellingene om Jesus er myter og oppspinn.

Mick Jagers tekst åpner med at sangens jeg-person ber om tillatelse til å presentere seg selv:

Please allow me to introduce myself  
I'm a man of wealth and taste

Hva er identiteten til denne personen som både er rik og har god smak? I Bulgakovs roman møter leseren allerede i det første kapitlet en mann som svarer til beskrivelsen av jeg-personen i åpningsstrofen av Jagers tekst.

Mens redaktøren argumenterer for at Jesus-fortellingen bare er oppspinn, dukker en tredje person opp i parken. Han setter seg ned på nabobenken. Mannen er utlending, og han blander seg inn i samtalen fordi også han synes det tema de diskuterer er svært interessant. «Får jeg lov til å sette meg her?», spør han høflig. Redaktøren og lyrikeren er ateister, og de forteller den fremmede at «størsteparten av vår befolkning har bevisst og for lengst opphørt å tro på eventyrene om Gud». Den fremmede takker for denne viktige opplysningen, og litt lenger ut i samtalen sier han: «Men nå skal De høre hvilket problem som opptar meg: Dersom det ikke finnes noen Gud, da må man spørre seg hvem som styrer menneskelivet og i det hele tatt holder orden på jorden?» (Bulgakov 1995:17 og 18). Den fremmede presenterer seg, han er professor, første bokstav i etternavnet er W, og han er spesialist på svart magi. Professoren hvisker til dem: «Husk på at Jesus har eksistert». Senere får vi vite at W står for Woland, og at dette er en svært velstående

person: «Han er ikke knipen med pengene. Han er millionær! [...] De skulle bare sett den villaen han har!» (Bulgakov 1995:110).

Ifølge Marianne Faithfull var Mick Jagger særlig fascinert av Wolands eller djevelens rolle i *Mesteren og Margarita*:

Mick wrote a three-minute song synthesized out of this very complex book. He took the most essential elements and compressed them. By putting himself in the mind of the central character, he was able to animate the somewhat labyrinthine and prolix plot. What Mick liked about the character of Bulgakov's Satan was the glamour of the character, the role. He recognized immediately that this was a great part for him (Faithfull 1995:267).

Samtalen mellom poeten, hans redaktør og Woland i parken i Moskva fortsetter med at spørsmålet om djevelens eksistens blir brakt på bane. Det er djevelen selv, det vil si Woland, som spør de to andre: «Og noen djevel finnes det vel heller ikke, da?» Poeten svarer: «Ikke noen djevel heller ... Det finnes ingen djevel!» Men professoren kommer med følgende oppfordring til de to intellektuelle på nabobenken: «Tro i det minste at djevelen er til!» (Bulgakov 1995:50 og 51).

I likhet med Bulgakov reiste også Baudelaire spørsmålet om djevelens eksistens. Denne problemstillingen står sentralt i hans kjente prosadikt «Den gavmilde spilleren», hvor jeg-personen forteller om sitt møte med djevelen:

I går, midt i menneskemengden på bulevarden, følte jeg at jeg streifet borti et mystisk vesen som jeg alltid hadde hatt lyst til å treffe; jeg kjente ham straks igjen, selv om jeg aldri hadde sett ham [...]. På ingen måte beklaget han seg over det dårlige rykte han hadde over hele verden, han forsikret meg at nettopp han var mer interessert enn noen annen i å få utryddet *overtroen*. Han innrømmet at han bare en eneste gang hadde følt sin makt truet: Det var den dagen han hadde hørt en predikant som var mer skarpsindig enn sine kolleger, rope ut fra prekestolen: – Kjære brødre! Glem aldri når dere hører noen prise fornuften og fremskrittet, at djevelens mest utsøkte list består i å overbevise dere om at han ikke finnes!

Jeg-personen i Baudelaires prosadikt forteller videre at han «ble oppmuntret av så megen velvilje og spurte etter nytt om Gud, om han hadde møtt ham i det siste. Han svarte ubesværet, men litt trist: – Vi hilser på hverandre når vi møtes, men som to gamle adelsmenn; hvor den medfødte høflighet ikke helt og fullt kan viske ut minnet om gammelt nag» (Baudelaire 1993:82). Djevelen i Baudelaires prosadikt forteller at mange filosofer uten å vite det har arbeidet for hans sak. Og han fortsetter:

Jeg vil at De skal bevare et godt minne om meg. Jeg vil gjerne vise at jeg, som omtales så ille, jeg er av og til en *god djevel* – for å bruke et av Deres folkelige uttrykk. For å bøte på det uopprettelige tap De har lidt ved tapet av Deres sjel gir jeg Dem den innsats De ville vunnet dersom lykken hadde vært på Deres side (Baudelaire 1993:84).

Denne tematikken minner om de neste verselinjene i Jaggers tekst:

I've been around for a long, long year  
Stole many a man's soul and faith

Jeg-personen i «Den gavmilde spilleren» har tapt sin sjel til djevelen, og belønningen er at han skal herske over sine likemenn, møtes av tilbedelse, beruse seg med vellyst og aldri føle et begjær uten at djevelen hjelper til slik at det kan oppfylles. Men det ender med at jeg-personen avviser djevelen og hans fristende tilbud (Baudelaire 1993:85).

Jeg-personen i «Sympathy for the Devil» har stjålet fra mange mennesker, ikke bare deres sjel, men også deres tro. Forestillingen om djevelen som en tyv stammer fra Jesus og Det nye testamente. Jesus beskrev djevelen som en tyv i Joh 10,10: «Tyven [djevelen] kommer bare for å stjele, drepe og ødelegge». Den greske grunnteksten bruker her ikke det vanlige ordet for «drepe», men et ord som like gjerne kan oversettes med «slakte», «slakte ned». Fortsettelsen av Jaggers tekst handler i stor grad om nettopp dette. Dersom «Sympathy» inneholder en referanse til djevelen slik han omtales i Det nye testamente, innebærer det at han tillegges en langt mer destruktiv rolle enn Baudelaires djevel og Bulgakovs Woland.

«JEG VAR DER DA JESUS TVILTE OG LED»

Neste strofe av «Sympathy for the Devil» handler om prosessen mot Jesus. Sangens jeg-person var til stede i Jerusalem da Jesus ble dømt av Pilatus. Denne fortellingen spiller ingen sentral rolle hos Baudelaire. Men i *Mesteren og Margarita* er prosessen mot Jesus gjenfortalt med stor detaljrikdom. Det er professor Woland (eller djevelen) som forteller historien om Jesua til poeten og hans redaktør i parken i Moskva. De innvender at det han forteller ikke alltid stemmer overens med det som står i evangeliene. Til dette svarer professoren at han kan bekrefte at det han nettopp har fortalt om Jesus virkelig har skjedd, fordi «jeg personlig var til stede under alt dette. På balkongen hos Pontius Pilatus var jeg, og i haven når han snakket med Kaifas, og på podiet, men bare i hemmelighet, inkognito kan man si ...» (Bulgakov 1995:49).

I likhet med Bulgakovs Woland var også fortelleren i Jagers tekst til stede under prosessen mot Jesus:

And I was around when Jesus Christ  
Had his moment of doubt and pain  
Made damn sure that Pilate  
Washed his hands and sealed his fate

Hvorfor har Jagger tatt med Pilatus' håndvask? Bulgakov legger vekt på at Pilatus dømte Jesus av feighet, men han forteller ikke at Pilatus vasket hendene etter han hadde felt dommen. Denne lille, men slett ikke ubetydelige hendelsen har Jagger hentet fra Det nye testamente. Ifølge Matteusevangeliet vasket Pilatus hendene fordi han mente at han ikke var skyldig i Jesu død:

Da Pilatus så at ingenting nyttet, men at uroen bare økte, tok han vann, vasket hendene mens mengden så på, og sa: «Jeg er uskyldig i denne mannens blod. Dette blir deres sak» (Matt 27,24).

Å vaske hendene er i dette tilfellet en symbolsk handling hvor Pilatus tilkjenner at han ikke er delaktig og derfor heller ikke kan stilles til



ansvar for det som skal skje. Teksten sier at Pilatus vasket hendene og beseglet «his fate». Her er ordet *his* tvetydig, hvem sin skjebne er det som blir beseglet? Refererer det til Jesus eller til Pilatus?

Ifølge *Mesteren og Margarita* hørte djevelen på samtalen mellom Jesus og Pilatus, og han så hvordan Jesus endte sitt liv, men han var ikke årsak til at noe av dette fant sted. I Jagers tekst har jeg-personen en langt mer aktiv rolle: Det var han som sørget for at Pilatus vasket sine hender og beseglet skjebnen – enten sin egen skjebne, men mer sannsynlig Jesu skjebne. Jagers jeg-person får med andre ord en langt mer fremskutt plass i prosessen mot Jesus i «Sympathy for the Devil» enn det som er tilfellet med Bulgakovs djevel i *Mesteren og Margarita*. Dersom Jagers jeg-person ikke er identisk med Bulgakovs djevel, hvem er det da som er tekstens aktive subjekt?

Evangeliene forteller at Pilatus hadde et sterkt ønske om å sette Jesus fri. Men da folkemengden skjønnte at Pilatus nølte, ropte de: «Gir du denne mannen fri, er du ikke keiserens venn» (Joh 19,12).<sup>8</sup> Da Pilatus ble utsatt for politisk utpressing, ga han etter for folkemengdens krav. Fortellerstemmen i denne delen av Jagers tekst er med andre ord ikke identisk verken med den jødekristne Satan eller Bulgakovs Woland. De som var i nærheten da Jesus led og som sørget for at Pilatus felte dommen, var ikke demoniske makter, men folket i Judea på Jesu tid. Domfellelsen skjedde på bakgrunn av en dobbelt rettsprosedyre. Jesus ble først dømt i jødernes høye råd og deretter ved en romersk embetsmann. Dette innebærer at Jesu død ikke ble forårsaket av én enkelt person eller av ett enkelt folk, men dypest sett er hele menneskehetens ansvar.

«HÅPER DU GJETTER MITT NAVN»

Den sentrale skikkelsen i Bulgakovs roman er som nevnt Woland. Dette er en folkelig tysk betegnelse på djevelen, og grunnbetydningen er «den skremmende». Woland opptrer blant annet i Goethes *Faust*, hvor han

<sup>8</sup> Keiser Tiberius behandlet de han oppfattet som illojale strengt. Å være på god fot med keiseren var essensielt for at den romerske guvernør Pontius Pilatus skulle lykkes i sin gjerning.

fremstår som en underordnet demonisk skikkelse. Bulgakovs djevleskikkelse skiller seg imidlertid klart fra djevelen slik vi kjenner ham både fra *Faust* og fra Bibelen. Hos Bulgakov er ikke djevelen Guds motstander eller fiende, men snarere Guds medarbeider: Han både vil og gjør det gode. Det innebærer ikke at han alltid er mild og nådig, han kan også være en hard og krevende djevel. Men de det går ut over er de som lever et liv preget av umoral og urett. Hos Bulgakov forvaltes nåden og tilgivelsen av Jesus eller Jesjua, som mener at alle mennesker er gode. Djevelen har overtatt Guds straffende funksjon, og han har sin egen etat eller sitt eget departement.

I første del av refrenget til «Sympathy for the Devil» sier fortellerstemmen: «Hyggelig å bli kjent med deg, håper du klarer å identifisere meg». Dette utdyper Jagger på følgende måte i refrengets siste del: «Men det jeg faktisk driver med svarer uansett ikke helt til de forestillingene du har om meg»:

Pleased to meet you  
 Hope you guess my name  
 But what's puzzling you  
 Is the nature of my game

Marianne Faithfull har flere ganger uttalt at sangens tema i stor grad er avledet fra *Mesteren og Margarita*:

It is an eerie book about Satan coming to Moscow to assess the damage of the revolution. That's one of the things that started the song 'Sympathy for the Devil'. The sinister theme of that song is largely derived from that book (Hotchner 1990:226).

Dersom det var Bulgakovs djevel Jagger hadde i tankene da han skrev disse linjene, gir setningen om det forunderlige ved djevelens virksomhet god mening. Det som nettopp er forvirrende i Bulgakovs roman, er djevelens identitet, fordi denne djevelen har lite til felles med den jødekristne djevel. Enda mer forvirrende er djevelens handlinger: Den

virksomheten djevelen bedriver i romanen er ikke ondskap, men avsløring av hykleri og ondskap:

Who are Woland's victims? They are the incompetent, the selfish, the greedy, the hypocritical, the arrogant, bureaucrats, liars, cheats and informers. Woland punishes them singly and in the mass (Milne 1977:19).

Woland avslører menneskenes sanne natur. De er grådige, misunnelige, fryktsomme og feige, uærlige og løgnaktige, fulle av selvbedrag.

Bulgakovs Satan bringer rettferdighet til et Sovjet som lider under det kommunistiske styret. Han forsøker å overbevise menneskene i det ateistiske samfunnet om Guds eksistens, om Jesu eksistens og om sin egen eksistens. Han straffer kommunister, ateister, byråkrater og moskovitter som er tilfredse med livet i en gudløs verden. Han uttrykker seg derimot aldri kritisk eller blasfemisk i forhold til Gud. Tvert imot inntar han rollen som Kristi advokat helt fra romanens begynnelse. Djevelen vil ikke lenger det onde og demoniske. Han er tvert imot blitt Guds medarbeider: Han både vil og gjør det gode. Denne djevelen befinner seg med andre ord fjernt fra den klassisk kristne forståelsen av Satan.

Bulgakovs djevel har imidlertid likhetstrekk med det bildet som tegnes av djevelen i en scene fra Godards dokumentarfilm *Sympathy for the Devil*. I denne filmen er det et avsnitt som heter «All About Eve». En kvinne som heter Eva går gjennom et idyllisk landskap mens hun fotfølges av journalister. En av dem spør: «Do you think that the Devil is God in exile?» Til dette svarer Eva: «Yes» (Godard 2006).

#### ROCK OG IDEOLOGIKRITIKK

I tekstens neste to vers refererer Jagger til de to ideologiene som preget store deler av det 20. århundre: kommunismen og nazismen. Det første eksemplet Jagger viser til er den russiske revolusjon. Tidlig i forrige århundre var Petrograd (seinere St. Petersburg) sentrum for store opprøyer mot tsarens styre i Russland. Tsarens politikk rammet særlig arbeiderklassen og de fattige, og i mars 1917 gjennomførte de en revolu-

sjon som førte til at tsaren gikk av. I april samme år kom Lenin til Petrograd, og i november gjennomførte han en ny revolusjon.

Det som opptar Jagger er kommunistenes bruk av vold, noe han får fram ved omtalen av bolsjevikenes drap på den russiske tsarfamilien i 1918. Jeg-personen forteller at han oppholdt seg i St. Petersburg, da han så at det var på tide med en forandring. Han drepte tsar Nikolaj II og hans regjering, mens tsarens datter Anastasia skrek forgjeves:

I stuck around St. Petersburg  
 When I saw it was time for a change  
 Killed the tsar and his ministers  
 Anastasia screamed in vain

Lenin hatet tsaren, blant annet fordi tsarens far hadde nektet å redde livet til hans eldre bror Alexandr. Tsar Nikolaj II og hans familie hadde siden slutten av april 1918 blitt holdt innesperret i et hus i Jekaterienburg. Trotskij anbefalte at Nikolaj skulle føres tilbake til Moskva og stilles for retten der. Men Lenin hadde andre planer. Han ville utrydde Romanov-familien fordi de hadde vanstyrt Russland.<sup>9</sup> Tidlig om morgenen 18. juli 1918 ble tsaren og hans familie vekket i sengene sine, tatt med ned i kjelleren, stilt opp mot veggen og skutt. Dette var en av de mest grufulle massakrene under revolusjonen. Blant ofrene var ikke bare Nikolaj og hans kone, men også deres fire døtre og deres bløder-sønn, sammen med flere tjenere. Anastasia (1901–1918) var tsarens yngste datter. En som var øyenvitne forteller at da tsarfamilien ble skutt døde de fleste straks. Men Anastasia var fortsatt i live:

[She] rolled about and screamed. And when one of the murderers approached she fought desperately with him till he killed her. She finally fell, pierced by the bayonets (King & Wilson 2011:70).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Tsarens statsminister Nikolaj Golitsyn ble sammen med andre ministre arrestert i februar 1917. Etter bolsjevikenes maktovertagelse ble han løslatt, men i 1925 ble arrestert på nytt. Han ble skutt i juli 1925.

<sup>10</sup> En kvinne som het Anna Anderson hevdet at Anastasia greide å flykte, og at hun var

Det andre eksemplet Jagger viser til er nazismen, Hitlers brutale krigføring og Holocaust. På tross av det bitre fiendskapet dem imellom er det like fullt flere likhetstrekk mellom kommunismen og nazismen. De er begge totalitære politiske ideologier som har utløst terror, massedrap og undertrykkelse i stor skala.<sup>11</sup> De er også ikke-religiøse ideologier, både Marx, Lenin og Hitler var ateister. Hitler trodde ikke på en personlig Gud eller på et liv etter døden.<sup>12</sup> Om religionen skrev Lenin:

Hele vårt program er bygd på en vitenskapelig og materialistisk verdensanskuelse. Religion er folkets opium – dette utsagn av Marx er hjørnesteinen i hele det marxistiske syn på religionen (Lenin 1976:20).

Nazismen utgjør bakteppet for det neste verset i Jagers tekst. Jeg-personen forteller at han kjørte tanks og hadde en generals rang, mens lynkrigen raste og stanken av døde kropper bredte seg ut over slagmarken. Setningen «And the bodies stank» kan også oppfattes som en referanse til nazistenes konsentrasjonsleirer, og bidrar til at krigens grusomheter på en ubehagelig måte blir fysisk nærværende for lytteren:

I rode a tank  
Held a general's rank  
When the blitzkrieg raged  
And the bodies stank

Hva er identiteten til jeg-personene i disse to versene? Bedriver Jagger her først og fremst ideologikritikk? Det vil da innebære at jeg-personen i det første verset er identisk med Lenin – som representant for kommunismen, mens jeg-personen i det neste verset er identisk med Hitler – som representant for nazismen. I boka *Ondskapens filosofi* skriver

den reddede Anastasia. Men etter at tsarfamiliens levninger ble funnet i 1991 fastslo russiske eksperter at også Anastasia var blant dem som ble skutt 18. juli 1918.

<sup>11</sup> Hagtvat (2011) skriver at Sovjet-kommunismen mellom 1917 og 1987 tok livet av i alt 62 millioner mennesker, mens Nazi-Tyskland myrdet nærmere 21 millioner.

<sup>12</sup> Om Hitlers syn på religion, se Sørensen (2010:142–147).

Lars Fr. H. Svendsen at Holocaust representerer en ekstraordinær ondskap:

Men det var helt ordinære mennesker som gjennomførte denne masseutryddelsen, som gasset og kremerte, som slaktet ned hele landsbyer, som utførte medisinske eksperimenter med mennesker, som myrdet jøder for å skaffe til veie skjeletter og hodeskaller til et anatomisk institutt ved et tysk universitet etc. (Svendsen 2013:31).<sup>13</sup>

Det er derfor på sin plass å spørre om ikke Jagers tekst også handler om «vanlige» menneskers nesten ubegrensede kapasitet til å utføre krigshandlinger som medfører smerte, ødeleggelse og død for millioner av mennesker.<sup>14</sup> Er det ikke «vi» som er i stand til å stige i gradene slik at vi kan bli general i en armé? Er det ikke «vi» som brutalt massakrerer medmennesker i nasjonalfølelsens navn?

#### DEN SATANISKE LATTEREN

Etter denne problematiseringen av jeg-personens identitet endres perspektivet gradvis i «Sympathy». I første del av teksten møter lytteren en djevel som har likhetstrekk med den jødekrystne Satan-skikkelsen. Jagger har sannsynligvis brukt både Bulgakov og Baudelaire som litterære baktepper, men samtidig radikaliseret og videreutviklet djevelskikkelsen, slik at han spiller en mer aktiv rolle. Men i refrenget mer enn antyder Jagger at ikke alt er slik man skulle tro når det gjelder jeg-personens identitet og virksomhet. Dersom «the nature of my game»

<sup>13</sup> Sosiologen Zygmunt Bauman så ikke på 2. verdenskrig og Holocaust som et resultat av gammelt barbari eller rasisme, men av det moderne samfunns manglende medmenneskelighet og ansvarspulverisering: «Holocaust var født og båret frem i vårt moderne rasjonelle samfunn, på et høyt trinn i vår sivilisasjon og på toppen av menneskets kulturelle storverk, og av denne grunn er det et problem for vårt samfunn, vår sivilisasjon og vår kultur» (Baumann 2006:9).

<sup>14</sup> I boka *Eichmann i Jerusalem* skapte filosofen Hanna Arendt begrepet «ondskapens banalitet» om holdningen til dem som utførte de massedrapene som fant sted under 2. verdenskrig.

henspiller på djevelen som den som avslører ondskaper i det enkelte menneske, handler ikke «Sympathy for the Devil» først og fremst om djevelen, men om mennesket.

Et av Charles Baudelaires mest kjente essay har tittelen «Om latterens vesen og allment om det komiske i den bildende kunst». I dette essayet skriver Baudelaire at dersom vi forestiller oss et paradys på jorden, et sted hvor alt var godt, ville latteren ikke finnes. Baudelaire bruker Jesus som eksempel, «den vise fremfor alle, Ordet som ble kjød, lo aldri. I hans øyne som vet og kan alt, finnes ikke det komiske. Ordet som ble kjød visste allikevel hva sinne var, han visste endog hva tårer var». Latteren viser derimot menneskets sataniske natur, noe som hos Baudelaire er uløselig knyttet sammen med dogmet om syndefallet. Da mennesket spiste frukten av kunnskapens tre i Edens hage, fikk det også den sataniske idé om sin overlegenhet: «Latteren kommer av forestillingen om egen overlegenhet. Hvis det overhodet skulle finnes noen satanisk forestilling, så måtte det være denne!» Dette essayet uttrykker en viktig side ved menneskesynet til Baudelaire, i og med at han her bruker ordene satanisk og menneskelig som synonyme: «Latteren er satanisk, den er altså dypt menneskelig. Den er en konsekvens i mennesket av dets forestilling om sin egen overlegenhet» (Baudelaire 1988:46, 48 og 49).

Baudelaire legger vekt på at latteren ofte er et uttrykk for skadefryd. Mennesket ler ved synet av noe som kan tolkes som et tegn på svakhet eller ulykke hos et medmenneske (Baudelaire 1988:48–49). I «Sympathy for the Devil» bruker Mick Jagger ordet *glee* om jeg-personens reaksjon på krigshandlinger utført av konger og dronninger i middelalderen:

I watched with glee  
While your kings and queens  
Fought for ten decades  
For the gods they made

Når Jagger synger at konger og dronninger kjempet i 100 år for de gudene de laget kan det være en referanse til hundreårskrigen i Europa;

en serie med konflikter utkjempet mellom Frankrike og England i perioden 1337 til 1453. Selv om dette ikke først og fremst var en religionskrig, spilte religion (det vil si katolsk kristendom) en viktig politisk rolle i konflikten.

Kongene ble sett på som Guds representanter på jorda, og kongens vilje ble derfor betraktet som identisk med Guds vilje. Et godt eksempel på religionens betydning fra denne perioden er Jeanne d'Arc (1412–1431), som hørte avdøde helgener fortelle henne at hun skulle frigjøre Frankrike fra det engelske herredømmet.

I likhet med Bob Dylan («With God On Our Side») påpeker Jagger at religion ofte har blitt brukt for å legitimere krig. Men heller ikke her sier jeg-personen i Jagers tekst at det var han som stod bak disse grusomhetene. Han betraktet det som skjedde med *glee*, et ord som ifølge *The Oxford English Dictionary* kan bety «scornful jesting» eller «mockery»; det vil si skadefryd.

Baudelaire påpeker at det finnes det flere typer latter, for eksempel barnets latter, som er uten baktanker, preget av pur glede og uskyld. Men ordet *glee* i «Sympathy» refererer ikke til spontan barnelatter. Det Jagger beskriver er en jeg-person som betrakter blodige og bestialske krigshandlinger med en nedlatende og ondskapsfull latter. Dermed handler ikke verset bare om religionskriger i Europa, men like mye om menneskets generelle mangel på empati i møte med ødeleggelser og ondskap. På samme måte som hos Charles Baudelaire er Mick Jagers *glee* et uttrykk for den demoniske siden ved menneskets natur.<sup>15</sup>

#### VI ER ALLE LUCIFER

Våren og sommeren 1968 drev senator Robert Kennedy valgkamp for å bli demokratenes presidentkandidat. Han hadde nettopp vunnet valget i California, og tidlig på morgenen 5. juni skulle han forlate The Ambassador Hotel i Los Angeles. Mens Kennedy takket hotellets kjøkkenpersonale ble han skutt på kloss hold av en ung palestiner. Kort

<sup>15</sup> Mer om forholdet mellom skadefryd og ondskap hos Svendsen (2013:102–105).



tid etter døde han av skadene. Noen dager før denne dramatiske hendelsen begynte Rolling Stones innspillingen av «Sympathy for the Devil» i et studio i London. Den opprinnelige strofen med entallsformen «Who killed Kennedy?» ble dermed skremmende aktuell, og måtte endres til flertallsformen «Who killed the Kennedys?»:

I shouted out:  
 «Who killed the Kennedys?»  
 When after all  
 It was you and me

Tekstens jeg-person roper ut: Hvem er den skyldige? Hvem drepte John og Robert Kennedy? Vi kjenner navnet på de som avfyrte skuddene, men det er ikke det som er interessant i denne konteksten. Jagger hevder at når alt kommer til alt var det du og jeg. Hvordan kan vi være ansvarlige for handlinger vi selv tar avstand fra? Det svaret Jagger antyder er at det ligger i menneskenaturen å ta feil beslutninger og utføre onde handlinger. Menneskenaturen begjærer makt, rikdom og suksess, noe som igjen kan føre til at de destruktive kreftene får overtaket. Når det skjer kan mennesket bruke vold for å nå sine mål. Da blir mennesket lik djevelen.

I det neste verset sier jeg-personen at han la feller for trubadurer som ble drept før de nådde Bombay. Dette er en referanse til den såkalte *hippie trail*, en betegnelse som brukes for å beskrive reisene hippier på 60-tallet gjorde fra Europa og Nord-Amerika over land til Sør-Asia, hovedsakelig til India og Nepal. *The hippie trail* var en av verdens første store eksperimenter innenfor det vi kan kalle alternativ turisme. En vanlig rute gikk fra Istanbul til Teheran, deretter til Kabul og Peshawar, videre til Lahore, Dehli og Varanasi. De vanligste endestasjonene var Bombay, Goa og Bangkok. Flere hippier ble drept av narkobander i Afghanistan og Pakistan mens de var på vei til India:

Let me please introduce myself  
 I'm a man of wealth and taste

And I laid traps for troubadours  
Who got killed before they reached Bombay

Dette ble skrevet i 1968, like etter at The Beatles hadde oppholdt seg flere måneder i India for å lære meditasjon av Maharishi. Ordet «Bombay» er i Jaggers tekst et uttrykk for Østens mystikk, det vil si en åndelighet som mange ungdommer ikke fant i Vestens materialistiske samfunn.<sup>16</sup> Rolling Stones var imidlertid «aldri helt på linje med duften av røkelse og den overflatiske flower power-idealismen som preget denne epoken» (McMillian 2014:208).

Ordet Satan forekommer ikke i Jaggers tekst. Men da fortellerstemmen avslører hva han heter, sier han: «Bare kall meg Lucifer». Dermed synes det ganske opplagt hvem det er Jagger sikter til når han synger: «Hope you guess my name». Navnet er Lucifer, men hvem refererer det til?:

Just as every cop is a criminal  
And all the sinners saints  
As heads is tails  
Just call me Lucifer  
'Cause I'm in need of some restraint

Like før omtalen av Lucifer synger Jagger at hver politimann er en kriminell og alle synderne er helgener. Mennesket er med andre ord et sammensatt vesen, og kjennetegnes ikke ved et enten – eller, men ved et både – og.<sup>17</sup> «As heads is tails» refererer til det som på norsk kalles

<sup>16</sup> Mick Jagger var i utgangspunktet positiv til Maharishi, og dro i august 1967 sammen med Beatles til Wales for å lære meditasjon: «I know [Maharishi] can teach me the direction in which I should go. I am just seeking to be one with the universe and myself». Keith Richards derimot, ble ikke med til Wales: «Jeg er ganske stolt av at jeg aldri fikk meg til å kysse Maharishis goddamn feet» (McMillian 2014:141 og 208).

<sup>17</sup> I sangen «Saint of Me» (fra *Bridges to Babylon*, 1997) synger Jagger om ulike mennesker som har blitt omvendt til kristendommen. De han nevner eksplisitt er Paulus og Augustin. Han synger blant annet: «And I do believe in miracles/And I want to save my soul/And I know that I'm a sinner/I'm gonna die here in the cold». Jagger er med andre ord tydelig på at «You'll never make a saint of me».

«mynt og kron», en gammel form brukt for å ta avgjørelser. Poenget her er at selv om en mynt har to ulike sider – «head» og «tail» – er det likefullt én og samme mynt. Det som kalles mynt, har alltid to ulike sider. Det som kalles menneske, kan være politi og helgen på den ene siden, men kriminell og synder på den andre.<sup>18</sup> Men dersom vi skal gi det som kalles menneske et navn, kan vi like gjerne kalle det Lucifer. Med dette får Jagger fram den mørke siden ved menneskets natur, den siden mennesket trenger hjelp til å holde i sjakk. Det er denne dimensjonen ved mennesket Baudelaire skildret slik i diktet «Slangen»:

Enhver mann, også du, også jeg,  
Har i hjertet en gul, mektig Slange,  
Som behandler sin mann som en fange,  
Som, hvis han sier «Ja!» sier «Nei!»

I sin tekst har Jagger listet opp en rekke hendelser som viser hva som skjer når ingen sørger for at jeg-personens «need of some restraint» imøtekommes. Så hvem er den virkelige djevelen? Hvem er dypest sett ansvarlig for krig og drap opp gjennom historien? I et intervju fra 1971 med *Rolling Stone Magazine* som blant annet handlet om «Sympathy» mer enn antydnet Keith Richards et svar: «What is evil? [...] There are black magicians who think we are acting as unknown agents of Lucifer, and others who think we are Lucifer. Everybody's Lucifer» (Rocha 2012:177).

#### «SYMPATI FOR DJEVELEN» OG ROMANTIKKENS BILDE AV SATAN

Baudelaire's Satanskikkelse var en reaksjon på opplysningstidens avskrivning av Satan. Den franske opplysningsfilosofen Voltaire (1694-1778) var deist. Han mente at dersom Gud ikke finnes, måtte vi finne ham opp. Men like overbevist som han var om nødvendigheten av Guds eksistens, like overbevist var han om at forestillingen Satan er en

<sup>18</sup> Penner (2005:122) påpeker at Jagger her berører *simul iustus et peccator*-temaet, som sto sentralt i Martin Luthers reformatoriske teologi.

grotesk illusjon. Etter den franske revolusjon endres det politiske og ideologiske klimaet i Europa. Kirken ble sett på som en viktig støttespiller for *Le Ancien Régime*, og mange identifiserte Bibelens Gud med de monarkene som folk flest avskydde.<sup>19</sup>

I denne prosessen var det ikke merkelig at Satan, kristendommens tradisjonelle fiende, fikk en ny rolle. Synet på Satan gjennomgikk en dramatisk endring, og denne begynte i England, hvor flere diktere videreutviklet det bildet av djevelen John Milton hadde skapt i *Paradise Lost* (1667). Lucifer er en av hovedpersonene i dette episke verket. Milton presenterte Lucifer sympatisk, som en ambisiøs og stolt engel som utfordret Gud og utløste krig i himmelen. Men han blir beseiret av erkeengelen Mikael og kastet ned på jorda. Etter dette ble Satan de undertryktes stemme, og skytsengel for politisk, religiøs og seksuell frigjøring.

Romantikkens forståelse av Satan preges av et positivt bilde. Han er helten som står alene mot verden, individualisten som befri menneskene fra det som hindrer dem i å oppleve frihet, skjønnhet og kjærlighet. De romantiske dikternes beundring for Satan var imidlertid ikke satanisme, det vil si en dyrkelse av ondskaper, for de gjorde jo Satan til et symbol på det de betraktet som godt. I romantikken blir den kristne guden et symbol på det onde, mennesket blir guddommeliggjort, og den kristne Satan-skikkelsen blir en helt (Burton Russel 1986: kapittel 5). Rehabiliteringen av Satan i romantikken kom til uttrykk på to måter: Satan er den ensomme helten som gjør opprør mot guddommelig og politisk undertrykkelse, eller han er en forførerisk sjarmør som gir mennesket makt og kunnskap i bytte mot menneskets sjel. Begge disse måtene å forstå Satan på er tilstede hos Baudelaire, men som en kritiker har påpekt:

In general it is striking – given Baudelaire’s interest in Satan – how little he participates in the reversals of romantic Satanism that makes the Devil a hero, praised for his revolt against an oppressive despot (Culler 1998:94).

<sup>19</sup> *Le Ancien Régime* er et uttrykk som brukes om regjeringsformen til det franske kongehuset Bourbon, som kom til makten i 1589 med Henrik IV. Deretter regjerte de uten avbrudd i drøyt 200 år, fram til den franske revolusjonen.

Det samme kan sies om djevelens rolle i «Sympathy». Det er primært ett sted i Jagers tekst som kanskje inneholder en referanse til romantikkens bilde av Satan, hvor han er den revolusjonære leder som fører an i opprøret mot undertrykkerne. Men bidrar ikke setningene om tsaren og hans familie også til å skape sympati for disse:

I stuck around St. Petersburg  
 When I saw it was time for a change  
 Killed the tsar and his ministers  
 Anastasia screamed in vain

Ifølge kristen tradisjon var Satan opprinnelig en engel som gjorde opprør mot Gud. De kristne fant belegg for denne forestillingen blant annet i Jes 14,12:

Du har falt fra himmelen, du morgenstjerne, morgenrødens sønn! Du er slengt til jorden, du som seiret over folkeslag! Det var du som sa i ditt hjerte: «Til himmelen vil jeg stige opp, høyere enn Guds stjerner reiser jeg min trone [...]. Jeg vil stige opp på haugen av skyer og gjøre meg lik Den høyeste».

I den latinske bibeloversettelsen Vulgata ble «morgenstjerne» oversatt med Lucifer, som også kan oversettes med «lysbærer». Jesu uttalelse i Luk 10,18: «Jeg så Satan falle ned fra himmelen som et lyn» ble oppfattet som en referanse til Jes 14,12. Lucifer var engelen som ble utstøtt fra himmelen, og på 400-tallet ble Lucifer identifisert med Satan. Mens ordet djevel stammer fra det greske *diabolos*, som betyr «anklager», er Satan opprinnelig et hebraisk ord, som betyr «motstander». Navnet Lucifer brukes gjerne om Satan når han viser seg forkledd i skjønnhet. I 2 Kor 11,14 skriver Paulus at «Satan selv skaper seg om til en lysets engel». Ifølge Jes 14,12 forstod Lucifer rekkevidden av sitt opprør, men på grunn av sin opprørske ånd gjennomførte han likevel sin plan. Han er dermed et godt eksempel på den tragiske helten, slik denne ble forstått i romantikken. Han er ikke helt på grunn av sin plettfrie moral, men

fordi han stoler på sine egne krefter og etablerer egne normer som ikke er styrt av noen autoritet. Denne heltens gjør opprør mot samfunnets tradisjonelle verdier, samtidig som han lever isolert og alene, noe som har gjort ham sterk. Det kan tenkes at Jagers bruk av navnet Lucifer i «Sympathy» til en viss grad gjenspeiler romantikkens forståelse av Lucifer. Men først og fremst betegner Lucifer i Jagers tekst de mørke og demoniske sidene ved menneskets natur.

#### HVEM DREPTE MEREDITH HUNTER?

Rolling Stones valgte å avslutte sin USA-turné i 1969 med en stor gratis konsert utenfor San Fransisco 6. desember. Konserten, som etter mye om og men fant sted på speedwaybanen Altamont, er godt dokumentert i filmen *Gimme Shelter*. Altamont fant sted knapt fire måneder etter Woodstock-festivalen. Den ble sett på som et uttrykk for «the ultimate tribal affirmation of the alternative values of a generation – peace, love, freedom, spirituality, sex, drugs and rock and roll – all of which had fused into a single entity called the counterculture».<sup>20</sup>

Hells Angels var leid inn for å sørge for vaktholdet under Altamont-konserten, noe som skulle vise seg å bli skjebnesvangert. Det var mye uro foran scenen i løpet av konserten. En ung svart gutt forsøkte å trenge seg helt fram til scenekanten. Han ble stoppet av en av vaktene fra Hells Angels. Den unge gutten trakk da fram en pistol som han viftet med. Dette førte til at mannen fra Hells Angels stakk den unge mannen i halsen med en atten centimeter lang kniv, slik at han etter kort tid døde av skadene. I sin ellers utmerkede bok *Instant Karma: Populærmusikkens kulturhistorie* gjentar Herman Willis en påstand som han slett ikke er alene om: «Det gikk helt galt da en av englene [dvs. Hells Angels] stakk ned og drepte en svart mann foran scenen mens Stones spilte sin 'Sympathy for the Devil'» (Willis 2001:339). Det oppsto imidlertid flere slåsskamper og voldsepisoder fant sted like foran scenen da Stones begynte å spille «Sympathy». Jagger prøvde å roe det hele ned:

<sup>20</sup> Torgoff (2004:239).

«Everybody be cool now [...]. We always have something very funny happens when we start that number [«Sympathy»]».<sup>21</sup>

Men da atten år gamle Meredith Hunter ble knivstukket og drept, var det ikke «Sympathy for the Devil» som ble spilt, men «Under my Thumb». Denne tragiske hendelsen foregikk uten at noen fra Rolling Stones nøyaktig så hva som skjedde. Fra scenen kunne Mick Jagger observere at det oppsto mer uro og panikk blant publikum. Han forsøkte derfor nok en gang å roe det hele ned, mens han spurte: «Whose war are we fighting, people?» Litt lenger ut i konserten spilte Stones «Gimme Shelter», med blant annet følgende tekst:

Yeah, I see the storm is threatening  
 My very life today  
 If I don't get some shelter  
 I'm gonna fade away  
 War, children, it's just a shot away

Mot slutten av sangen byttet Jagger ordet «war» ut med «rape» og «murder».<sup>22</sup> Om og om igjen sang han: «Rape – murder – it's just a shot away» (Booth 2012:518). Ossie Clark, som var Mick Jagers kostyme-designer, ble skremt da han så hvordan Jagger levde seg inn i rollen som Satan: «It was as if he had become Satan and was announcing his evil intentions. He was reveling in this role. Frightening, truly frightening». I begynnelsen av november 1969 var Clark til stede på en konsert med Rolling Stones, hvor de framførte «Sympathy». Slik beskriver Ossie Clark sin reaksjon: «I was trembling, I was so frightened. And the more the audience's reaction intensified, the more Mick baited them. I expected a riot, an explosion». (Hotchner 1990:345 og 346). Marianne Faithfull har hevdet at Mick Jagger bevisst spilte på de destruktive kreftene hver gang han stod på scenen:

<sup>21</sup> Selvin (2016:207).

<sup>22</sup> «Gimme Shelter» gjenspeiler mer enn noen annen Stones-sang den ustabile situasjonen i verden i 1969, hvor idealene fra hippietiden var blitt en uopnåelig drøm.

He harnessed all of the negative forces into entities. Out of these destructive impulses, he created all of the incredible personae of the late sixties: the Midnight Rambler, Lucifer, Jumpin' Jack Flash. They are all manifestations of malignant and chaotic forces, the ungovernable mob. The dark, violent, group mind of the crowd – chaos, Pan. That frenzied power caused many of the casualties of the sixties (Faithfull 1995:180).<sup>23</sup>

Den dramatiske hendelsen ved Altamont førte til at det gikk sju år før Stones fremførte «Sympathy» på nytt. Det ble også lagt merke til at mens Jagger under konserter på slutten av 60-tallet viste fram en tatoivering av djevelen på sin bare overkropp, bar han under Stones' neste USA-turné et stort krusifiks rundt halsen. I en telefonsamtale til en radiostasjon i USA like etter Altamont uttalte Jagger: «I thought the scene here was supposed to be so groovy. I don't know what happened, it was terrible, if Jesus had been there he would have been crucified» (Booth 2012:526). I sin selvbiografi forklarer Keith Richards Altamont-tragedien ved å vise til det Joseph Conrad kalte «mørkets hjerte», det vil si den mørke dimensjonen i menneskets natur:<sup>24</sup>

På Altamont var det den mørke siden av menneskenaturen, hva som kunne skje i mørkets hjerte, et fall ned til huleboernivå i løpet av noen timer, takket være Sonny Barger og gjengen hans, Angels. Pluss dårlig rødvin. Det var Thunderbird og Ripple, det verste jævla skvipet man kunne tylle i seg, samt dårlig syre. Det var slutten på drømmen for meg (Richards 2010:267).

<sup>23</sup> Sangen «Midnight Rambler» (fra *Let It Bleed*, 1969 handler om Albert DeSalvo, bedre kjent som «kveleren fra Boston». Han drepte 13 kvinner tidlig på 1960-tallet. Denne sangen er enda et godt eksempel på at Mick Jagger ofte var opptatt av menneskenaturens mørke sider i sine tekster. «Jumpin' Jack Flash» er trolig en referanse til «Spring-Heeled Jack», en demonisk folklørekarakter, som det gikk mange rykter om i Victoriatidens England. Spring-heeled Jack hadde klør på fingerspissene og var kledd i en svart kappe (Dinello 2011:257). Når det gjelder Pan var det en gud Brian Jones helt og fullt identifiserte seg med: «To Brian, Pan embodied the spirit of rock and roll» (Trynka 2014:166).

<sup>24</sup> Den polsk-britiske forfatteren Joseph Conrad (1857–1924) utga romanen *Mørkets hjerte* i 1899. Romanen handler om den griske europeiske imperialismen i Afrika og hvilke grusomheter dette påførte den afrikanske befolkningen. Conrads bok var et forbilde for Francis Ford Coppola da han laget anti-Vietnamkrig-filmen *Apocalypse Now!*



Altamont-konserten fant sted noen få måneder etter Woodstock-festivalen. I likhet med mange andre opplevde Keith Richards Altamont som slutten på hippietidens idealisme og dødsstøtet for 60-tallets motkultur: «The love and peace of Woodstock, only four months earlier, had dissipated; the Aquarian generation, held together by the myth of the approaching New Age, was coming apart at the seams» (Valentine Lachman 2001:307).<sup>25</sup>

Men hvem var dypest sett ansvarlig for det som skjedde med Meredith Hunter? Var det Hells Angels? Mick Jagger? Eller The Rolling Stones? Eller var det alle menneskene (sannsynligvis nærmere en halv million) som bare ved sin tilstedeværelse bidro til å skape en spent stemning som kunne utløse en katastrofe? Forstått i lys av «Sympathy for the Devil» blir Altamont og drapet på Meredith Hunter en god illustrasjon på det som er kjernen i Jaggers tekst: Dersom «mørkets hjerte» og de destruktive kreftene i tilværelsen får fritt spillerom rammes menneskeheten av ødeleggelse, vold og grusomheter.

#### FRA CHARLES BAUDELAIRE TIL ROBERT JOHNSON

Det er tvilsomt om John Lennon eller Paul McCartney kunne ha skrevet «Sympathy for the Devil.» Det skyldes ikke primært deres manglende kjennskap til Charles Baudelaire eller Mikhail Bulgakov. Den største forskjellen på Beatles og Rolling Stones var at sistnevnte videreførte en musikktradisjon som Beatles i liten grad identifiserte seg med. Rolling Stones ble dannet i 1962 av unge menn fra sørøst-London som elsket å spille blues, og som tilbrakte flere timer hver dag med å lytte til bluesplater importert fra USA. De begynte med å spille coverversjoner av blues- og r&b-låter, inntil de oppdaget at de hadde to store låtskrivere i Mick Jagger og Keith Richards. Gruppenavnet (opprinnelig

<sup>25</sup> Selvin (2016:309) er uenig i dette. Han skriver at Altamont verken var slutten for Rolling Stones eller for store rockekonsserter og festivaler. Det var heller ikke slutten for Hells Angels. Mannen som drepte Meredith Hunter ble for øvrig frikjent i retten. Men Selvin påpeker at Altamont og Rolling Stones for alltid ble forbundet med hverandre, og at Stones etter hans syn hadde skyld i det som skjedde: «Something in the band's character created Altamont – arrogance, greed, ignorance and naiveté» (Selvin 2016:318).

skrevet med apostrof, dvs. Rollin' Stones) ble tatt fra låten «Rollin' Stone», skrevet og fremført av den svarte bluesmusikeren Muddy Waters.<sup>26</sup> Noe annet de overtok fra Muddy Waters og andre bluesartister var fokuset på utemmet og grenseoverskridende seksualitet:

The song that gave the Stones their name was written by Muddy Waters, a bluesman who specialized in presenting his irresistible sexuality. In his song «Rollin' Stone» he imagines himself as a fish in the sea, «and all the pretty women fishing after me». The music and performances of the Rolling Stones brought them within the practices and images of African American musicians, which played an important part in creating group identity and the perceptions of the band (Millard 2013:58).

På 60-tallet var Rolling Stones motpolen til Beatles.<sup>27</sup> Noe forenklet kan vi si at mens Beatles representerte den apollinske dimensjonen i rocken, representerte Rolling Stones den dionysiske (Gould 2007:331). I gresk mytologi er Apollon guden for form, klarhet, fast omriss, lyse drømmer og individualitet. Dionysios er oppløsningens, rusens, ekstasens og det orgiastiskes gud. Musikk og dans er hans foretrukne former. Apollon nyter begeistringen, uten å bli et offer for den. Det dionysiske åpner for det utflytende og grenseoverskridende.<sup>28</sup> «Sympathy» bidro til at forestillingen om Rolling Stones som dynonysiske og diabolske ble enda mer utbredt. *The Washington Post* beskrev bandet som sataniske og demoniske, mens *New York Times* skrev at Mick Jagger «combines bitterness, much hate, frustration and defiance [...]». He

<sup>26</sup> På sitt debutalbum fra 1964 spilte Rolling Stones inn en coverversjon av Muddy Waters' låt «I Just Want to Make Love to You», som Waters spilte inn i 1954.

<sup>27</sup> Manageren til Rolling Stones, Andrew Loog Oldham, fikk ideen om å skape et anti-Beatles, med et image hvor det faretruende og kaotiske erstattet det akseptable og vel-frisererte, og hvor ikke-konformitet utfordret det «snille» og tilsynelatende konforme Beatles. Da Oldham skapte Rolling Stones' bad boy-image fikk han stor hjelp av britisk politi, som gjentatte ganger foretok husransaker hos Stonesmedlemmer på jakt etter narkotiske stoffer. Dette ble slått stort opp i britisk presse.

<sup>28</sup> Wikshåland (2010:164). Denne distinksjonen mellom det apollinske og det dionysiske i kunsten stammer fra Nietzsche, som la stor vekt på denne tematikken i boka *Tragediens fødsel*. Hos Nietzsche er den bildende kunsten apollinsk, mens musikken er dionysisk.

adores his evil» (Hamilton 2016:260). Parallelt med dette fokuset på bandets «ondskap» ble Stones gradvis mer og mer også forbundet med vold. Sangen «Street Fighting Man» ble oppfattet som et kall til opprør, til å bryte med samfunnets konvensjoner, for eksempel når det gjaldt kjønn og rase. En amerikansk musikkforsker skriver følgende om hvordan Stones fremsto på slutten av 60-tallet:

The hedonism, the sexual transgressions, the intimations of Satanism, the air of violence and evil that were cultivated by the band, then lavishly by fans and commentators: all of these were pioneered by the Rolling Stones during this period [...]. The Rolling Stones were also described as a public menace, scourges to society, the embodiment of all the fears of general overthrow and cultural disruption that the cuter and cuddlier Beatles had so effectively managed to sublimate (Hamilton 2016: 249 og 250).

I sangen «Monkey Man» fra utgivelsen *Let It Bleed* (1969) tok Jagger avstand både fra rollen som Messias og som Satan, samtidig som han i klartekst ga uttrykk for hva slags musikk han identifiserte seg med:

I hope we're not too messianic  
Nor a trifle too satanic –  
We love to sing the blues

«Monkey Man» er en referanse til menneskets dyriske instinkter, en popularisering av Darwins evolusjonslære. Men den siste setningen er viktig: «vi elsker å syng blues». En av de bluesartistene som betød mest for Rolling Stones var gitaristen og låtskriveren Robert Johnson (1911–1938). Om Robert Johnsons innflytelse på Rolling Stones har en bluesforsker uttalt følgende: «From one point of view it is not an exaggeration to say that the entire history of the Rolling Stones has been a debate with the ghost of Robert Johnson» (Wells 1983:17). På *Let It Bleed* (1969) hyllet Rolling Stones røttene sine ved å spille inn en coverversjon av Johnsons «Love In Vain.»

Da Jagger i 1969 ble spurt om musikken til Rolling Stones «was

nothing more than imitation of black blues» svarte han at «we're an imitation, certainly, but so is black blues – of something – but by being derivative, a new music results» (Booth 2012:153). Brian Jones, som grunnla Rolling Stones, hadde Johnsons musikk som *leitmotif* for sitt liv. Det var Brian Jones som først satte seg inn i musikken til Robert Johnson og andre svarte bluesartister. Paul Trynka skriver at «'Love in Vain' and Johnson's dark magic, would become an integral part of the Stones' esoteric power» (Trynka 2014:277). Jones' biograf utdyper dette slik:

Brian was a pioneer, perhaps the very first British musician to pick up the potency of Johnson's myth and music [...]. Brian Jones was responsible not just for the musical inspiration of the Rolling Stones, but their dark magic too. He was the Stone with something of the dark about him [...]. Brian's interests and obsessions would come to define the Rolling Stones for ever. His fascination with chaos, dark forces and lasciviousness would permeate the band's music and image; Mick and Keith would follow in his wake. Dancing with the devil would come at a high cost. In the process, though, they'd make great art (Trynka 2014:58 og 166).<sup>29</sup>

Når det gjelder «Sympathy for the Devil» er Robert Johnson interessant av to årsaker. For det første skrev han sanger hvor djevelen innehar en fremtredende rolle.<sup>30</sup> En sentral fortelling i bluesmytologien er den om Robert Johnson som solgte sin sjel til djevelen i et øde veikryss, en crossroad, ved Highway 61 et sted mellom Memphis og New Orleans. En av hans mest kjente tekster, «Me and the Devil Blues», åpner slik:

Early this mornin', when you knocked upon my door  
 Early this mornin', when you knocked upon my door  
 And I said «Hello Satan, I believe it's time to go»

<sup>29</sup> Brian Jones ble funnet druknet i sitt svømmebasseng 3. juli 1968. Det har versert mange teorier om dødsårsaken. Ble han druknet? Var han død før han havnet i svømmebassengen? Men det er ikke noe som tyder på at det lå noe kriminelt bak hans død.

<sup>30</sup> Mer om dette hos Kvalvaag (2011:64–66).

For det andre representerer Johnson en musikktradisjon hvor menneskelig ondskap ofte skildres på en detaljert og usminket måte. I likhet med mange andre bluesartister sang han om destruktive krefter i sitt eget liv som han ikke selv var herre over. Ved siden av Baudelaire og Bulgakov er det derfor en tredje kilde Mick Jagger hentet inspirasjon fra når han skrev «Sympathy», nemlig den amerikanske bluestradisjonen generelt, og Robert Johnson spesielt. «Sympathy» viderefører bluesens pessimistiske menneskesyn, og aktualiserer dermed arven fra Robert Johnson for et publikum som var overbevist om at «All You Need is Love».

#### AVSLUTNING

«Sympathy» avsluttes med at jeg-personen kommer med en trussel: Dersom du møter meg, vis litt høflighet, medfølelse og smak. Hvis du ikke gjør det, kommer jeg til å ødelegge din sjel. I dette siste verset knyttes forbindelsen tilbake til begynnelsen på sangen. Lytteren møter på nytt ham som presenterte seg som «a man of wealth and taste», og som har stjålet mange menneskers sjel og tro:

So if you meet me  
 Have some courtesy  
 Have some sympathy, and some taste  
 Use all your well-learned politesse  
 Or I'll lay your soul to waste

Dette er trolig den eneste forekomsten av det uvanlige ordet «politesse» i en rockelåt. Ordet er opprinnelig fransk, og betyr «formell høflighet».

I den siste linjen i dette verset sier jeg-personen at han kan ødelegge menneskets sjel. På samme måte som forestillingen om djevelen som en tyv stammer også forestillingen om djevelen som ødelegger fra Jesus og Det nye testamente: «Tyven [djevelen] kommer bare for å stjele, drepe og ødelegge» (Joh 10,10). Dermed rammes «Sympathy» inn av to vers hvor sangens fortellerstemme sannsynligvis er identisk med den

jødekrystne djevel. Dette synet på djevelen ble vektlagt av Keith Richards i et intervju fra 2002. Her reflekterte Richards over aktualiteten til «Sympathy for the Devil» i kjølvannet av terrorhandlingene i New York i september 2001:

'Sympathy' is quite an uplifting song. It's just a matter of looking the Devil in the face. He's there all the time. I've had very close contact with Lucifer – I've met him several times. Evil – people tend to bury it and hope it sorts itself out and doesn't rear its ugly head. Sympathy for the Devil is just as appropriate now, with 9/11 [...]. You might as well accept the fact that evil is there and deal with it any way you can. 'Sympathy' is a song that says: 'Don't forget him'. If you confront him, then he's out of a job (Fornatale 2013:84–85).

Charles Baudelaire ville antakelig ha nikket gjenkjennende til Keith Richards' uttalelse. Han innledet et uferdig forord til *Les Fleurs du Mal* med å beklage Frankrikes begredelige åndelige tilstand, som skyldes at landet regjeres av ondskapen og derfor setter sin lit til framskrittet. Og i fortsettelsen skrev han: «Det er vanskeligere å elske Gud enn å tro på ham. Motsatt er det vanskeligere for menneskene i dette århundre å tro på djevelen enn å elske ham. Alle og enhver tjener ham, og ingen tror på ham. Sublim subtilitet fra djevelens side» (Buvik 1996:33). Baudelaire latterliggjorde dem som forneker Satans eksistens. Dette kommer tydelig til uttrykk i hans polemikk mot den franske kvinnelige forfatteren George Sand (1804–1876):

Man må ikke tro at djevelen bare frister geniene. Utvilsomt forakter han idiotene, men han forsmår ikke deres bistand. Ta for eksempel George Sand. Hun er fremfor alt og mer enn noe annet en dumskalle, men hun er besatt. Det er djevelen som har overtalt henne til å stole på sitt gode hjerte og sunne fornuft, for at hun skal overtale alle andre dumskaller til å stole på sine gode hjerter og sunne fornuft. For ikke lenge siden leste jeg det forordet hvor hun påstår at en sann kristen ikke kan tro på helvete. Hun har all mulig grunn til å ville avskaffe helvete (Baudelaire 1975:74-75).

Samtidig la Baudelaire stor vekt på at det sataniske er en del av menneskets natur, noe alle mennesker bærer i seg som et resultat av arvesynden.

For mange kristne musikk-kritikere er «Sympathy» selve beviset på den nære forbindelsen mellom rock og satanisme. Under overskriften «Satanismens røtter i rocken» skrev Bob Larson følgende i boka *Satanisme: Ufarlig lek eller dødelig alvor?*: «Vår tids satanistiske såkorn ble plantet da Mick Jagger ropte ut: 'Bare kall meg Lucifer'. I en av sine sanger bad Rolling Stones om 'sympati for djevelen'» (Larson 1992:74). En annen kristen kulturkritiker som ikke har mye til overs for Rolling Stones, er Carl Raschke. I boka *Painted Black* hevdet han blant annet:

The Rolling Stones were the first to challenge directly the values of Christian civilization with their intonations of 'painting it black' and 'sympathy for the devil' (Raschke 1990:170).

Men Rolling Stones strør ikke om seg med satanistiske såkorn eller utfordrer kristne verdier med «Sympathy». Sangen uttrykker tvert imot et menneskesyn mange kristne vil stille seg bak, og et syn på ondskapen som ligger tett opp til det som blir forkynt i de fleste kirker og bedehus.

Det er viktig å se kompleksiteten i Baudelaires og Bulgakovs bilde av djevelen og ondskapen. Mick Jagger videreførte dette bildet av djevelen da han skrev «Sympathy». Sangen inneholder referanser både til det kristne synet på djevelen som den personifiserte ondskapen, og til romantikkens bilde av opprøreren Lucifer, som med vold og makt snur opp ned på den bestående samfunnsordningen. Men mest av alt handler sangen om menneskets egen tilbøyelighet til ondskap, om hvert enkelt menneskes evne til å utføre onde handlinger. Musikkjournalisten Dave Marsh har skrevet følgende om Jagers sang:

However much sympathy it purveys, this song is a hell of a lot less Satanic than it's misanthropic, not a celebration of the Devil but a devilish condemnation of the murderous instincts of *Homo sapiens* (Marsh 2007:72).

Derfor avsluttet Jagger teksten med å understreke at det ikke er djevelen som er den skyldige, men mennesket, det vil si du og jeg, «vi»:

I tell you one time  
You're to blame

I 1968 var dette budskapet både politisk og religiøst ukorrekt. For 68-generasjonen var det systemet, politikerne og foreldrene som fikk skylda for alt som hadde gått galt. Derfor var Jagers tekst motkulturell i den forstand at han fremførte en sang hvor søkelyset ble rettet mot enkeltindividet i stedet for kollektivet. Og slik mennesket skildres i Jagers tekst, er det ikke innerst inne uskyldig, guddommelig og rent. Det har mye mer til felles med Lucifer enn med Gud. Når Jagger hentet inspirasjon fra Charles Baudelaire, Mikhail Bulgakov og Robert Johnson, var det nettopp det pessimistiske menneskesynet disse forfatterne forfektet som han integrerte og videreutviklet i teksten sin: «In this way Jagger humanizes the inhuman, which is really the point of the song. The laundry list of heinous crimes and unspeakable atrocities wasn't committed by the devil at all; it was mankind doing these things to itself».<sup>31</sup>

#### LITTERATUR

- Arendt, H. 2000. *Eichmann i Jerusalem*. Bokklubben Dagens Bøker, Oslo.
- Baudelaire, C. 1975. *Dagbøker*. Oversatt av Tore Stubberud. Valdisholm, Rakkestad.
- Baudelaire, C. 1988. *Kunsten og det moderne liv*. Essays. Innledning og oversettelse ved A.K. Haugen. Solum, Oslo.
- Baudelaire, C. 1993. *Prosadikt*. Gjendiktet av T. Stubberud. Valdisholm, Rakkestad.
- Baudelaire, C. 2011. *Det ondes blomster*. Gjendiktet av K. Nilsen. Valdisholm, Rakkestad.

<sup>31</sup> Beviglia (2016:178).



- Baumann, Z. 2006. *Moderniteten og Holocaust*. Den Norske Bokklubben, Oslo.
- Beviglia, J. 2016. *Counting Down the Rolling Stones: Their 100 Finest Songs*. Rowman & Littlefield, Lanham.
- Bibelen*. 2011. Bibelselskapet, Oslo.
- Blokhuis Y. & A. Molde. 2004. *Wow! Populærmusikkens historie*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Booth, S. 2012. *The True Adventures of the Rolling Stones*. Canongate, London.
- Broch, K. 1967. «Ensomhet og kall hos Baudelaire». I: A. Aarnes (red.), *Charles Baudelaire og den skapende fantasi: En essaysamling*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Bulgakov, M. 1995. *Mesteren og Margarita*. Document Forlag, Oslo.
- Burke, P. 2010. «Rock, Race, and Radicalism in the 1960s: The Rolling Stones, Black Power, and Godard's One Plus One», I: *Journal of Musicological Research*, vol. 29, s. 275–294. DOI: <http://10.1080/01411896.2010.513322>.
- Burton Russell, J. 1986. *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*. Cornell University Press, Ithaca.
- Buvik, P. 1996. *Poesiens skandale: Om Baudelaire*. Pax, Oslo.
- Buvik, P. 2011. «Grensesprengende poesi». Etterord i C. Baudelaire. *Det ondes blomster*. Valdisholm, Rakkestad.
- Culler, J. 1998. «Baudelaire's Satanic Verses», I: *Diacritics*, vol. 8(3), s. 86–100.
- Davis, S. 2001. *Old Gods Almost Dead. The 40-year Odyssey of the Rolling Stones*. Broadway, New York.
- Dinello, D. 2011. «Lucifer Rising and Falling». I: L. Dick & G.A. Reisch: *The Rolling Stones and Philosophy: It's Just a Thought Away*. Open Court, Chicago.
- Doggett, P. 2007. *There's a Riot Going On. Revolutionaries, Rock Stars and the Rise and Fall of '60s Counter-culture*. Canongate, Edinburgh.
- Eliot, T.S. 1968. *Uvalgte essays*. Ernst G. Mortensens Forlag, Oslo.
- Faithfull, M. 1995. *Faithfull*. Penguin, London.
- Faulk, B.J. 2011. «New Left in Victorian Drag: The Rolling Stones

- Rock and Roll Circus», I: *Texas Studies in Literature & Language*, vol. 53(2), s.138–158.
- Fornatale, P. (2013) *50 Licks. Myths and Stories from Half a Century of the Rolling Stones*. London: Bloomsbury.
- Godard, J.L. 2006. *Sympathy for the Devil a.k.a One + One*. DVD: Fabulous Films.
- Gould, J. 2007. *Can't Buy Me Love. The Beatles, Britain and America*. Harmony, New York.
- Hagtvet, B. 2011. «Den fascinerende fascismen – brutalitet, estetisert makt og skjønnhetslengsel i den tyske nasjonalsosialismen». I: Ø. Sørensen, B. Hagtvet og B.A. Steine: *Ideologi og terror. Totalitære ideer og regimer*. Dreyers Forlag, Oslo.
- Hamilton, J. 2016. *Just Around Midnight. Rock and Roll and the Racial Imagination*. Harvard University Press, Cambridge MA.
- Hotchner, A.E. 1990. *Blown Away. The Rolling Stones and the Death of the Sixties*. Simon & Schuster, New York.
- Jones, E.M. 1994. *Dionysos Rising. The Birth of a Cultural Revolution Out of the Spirit of Music*. Ignatius Press, San Fransisco.
- King, G. & Wilson, P. 2011. *The Resurrection of the Romanovs*. John Wiley & Sons, Hoboken New Jersey.
- Krugovoy, G. 1991. *The Gnostic Novel of Mikhail Bulgakov*. University Press of America, New York.
- Kvalvaag, R.W. 2011. *Det ellefte budet. Religion og rock and roll*. Unipub, Oslo.
- Larson, B. 1992. *Satanisme. Ufarlig lek, eller dødelig alvor?* Hermon Forlag, Hovet.
- Lenin, V.I. 1976. *Om religion*. Forlaget Ny Dag, Oslo.
- Marsh, D. 2007. «Sympathy for the Devil». I: *Mojo* nr.166, s. 72–73.
- Maysles A., D. Maysles & C. Zwerin. 1970/2000. *Gimme Shelter* DVD: Warner Bros.
- McMillian J. 2014. *Beatles vs. Stones. Hva skjedde egentlig?* Schibsted, Oslo.
- Millard, A. 2013. «The Anti-Beatles: The Beatles versus Stones Debate during the 'British Invasion'». I: H. Staubmann (red.), *The Rolling*

- Stones. Sociological Perspectives*. Lanham. Maryland: Lexington Books.
- Milne, L. (1977) *The Master and Margarita – A Comedy of Victory*. Birmingham Slavonic Monographs no. 3. Birmingham: The Department of Russian Language & Literature.
- Nietzsche, F. (2010) *Tragediens fødsel*. Oslo: Spartacus.
- Paytress, M (2005) *The Rolling Stones Off the Record. Outrageous Opinions & Unrehearsed Interviews*. London: Omnibus Press.
- Penner, H. (2005) «The Nature of His Game: A Textual Analysis of 'Sympathy for the Devil'». I: M.J. Gilmour (red.), *Call Me The Seeker. Listening to Religion in Popular Music*. Continuum, New York.
- Raschke, C.A. 1990. *Painted Black. From Drug Killings to Heavy Metal – The Alarming True Story of How Satanism is Terrorizing Our Communities*. Harper & Row, San Fransisco.
- Richards, K. 2010. *Livet. Selvbiografien*. Bazar, Oslo.
- Rocha, J. 2012. «Riding the Devils Tank and Complicit in His Mayhem». I: L. Dick & G.A. Reisch (red.), *The Rolling Stones and Philosophy*. Open Court, Chicago.
- Rolling Stones, The (1968) *Beggars Banquet*. CD. Decca, London.
- Rolling Stones, The (1969) *Let it Bleed*. CD. Decca, London.
- Schock, P.A. 2003. *Romantic Satanism*. Palgrave Macmillan, New York.
- Seay, D & M. Neely. 1986. *Stairway to Heaven*. Ballantine Books, New York.
- Selvin, J. 2016. *Altamont. The Rolling Stones, the Hells Angels, and the inside of Rock's Darkest Day*. HarperCollins, New York.
- Sublette N. 2007. «The Kingsmen and the Cha-Cha-Cha». I: E. Weisbrod (red), *Listen Again: A Momentary History of Pop Music*. Duke University Press, Durham.
- Svendsen, L.F.H. 2013. *Ondskapens filosofi* (2. utgave). Universitetsforlaget, Oslo.
- Sørensen, Ø. 2010. *Drømmen om det fullkomne samfunn. Fire totalitære ideologier – én totalitær mentalitet?* Aschehoug, Oslo.
- Torgoff, M. 2004. *Can't Find My Way Home. America in the Great*

- Stoned Age, 1945–2000*. Simon & Schuster, New York.
- Trynka, P. 2014. *Sympathy for the Devil. The Birth of the Rolling Stones and the Death of Brian Jones*. Bantam Press, London.
- Turner, S. 1995. *Hungry for Heaven. Rock and Roll and the Search for Redemption*. Hodder & Stoughton, London.
- Valentine Lachman, G. 2001. *Turn off Your Mind. The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*. Sidgwick & Jackson, London.
- Wells, J.D. 1983. «'Me and the Devil Blues': A study of Robert Johnson and the Music of the Rolling Stones», I: *Popular Music & Society*, vol. 9(3), s. 17–24.
- Wenner, J.S. 1995. «Jagger Remembers». *Rolling Stone Magazine*, 14. desember, s. 49–74, 96–101.
- Wikshåland, S. 2010. «Etterord». F. Nietzsche. *Tragediens fødsel*. Spartacus, Oslo.
- Willis, H. 2001. *Instant Karma. Populærmusikkens kulturhistorie*. Kagge Forlag, Oslo.
- Winje, G. 2009. «Aleister Crowley – en vestlig tantriker?», I: *Din. Tidsskrift for religion og kultur* 2/3, s.108–124. DOI: <http://geirwinje.no/onewebmedia/crowley-tantra.pdf>

#### ABSTRACT

The song «Sympathy for the Devil», written by Mick Jagger in 1968, is an important piece of music in the canon of rock music. The devil has always played an important role in the blues, but this is probably the first song where the devil is at the forefront of a rock song. According to Mick Jagger the lyrics were inspired by his reading of the works of Charles Baudelaire. Marianne Faithfull, who was Jagger's girlfriend in 1968, maintains that Jagger wrote the song after reading Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*. She read the novel herself, and then gave it to Jagger, who read it with great interest. In this article, the works of Baudelaire and Bulgakov's novel provide the context for my interpretation of «Sympathy for the Devil». Something Baudelaire

and Bulgakov had in common was a desire to explore the problem of evil. In what ways do «Sympathy» reflect the influence from Baudelaire and Bulgakov? How does Jagger's text approach the question of the origins of evil? And what is the identity of the subject in the lyrics of «Sympathy»?

Keywords: Charles Baudelaire, Mikhail Bulgakov, Mick Jagger, The Rolling Stones, the problem of evil, the devil.

# Hva gjør Bibelen i hip hop?

AV OLE JAKOB LØLAND

Hip hop har tatt steget fra å være en marginal urban subkultur i USA til å bli en av de mest dominerende kulturelle uttrykksformene i den globaliserte populærkulturen. Fra å bli utøvd av marginale grupper uten forbindelser til musikkindustrien er dens representanter nå blant klodens mestselgende artister. Følgelig bør resepsjon av bibeltekster hos disse artistene kunne si oss noe om Bibelens posisjon innenfor vestlig populærkultur.

Nøkkelord: Bibelens resepsjonshistorie, populærkultur, hip hop, nordamerikansk kristendom

## INNLEDNING

Hip hop som kulturell bevegelse oppsto rundt rap-musikken i andre halvdel av 1970-tallet blant svart ungdom i New York, i fattige bydeler som South Bronx, som var tyngt av store sosiale problemer. Bevegelsens kulturelle identitet ble formet i resignasjonen som preget den urbane svarte arbeiderklassen etter borgerrettsepoken. Som uttrykk for protest mot en kristen majoritetskultur i USA trykket mange i bevegelsen Malcolm X til sitt bryst fremfor Martin Luther King. I denne første fasen av hip hopens historie, da bevegelsen hadde tydeligere politiske trekk, fungerte islam som en sterkere protest mot storsamfunnet enn kristendom. Islam ble den svarte mannens religion, for mange av de første rapperne (Utley 2012:4). Afroamerikansk islam og hip hop utviklet seg i tospann som to antihegemoniske bevegelser, med gjensidig påvirkning. Frem til han ble myrdet i 1965, var Malcolm X en kontroversiell talsperson for den amerikanske islamske bevegelsen *Nation of Islam*, med sin svarte separatisme som hadde opprettelsen av egen svart republikk som uttalt mål. Malcolm X sin tale om svart selvhevdelse ut fra et muslimsk ståsted

ble videreført av blant annet Louis Farrakhan i *Nation of Islam* og ikke minst gjennom avleggeren *The Five Percent Nation*, grunnlagt av en av Malcolm X sine tilhengere. Denne avleggeren radikaliserer mer tradisjonell afroamerikansk islam ytterligere, med å sverge til doktrinen om at det kun er fem prosent av verdens befolkning som kjenner sannhet og er kalt til å opplyse resten om hvordan de undertrykkes av en liten elite og holdes nede i ignoranse om tingenes tilstand. Bevegelsen er fundert på tanken om at svarte er fysisk og intellektuelt overlegne, med et guddommelig opphav. Den er også eksplisitt patriarkalsk. Ideologien har hatt stor påvirkning på deler av rap-lyrikken innenfor hip hop-kulturen. Selv om *The Five Percent Nation* er selverklært muslimsk, har det også kommet mer ortodokse strømninger innenfor afroamerikansk islam, som har beveget seg vekk fra den svarte separatismen og mot mer universelt orientert sunni-islam. Afroamerikansk islam fikk en fremtredende offentlig rolle gjennom borgerrettsbevegelsen på 1960-tallet, og dens symbolikk og ideologi ble appropriert av en hip hop-kultur som i stor grad dyrket svart selvbevissthet fra 1970-tallet av (Floyd-Thomas 2003). I tillegg var den kristne Martin Luther Kings ikke-vold fjernere fra virkeligheten til den oppvoksende svarte ungdommen enn den militante aktivismen til Malcolm X og ideologien om svart overlegenhet fra «The Five Percenters». I dag, noen tiår senere, har imidlertid kristendom skjøvet islam i bakgrunnen som rappers primære religiøse referanse (Zanfagna 2011).<sup>1</sup> Det har skjedd en ideologisk og religiøs forskyvning innenfor hip hop-kulturen.

I denne artikkelen skal det argumenteres for en slik forskyvning på basis av bruken av bibeltekster innenfor rap-lyrikken. Sangtekstene er imidlertid bare en av flere komponenter i hip hop som leder til kulturens meningsproduksjon, den ikke-verbale meningsproduksjonen er utvilsomt mer nyskapende og revolusjonerende enn den verbale (Schloss 2004:24). Det har blitt hevdet at forskningen på hip hop har blitt for

1 Dette ekskluderer ikke det faktum at det fremdeles finnes muslimske rappere og at rappere med enda tydeligere religiøs profil har sine tilhengere. Matisyaho er et eksempel på en jødisk ortodoks rapper, og såkalt *holy hip hop* har vokst frem som en egen nisje som kristen populærmusikk (Zanfagna 2011).

mye preget av tilnærminger til hip hop-kulturens tekster og for lite orientert mot meningsproduksjonen som skjer gjennom sjangerens musikalske uttrykk (Schloss 2004:18). Når jeg nærmer meg hip hop som religiøst fenomen ut fra dens tekster må jeg derfor ta høyde for at viktige aspekter ved hip hop-kulturens meningsproduksjon utelates. Jeg vil kun i begrenset grad henviser til visuell og ikke-verbal meningsdannelse innenfor hip hop. Det er likevel min påstand at bruk av tekster som regnes som kanoniske innenfor en verdensreligion kan fortelle oss noe vesentlig om sosial meningskonstruksjon i forhold til det religiøse.

#### FRA EN SVART TIL EN AMERIKANSK JESUS

Plasseringen av Bibelen fremfor Koranen i forgrunnen for den mest kommersielle hip hopen fikk sitt kanskje tydeligste høydepunkt i Kanye Wests singel «Jesus Walks» fra 2003. Utgivelsen utgjorde et høydepunkt i den forstand at West ved første øyekast fremsto som en ydmyk bekjennende kristen, et brudd med de etablerte rollene til mannlige rappere i *mainstream*-markedet (til forskjell fra kristen hip hop). Undersjangeren gangster-rap hadde preget hip hop-industrien mye med sine macho-verdier. Dette inntrykket ble også forsterket gjennom rollen West tok på den første musikkvideoen til singelen, hvor West rapper fra prekestolen i en kirke hvor vi også ser et gospelkor. Koret svarer West sin rap med en gjentakende strofe «Jesus walks». Scenen minner derfor om en afroamerikansk pastor som får respons på sin forkynnelse gjennom menighetens tilrop. West forkynte en personlig, men nokså konvensjonell tro ut fra amerikanske standarder:

I ain't here to argue about his facial features  
 Or here to convert atheists into believers  
 I'm just trying to say the way school need teachers  
 The way Kathie Lee needed Regis that's the way I need Jesus

Med første linje i dette tekstutdraget signaliserer West noe sentralt i sin kristendomsforståelse: Han distanserer seg fra ideen om Guds rase-



messige identitet, som har vært sentral i deler av svart teologi (Sorett 2009:15). Selv om islam hadde vært en foretrukket religion fremfor kristendom blant noen av hip hopens sentrale ideologer og tekstforfattere, hadde det vært en åpning for en svart Kristus. Er det en gruppe som har legemliggjort en politisk opprørstrang som i en viss utstrekning har vært karakteristisk for hip hop, må det være Public Enemy. Gruppas låt «Welcome to the terrordome» fra 1990 uttrykker denne betingede åpenheten for kristendommens grunnlegger:

Crucifixion ain't no fiction  
 So-called chosen, frozen  
 Apology made to whoever pleases  
 Still they got me like Jesus

Erfaringen av å være fordømt utfra sin hudfarge eller vokse opp under de svartes sosiale kår i USA, var noe Public Enemy kunne knytte til Jesu skjebne (Callahan 2006:227). Ja, selv en gangsterpoet som 2Pac (eller Tupac Shakir) med typiske voldsforherligende og sexistiske tekster, har identifisert seg med Jesus. Men for 2Pac var det også snakk om en skikkelse knyttet til den svarte rasen, som på låta «Black Jesus»: *I'm a thug; thugs, we praise Black Jesus, all day*

I denne låta gjør jeg-et seg til kjenne som kriminell, som en «thug». Og de kriminelle «lovpriser» den svarte Jesus, uten å omfavne verken organisert religion eller hellige skrifter:

Wonder how shit like the Qu'ran and the Bible was written  
 What is religion?  
 God's words all cursed like crack

Låta «Black Jesus» ble utgitt i 1999, men skrevet minst tre år tidligere, på et tidspunkt da Koranen og Bibelen figurerte som likeverdige størrelser hos en av hip hop-industriens mestselgende rappere som 2Pac. Men forbindelsene mellom den svarte Jesus og hip hop var allerede trukket på ulike nivåer. Public Enemys ord om at korsfestelse ikke var

noen fiksjon gjenspeilte rappersnes voldsunivers, det tekstlige så vel som det biografiske. Mange hadde vokst opp i voldelige bydeler og skyte-episoder hvor fremstående rappere var innblandet, preget hip hop-industrien. Særlig utover 1990-tallet, da rap-musikken ble ytterligere kommersialisert, fikk slike episoder stor oppmerksomhet. Om Guds ord «cursed like crack», så var det likevel rom for å identifisere seg med en svart Jesus. På coveret til albumet *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* fra 1996 figurerte da også 2Pac selv som hengende på korset. Da rapperen samme år ble skutt ned og drept var ikke martyrstatusen langt unna. 2Pac hadde selv forberedt assosiasjonen mellom sin egen skjebne og Jesu skjebne.

Fra hip hop-bevegelsens spede begynnelse hadde det vært et karakteristisk trekk å gå rundt med uekte smykker, som med den kommersielle suksessen til rap-musikken ble til ekte smykker som uttrykk for overdådig luksus. Uekte eller ekte, fattig eller rik, krusifikset hadde lenge vært en integrert del av hip hop-ens estetikk og symbolikk (Tinajero 2013:318). Men tilknytningen til kristendommen hadde vært utydelig. Et uttrykk for den tettere tilknytningen finner vi i volden blant de profilerte rapperne som nådde et toppunkt på 1990-tallet. I kjølvannet av disse tragediene viste mediene sørgende familier til denne nye generasjonen av rappere samlet i afroamerikanske menigheter og kirker, ikke i moskeer (Utley 2012:5–6). Dette var i seg selv et uttrykk for hip hop-kulturens skiftende religiøse tilhørighet. Islam var egnet for det kulturelle oppbruddet til hip hop-ens marginaliserte foregangsmenn på 1970- og 80-tallet. Kristendommen kom gradvis i forgrunnen i en fase hvor en yngre generasjon av rappere ble lukrative salgsvarer for musikkindustrien, klesindustrien og andre bransjer. Utgjorde kristendommen en ny type kapital for hip hop-kulturen som lett kunne avpolitiseres og tilpasses stadig større kundegrupper?

### *Kanye West: Merkevarerbyggingen som Jesus*

Når Kanye West i «Jesus Walks» proklamerer at han verken reserverer Jesus til en etnisk gruppe eller skal omvende ateister til å bli troende, presenterer han et Jesus-bilde som er salgbart for brede segmenter i det

amerikanske samfunnet. Og når han rapper at akkurat som skolen trenger lærere, trenger han selv Jesus, beskriver han en individuell tilhørighet til kristendommens hovedperson. Å proklamere sin Jesus-tro på et debut-album som rapper kunne ansees som en finansiell risiko, særlig ettersom West ikke hadde den kriminelle fortiden som kunne gi ham den gatekredibiliteten som gangster-rappere som 2Pac hadde fått. Men da West ga ut singelen i 2003, var hip hop-industrien enda mer kommersialisert enn da 2Pac ble korsfestet på forsiden av sitt eget album og skutt måneder etterpå. Gatas vold og dens rasemessige dimensjon var fjernere fra rappersnes virkelighet, enn hvor mye deres rappetekster skulle vitne om det motsatte. Og nær sagt ingen suksessrike rappere gikk med t-skjorter med trykk av Malcolm X lenger. Heller ikke gikk de med trykk av Martin Luther King. I stedet gikk de med rådyre designklær.

Dette var ikke bare ytre kjennetegn uten betydning for å forstå rappersnes bruk av Bibelen. Det var snarere uttrykk for hvilke teologier de satte i spill med sin lek med kristendommens ikoner. Den opprørs-trangen og politiske ideologien som var typisk for hip hop-ens tidligere fase hadde *Public Enemy* gjort til en salgsvare for et begrenset segment av forbrukere. Den hadde, som vist, noen forgreninger til svart teologi fra afroamerikansk kristendom. West hadde riktignok proklamert en Jesus for de utstøtte med ordene «To the hustlers, killers, murderers, drug dealers even the strippers (Jesus walks with them)». Men dette var ikke bare de utstøttes Jesus, skulle det vise seg da den samme rapperen inviterte rapperen Mase (Mason Durrell Betha) til å be en bønn på musikkvideoen for den samme låta som lød: «I'm healed, I'm delivered, I'm rich». Denne rapperens rikdom og luksus sto altså på ingen måte i motsetning til Guds velsignelse. Ettersom Jesus ble mindre svart, kom altså herlighetsteologien nærmere hip hopen. Og herliggjøringen av den styrtrike rapperen skulle vise seg ikke å være langt unna heller.

I 2006 fikk West mye oppmerksomhet med å posere som Jesus på forsiden av *Rolling Stone*. Posituren var påfallende lik Kristus-skikkelsen i Mel Gibsons *The Passion of the Christ* fra to år tidligere, og tittelen på *Rolling Stone*-coveret lød «The Passion of Kanye West».

Hva som først så ut som en ydmyk Jesus-tro i singelen var 2003, fremsto mindre som et brudd med hip hop-kulturen enn først antatt. Det ble ytterligere bekreftet med iscenesettelsen av seg selv som en guddommelig skikkelse med plata «Yeezus» fra 2013. På den påfølgende turneen entret hver kveld en Jesus-figur scenen sammen med West, noe allerede var begrunnet på det nylig utgitte albumet med låta «I am a God»:

I just talked to Jesus  
 He said, «What up Yeezus?»  
 I said, «Shit I'm chilling,  
 Trying to stack these millions»  
 I know he the most high  
 But I am a close high

Jesus er «the most high», men West er selv ikke så langt unna. Derfor er det nye navnet West titulerte seg selv med også påfallende likt: Yeezus. Denne tittelen rapperen brukte på 2013-albumet sitt skaffet ham også mye PR, blant annet fordi det skapte et forklaringsbehov. West kunne fortelle journalistene at han hadde et gudsnavn ved siden av sitt vanlige navn: «I wanna explain something about the title Yeezus, simply put West was my slave name and Yeezus is my god name».<sup>2</sup>

West står i en lang afroamerikansk tradisjon når han skifter navn. Dette var ikke noe rapperne oppfant. Å skifte navn har i manges øyne lenge uttrykt svart mannlig stolthet (George 2009:51), et forsøk på å forme andres oppfatning av seg selv, for eksempel blant de afroamerikanske blues-artistene.

På ett nivå kommuniserer Kanye West sin individuelle og personlige Jesus-tro med alminnelig amerikansk kristendom. På et annet nivå sjokkerer artisten denne brede amerikanske kristenheten med sin egen guddommeliggjøring. Men denne sjokkeeffekten er å regne som et uttrykk for en etablert undersjanger av hip hop-poesien. Det nye med West var

2 Et av mange oppslag om saken finnes på <http://www.christianpost.com/news/kanye-west-reveals-meaning-of-yeezus-album-title-97814/> Lastet ned 05.08.15.

ikke ønsket om å definere seg selv, men å titulere og glorifisere seg som nærmest en ny Jesus. I en viss forstand overgikk han 2Pacs korsfestelse, som mer tydelig underordnet seg sin svarte Jesus. Men selv-glorifisering var heller ikke West sin oppfinnelse. En vanlig inndeling av rappens mest alminnelige undersjangre er i tre typer: Gangsterrap, progressiv rap og statusrap (Dallam 2007:85). Sistnevnte går også under navnet «battle rap», og karakteriseres av en rivaliserende tone i forhold til andre rappere eller andre figurer. Rap-lyrikken som følger av dette preges gjerne av selvopphøyende og skrytende verselinjer, gjerne ispedd hån og latterliggjøring av den andre part som skal degraderes.

#### HIP HOP-ENS BIBLER

West sin «boasting» fikk et forsterkende, i alle fall bekreftende, uttrykk da en fan bestemte seg for å utgi en bibelutgave hvor alle ord for Gud i Første Mosebok var erstattet med «Kanye» og «Yeezus»: «In the beginning Kanye created the heaven and the earth ... And Kanye said, Let there be light: and there was light.»<sup>3</sup> Bibelutgaven var likevel ikke den første i den amerikanske hip hop-kulturen. KRS-One (Lawrence Parker) regnes ofte som en av de mest propagandistiske og kompromissløse ideologene innenfor kulturen (George 2009:75). Rapperen har reist rundt på utallige universiteter for å utbre det han mener er hip hop-kulturens dyrebare verdigrunnlag, og i 2009 utga han *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument*. Ikke bare betyr rapperen at han kommer med hip hop-ens evangelium, men boka er modellert etter en klassisk bibelutgave: Den har gullskrift i en gotisk font på forsiden og er inndelt i kapitler og vers slik en klassisk bibelutgave er.<sup>4</sup>

- 3 Ikke uventet fremkalte bokutgivelsen avsky blant kristne. «Perversion Rising» er tittelen på en kritikk av utgivelsen, skrevet av den kristne skribenten Jennifer LeClaire. Sitatet er hentet herfra. <http://www.charismanews.com/opinion/watchman-on-the-wall/49093-perversion-rising-book-of-yeezus-replaces-god-with-rap-star-kanye-west> Lastet ned 05.08.15.
- 4 En annen bruk av ideen om Bibelen innen hip hop finner vi på nettstedet <http://www.hiphopscriptures.com/> med overskriften «Pac was like Jesus, Nas wrote the Bible». Lastet ned 05.08.15.

Bibelviteren Heikki Räisänen skrev i det innflytelsesrike essayet «The 'effective history' of the Bible» at bibelvitere som ønsket å undersøke Bibelens historiske innvirkning bør skjelne mellom tre hovedtyper av bibelresepsjon. Bibelviterne bør spore modeller som har sitt opphav i Bibelen, men som ikke nødvendigvis er knyttet til spesifikke skriftsteder. Samtidig bør de rette sin oppmerksomhet mot hvordan slike spesifikke vers og passasjer har blitt brukt. Men de bør heller ikke miste av syne «more general effects» som ideen om en hellig bok (Räisänen 2001:278–80). Uansett hvor truende, useriøse eller parodiske disse nye biblene fra hip hop-kulturen oppfattes, så bør de ut i fra Räisänens skjema like fullt ansees som interessant bibelresepsjon. Disse nye biblene kan ikke reduseres til mindreverdige sekundære utgaver av den egentlige Bibelen, heller ikke som vellykkede gjen-drivelser av kristendommens kanon, enn hvor mye KRS-One måtte drømme om at hans egen bibel og dens tilhørende hip hop-religionen skal erstatte den kristne Bibelen.<sup>5</sup> Som parodisk etterligning lever disse hip hop-biblene snarere i et parasittisk forhold til ideen om «bøkens bok», denne ideen hvorigjennom forestillingen om Bibelen som «boka som har alt» dyrkes og opprettholdes. Igjen og igjen representeres derfor Bibelen som en bok som vanskelig kan overgå. Etterligningene selges på basis av og livnæres av ideen om en original, og dermed spres uunngåelig også ideen om at det finnes en original og egentlig bibel. Slik sikres en viktig dimensjon ved Bibelens etterliv. I tillegg er det kulturhistorisk interessant å observere at disse litterære produksjonene fra hip hop-kulturen har blitt laget og markedsført på basis av Bibelen og ikke Koranen eller en annen hellig bok. Den likestillingen som ble reflektert gjennom 2Pacs rappetekst fra 90-tallet mellom Bibelen og

5 «I'm suggesting that in 100 years, this book will be a new religion on the earth [...]. I think I have the authority to approach God directly, I don't have to go through any religion [or] train of thought. I can approach God directly myself and so I wrote a book called *The Gospel of Hip Hop* to free from all this nonsense garbage right now. I respect the *Christianity*, the *Islam*, the *Judaism* but their time is up. [...] In a hundred years, everything that I'm saying to you will be common knowledge and people will be like, 'Why did he have to explain this? Wasn't it obvious?'" <http://allhiphop.com/2009/08/20/krs-plans-new-hip-hop-religion-with-gospel-of-hip-hop/> Lastet ned 05.08.15.

Koranen som like problematiske, men like fullt likeverdige tekst-samlinger, har forvitret. Samtidig har siteringen og bruken av spesifikke bibelvers, en annen sentral form for bibelresepsjon ifølge Räsänen, vokst (Utley 2012:6). Det er ikke bare den korsfestede Jesus det vises til. Bibelens tekster alluderes til i større bredde enn tidligere. Som et symptom på denne forsterkede bibelbruken finner vi den kommersielt sett mest vellykkede rapperen på 2000-tallet ved navn Shawn Corey Carter, best kjent som Jay Z (tidligere Jay-Z). Som en pionér eller pådriver for den, finner vi eks-vokalistene i gruppe *The Fugees*, Lauryn Hill.

### *De populærkulturelle låntakerne*

Bibelens tilstedeværelse i vestlig populærkultur har blitt dokumentert gjennom ulik formidling og forskning.<sup>6</sup> Men hip hop som uttrykksform har noen kjennetegn som skulle berede grunnen for bruk av en litterær kilde som Bibelen, på en annen måte enn de fleste andre populærkulturelle sjangre. For selv om alle artister kan sies å stjele noe, så stjeler produsentene av rap-musikk mer beviselig enn noen andre. Å sample deler av andre artisters musikk, rap-musikk så vel som annen populærmusikk, har blitt en integrert del av enhver hip hop-artist sin måte å lage musikk på. Gjennom såkalte «loops» (ofte en tone som er samplet) eller repetisjoner av slike bruddstykker av andres musikk skaper artistene en til tider komplisert rytmestruktur som det rappes over. Dette er musikere som lager ny musikk på basis av gammel musikk uten å kunne spille musikkinstrumenter. Til alt overmål utgjør rappen et brudd med vokaltradisjonen. Anklagene mot denne musikkrevolusjonen er like gammel som revolusjonen selv. Få musikkjangre har vært så utskjelt som hip hop for sine tyverier og lån av andres musikk. Resultatet har både vært rettssaker om opphavsrettigheter og fiendtlighet fra andre deler av musikkindustrien, særlig artister som har livnært seg på å spille instrumenter. Men resultatet har også vært at gamle vokalpartier, jazzsoloer eller rockeriff har fått nye liv, etter å ha blitt hentet fra

6 For en mer fullstendig litteraturliste om emnet, se Løland, Martinsen og Skippervold 2014.

glemselen. Særlig er det afroamerikansk musikk som på denne måten har blitt støpt inn i nye former. Men også ensidigheten i bruk av eldre musikk har blitt pekt på, i og utenfor hip hop-kulturen.<sup>7</sup> Kulturen har altså blitt kjennetegnet av *intermusikalitet*. Betyr det at den også er mer intertekstuell enn andre populærkulturelle former? Ikke nødvendigvis. For selv i den rap-musikken som er mest fri for livemusikk går det et viktig skille mellom rap og musikk, tekst og beats. For selv om tekstene rappes over samplet musikk og beats fra trommemaskiner, kan verken tekstene eller rapen sies å være mindre organisk eller «original» enn sang i annen populærmusikk. Rap-musikken kan i stor grad være samplet, men sjelden selve rappen. Den er som regel nyskrevet til hver låt. Dette gjenspeiles også når spesifikke bibelvers refereres til i rap-tekstene. Her er det vanskelig å spore avgjørende forskjeller på rap-tekster og sangtekster. Enten det er i rap eller den eldre vokaltradisjonen skal vanligvis de bibelske ordene og forestillingene tilpasses rim og rytme.

#### *Hill – kvinnen som mettet hip hop med bibelsitater*

I motsetning til *Public Enemy*s endringsvillige politiske tekster, har mye av hip hop-bevegelsen formidlet politisk resignasjon, voldsforherligelse og sexisme. Og i motsetning til soul-musikken har kvinner i liten grad fått mulighet til å sette den verdimesige dagsorden og forme hip hop-kulturens estetikk. Gata og fengselet snarere enn kirken har gitt opphav til hip hop-ens verdier. Gatevolden og den utbredte «crack»<sup>8</sup>-avhengigheten. Kriminalitetsnivået blant svarte, også rappere, har vært høyt og en del artister har dyrket brutale og kyniske fantasier ut fra denne voldspregede hverdagen. På lignende vis som noen av disse rapperne har spilt på lag med hvite stereotyper om svarte kriminelle,

7 Om det stadig mindre skillet mellom livemusikk og sampling i hip hop skriver Nelson George: «Åpenbart har ikke sampling forsvunnet fra hip hop, men ambisjonsnivået i bruken av disse samplene har falt. De intense lydvevene [...] har blitt erstattet av altfor ofte enfoldige looper av beats og vokalsnutter fra kjente sanger – en formel som har gjort at Hammer, Coolio og Puff Daddy har hatt millioner i fortjeneste og gjort gamle R&B-sangkataloger til potensielle gullgruver» (George 2009:95).

8 En form for kokain som kan røykes og som forårsaket en slags «social epidemi» i amerikanske forsteder fra midten av 1980-tallet.



har også kvinner i hip hop spilt på lag med sexisme og kjønnsstereotyper om dem. Nedsettende slanguttrykk om kvinner («bitch», «skeezer», «hootchie», «ho», «chickenhead» etc) (George 2009:187) har blitt innarbeidede uttrykk i hip hop-poesien. Man bør spørre seg om hvor mye valg de hadde, de utallige kvinner som har opptrådt som objekter for hip hop-produsentenes seksuelle fantasier, iscenesatt på liveopptredener og fremfor alt på musikkvideoer. Lettkledde kvinner har figurert som en del av inventaret i mannlige svarte rappers overdådige luksusverden, gjerne kjørende i en bil eller dansende i en yacht. Men det har også fantes tydelige feministiske motstemmer til patriarkalske fremstillinger av kvinner som nymfomaner med uendelig seksuell appetitt innenfor hip hop (Armstrong & LaMay 2006:318). På andre halvdel av 1980-tallet ga denne kulturen også plass for artister med en uttalt feministisk agenda, som Salt'n Pepa, Roxanne og MC Lyte. Sistnevnte var en pioner som første kvinne med et eget rap-album fra 1988 (Roberts 1991). Nevnes i denne sammenheng bør også artisten Missy Elliott, som ga ut sitt første soloalbum i 1997, *Supa Dopa Fly*. På lignende vis som andre kvinnelige artister har appropriert nedsettende uttrykk om seg selv for å stille spørsmålstegn ved dem, lanserte Missy Elliott seg selv med et maskulint image. Både gjennom valg av klær, karakterer på musikkvideoer, vokalstil og rolle som produsent har Missy Elliott dekonstruert og avvist stereotyper om kvinner i hip hop på virkningsfulle måter (Djupvik 2014:166–192).

Da eks-vokalisten i den suksessrike trioen The Fugees, Lauryn Hill, gjorde braksuksess var det på lignende vis som de feministiske pionerene og Missy Elliott. Her kom en kvinnelig soloartist som ikke ga etter for den hyperseksualiserte atmosfæren i mange hip hop-videoer, men som samtidig dyrket grunnleggende elementer i hip hop-estetikken. Med albumet *The Miseducation of Lauryn Hill* fra 1998 viste Hill seg som en sjeldent selvstendig kvinnelig artist, som både sanger, låtskriver og produsent. Samtidig skapte hun på kreativt vis populære hits i sjangermessige spenningsfelt mellom særlig soul, rap og reggae. Denne kreativiteten ble attestert for da flere tok til orde for at Hill hadde bidratt til en ny sjanger kalt «neosoul», sammen med artister som D'Angelo

og Erykah Badu.<sup>9</sup> I tillegg til karakteristiske hip hop-elementer som sampling, scratching og trommeloops, utgjorde Hills utstrakte bruk av livemusikk på plata en fornyelse av hip hop. Her finner vi i tillegg til trommer, bass, gitar også keyboard, en blåserrekke og harpe – en ganske uvanlig kombinasjon innen hip hop. Så var det også en del av Hills eksplisitte motiv med albumet å bringe musikerne og sangkomposisjonen tilbake igjen til hip hop (Opsahl 2012:189).

Ved siden av denne fornyelsen eller bruddet med mye av hip hop-kulturen var Hill kanskje den artisten som for alvor bragte Bibelens tekster inn i hip hop. Her var ikke bare en mer eller mindre svart Jesus-figur som opptrådte i tekstene, uten forbindelse til andre deler av Bibelen. Hills tekster, som hun sang og rappet om hverandre, vitnet om en intertekstualitet i forhold til Bibelen som er og blir sjelden i den mest kommersielle hip hopen. Så å si alle låtene på debutalbumet inneholder typiske bibelske termer eller uttrykk (som «the creator», «Jezebel» eller «New Jerusalem»). Dette betyr imidlertid ikke at Bibelen er den eneste kilden for religiøse impulser i Hills lyriske univers. Her finnes ulike forgreninger av kristendom (for eksempel rastafari-ideologi), men også spor av tankegods fra *Five Percent Nation*. På åpningssporet rapper Hill «don't forget about the deen, Sirat al-Mustaqeem», hvor «deen» antakelig refererer til det arabiske *dīn* i Koranen for den rette muslimske livsvei. Ordet brukes også for «religion». *Sirat al-Mustaqim* er også arabisk og brukes gjerne om «den rette vei» innenfor Islam. Dette til tross, Bibelen er langt mer fremtredende i Hills tekster enn Koranen.

Fra begynnelse til slutt på *The Miseducation of Lauryn Hill* setter Hill referanser til bibeltekster i spill innenfor sitt eget tekstunivers, som temmelig trygt kan plasseres innenfor Progressiv rap-sjangeren, også kalt «conscious rap». Hills tekster fremstår som forsøk på å bevisstgjøre lytteren om en konsensus blant mennesker som må brytes eller et samfunnsmessig *status quo* som må endres. Denne forvandlingen av både individ og samfunn må skje innenfor en verden som Hill beskriver og tolker ved hjelp av bibeltekster. I åpningslåta «Lost ONES» på *The*

9 For eksempel i «Neo-Soul on a Roll» i *Time Magazine* 24.06.01. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,139504,00.html> Lastet ned 05.08.15.

*Miseducation*-albumet utspilles dette dramaet mellom *status quo* og forvandling på typisk vis for Hill gjennom en dialog mellom et jeg og et du. Det selvbiografiske skrives inn med «Some wan'play young Lauryn like she dumb», men det bibelske som bringes inn utvider rammen for gyldigheten av kampen og dialogen: Med «But remember not a game new under the sun», alluderer Hill til Forkynneren 1,9. Du-et vinner noe i kampen, men jeg-et taper også noe ifølge refrenget:

You might win some but you just lost one

Tapet til du-et er intet mindre enn det som beskrives i evangeliene (Mark 8,36/Matt 16,26). Det er snakk om «din sjel»:

Gained the whole world for the price of your soul  
Tryin' to grab hold of what you can't control  
Now you're all floss, what a sight to behold  
Wisdom is better than silver and gold  
I was hopeless now I'm on Hope road  
Every man want to act like he's exempt  
When him need to get down on his knees and repent  
Can't slick talk on the day of judgement  
Your movement's similar to a serpent  
Tried to play straight, how your whole style bent?  
Consequence is no coincidence  
Hypocrites always want to play innocent

«Every man» er også typisk for Hills universalisering (senere i teksten: «universal law») av det problematiske ved mennesket: Synden. På «dommens dag» kan man ikke bare snakke seg ut av det hele med «snick talk». Du-ets bevegelse som ligner på slangen refererer trolig også til en fortelling som Hill også i andre tekster vender tilbake til: Første Mosebok 2–3. «Hypocrites» er et motiv som går igjen i flere av Hills tekster og kan referere til et annet sted i de allerede siterte evangeliene, kanskje særlig Matteus 23:13–37 (Opsahl 2012:190).

Den kanskje mest åpenbare eller hørbare siteringen av Bibelen forekommer i sporet «Forgive Them Father», hvor tittelen og refrenget siterer Lukas 23:24. Åpningsordene er fra Fader Vår (Matt 6,12/Luk 11,4), etterfulgt av et forbehold eller tillegg til bønnen:

Forgive us our trespasses as we forgive those that trespass against us  
Although they again we will never, never, never trust

Teksten utspilles igjen som en dialog mellom et jeg og et du. Jeg-et mistenker du-et for å fortolke godheten hennes som svakhet, og kjenner nok av folk på gata («cats») som ikke vender det andre kinnet til (Matt 5,39):

If I treat you kindly does it mean that I'm weak?  
You hear me speak and think I won't take it to the streets  
I know enough cats that don't turn the other cheek  
But I try to keep it civilized like Menelik  
And other African czars observing stars with war scars

Låta inneholder en sampling av Bob Marleys «Concrete Jungle» som spesielt i dette tilfellet vanskelig kan tolkes som respektløs plyndring av andres verk, gitt den ideologiske rammen som jeg-et her plasserer seg innenfor. Samplingen her bør i stedet leses som en måte å vise respekt over for en musiker, men også denne musikerens budskap og ideologi. For her synes Bob Marleys særegne form for rastafari-kristendom å utgjøre noe av den teologiske referanserammen for bibelbruken. Hvis jeg-et her ønsker å etterligne «Menelik», er det antakelig Etiopias legendariske første hersker som ifølge tradisjonen var Kong Salomos sønn det henvises til. Og når Hill i en annen låt på albumet synger «Now the joy of my world is in Zion», kan det spille på både Sion som Det lovede land i afroamerikansk kristendom. Men det kan også spille på fødestedet for Den som skal komme igjen som

Messias i rastafarianismen; Etiopia.<sup>10</sup> Likevel kan ikke rammen for Hills bruk av Bibelen reduseres til rastafarianisme. Men hun spiller på lag med den, og hennes ekteskap med Marleys sønn og hennes voksendåp i den etiopisk-ortodokse kirke vitner også om denne tilhørigheten. Noe annet hun deler med Bob Marley er også kapitalismekritikken som kommer til uttrykk i den samme teksten:

Get yours in this capitalistic system  
So many caught or got bought you can't list them  
How you gonna idolize the missing?  
To survive is to stay alive in the face of opposition

Opposisjonsrollen over det inautentiske, dobbeltmoraliske du-et går igjen i Hills tekster. Det er som om jeg-et til stadighet trues av å bli moralsk korrumpert av du-et hvor begge lever i et kapitalistisk system som heller ikke utgjør noen redning for dem, snarere enda en fristelse som kan lede til nye fall. Som utøver av «conscious rap» har Hill likevel et optimistisk budskap om endring, selv om hun skriver seg inn i det samme universet som de andre mannlige resignerte rapperne. Både Hill og de befinner seg i gettoen, på gata, truet av vold:

Even when they comin' gunnin'  
I stand position  
L's known the mission since conception  
Let's free the people from deception  
If you looking for the answers  
Then you gotta ask the questions  
And when I let go, my voice echoes through the ghetto

Jeg-et har fått nok av («sick of») en visse type menn, antakelig

10 Marleys beskrivelse av Sion kunne likevel ikke reduseres til Etiopia. I likhet med afro-amerikansk frigjøringsteologi rommet Marleys Sion også et alternativt samfunn i videre forstand: «Et harmonisk forhold mellom menneske og natur, en guddommeliggjøring av mennesket, og et likeverdig, ikke-rasistisk forhold mellom mennesker av ulik sosial, politisk og religiøs bakgrunn og hudfarge» (Kvalvaag 2005:128).

representert i dette tilbakevendende du-et som jeg-et står overfor. Og det er en ond verden jeg-et går gjennom. Dens gater er som Soweto: Diskriminerte svarte lever i fattigdom i et apartheid-lignende system. Men svarte er ikke heltene i historien heller, for de gror fast eller blir tilbake («the ones to settle») i stedet for å begi seg ut på marsjen, en marsj eller vandring som i denne konteksten kan vekke assosiasjoner til Exodusvandringen: Skal de bli igjen eller bryte opp? Uansett er det bibelske karakterer, ved siden av romerske, som er hovedfigurene i denne marsjen mot frihet, vekk fra «deception».

Sick of men trying to pull strings like Geppetto  
Why black people always be the ones to settle  
March through these streets like Soweto  
Like Cain and Abel, Caesar and Brutus, Jesus and Judas,

*The Miseducation of Lauryn Hill* ender, som den begynner, med bibelske forestillinger. Låta «Tell Him» er et gjemt bonusspor hvor referansen til «him» i første omgang er uklar:

*Yo heh heh tell him it's like uhh you know uhh  
Sweet sweet tell him*

Er det en kjærlighetssang til en kjæreste, forlover eller kanskje ektefelle? Jeg-et begir seg nå inn i en slags bønn om å være tålmodig og uselvisk, begge tilsynelatende typiske aktede verdier i et kjærlighetsforhold:

Let me be patient let me be kind  
Make me unselfish without being blind  
Though I may suffer I'll envy it not  
And endure what comes  
Cause he's all that I got and  
Tell him...

Etter refrenget introduseres uttrykk som for mange vil være umiskjennelige bibelske, og mer spesifikt paulinske. Da viser det seg tydelig at allerede fra første vers har Hill parafasert deler av 1. Korinterbrev 13,4-7. Er dette en bruk av denne bibelske passasjen som ligner på funksjonen den har i kirkelige bryllup, det være seg norske eller amerikanske? Fyller Hill den romantiske eller erotiske relasjonen med paulinsk kjærlighet? Eller fører denne kompakte bruken av Paulus' ord til at «him» (i «Tell him I need him/Tell him I love him») lettere assosieres med guddommen, med den kristne Gud? Andre vers parafaserer deretter vers 2–3 om å flytte fjell og om å gi bort alle eiendeler, men ikke ha kjærlighet:

Now I may have faith to make mountains fall  
 But if I lack love then I am nothin' at all  
 I can give away everything I possess  
 But left without love then I have no happiness  
 I know I'm imperfect (I know I'm imperfect)  
 And not without sin (and not without sin)  
 But now that I'm older all childish things end  
 And tell him...

Her introduseres også motivet fra Paulus om det ufullkomne (1. Kor 13,10), som Hill i motsetning til Paulus knytter eksplisitt til synd, som kanskje igjen vekker opp Johannes 8,7 og Jesu utsagn om at den som er uten synd kan kaste den første steinen. Denne effekten later igjen til å forsterke inntrykket av at synd er et hovedmotiv som Hill utforsker i tekstene sine ved hjelp av bibelske begreper og passasjer. Hill benytter den paulinske dikotomien mellom barn og voksen («But now that I'm older all childish things end») fra 1. Kor 13,11, før hun vender tilbake til Paulus beskrivelse av kjærlighetens kjennetegn i versene 4–6:

I'll never be jealous  
 And I won't be too proud  
 Cause love is not boastful  
 Oooh and love is not loud

Hill parafraserer så Paulus-ordene i vers 12, før teksten beveger seg ut av 1. Korinterbrev, over på «kjærligheten som ble vist da livene våre ble spart»:

Now I may have wisdom and knowledge on Earth  
 But if I speak wrong then what is it worth?  
 See what we now know is nothing compared  
 To the love that was shown when our lives were spared  
 And tell him...

Her får vi altså en klarere løsning på spørsmål om hva «him» refererer til fra begynnelsen av. Referansen har klare kristologiske kjennetegn. Like fullt spør det om vi endelig kan bestemme referansen uten å redusere den iboende flertydigheten i Hills tekst. For kan det ikke også finnes andre eksempler på kjærligheten som ble vist da livene våre ble spart enn Jesu kjærlighet på korset?

Plata som ble avsluttet med denne sangen har blitt stående som en stor bragd innenfor nyere hip hop. Ennå har ingen kvinnelig artist innenfor sjangeren laget et album som har solgt like mye som *The Miseducation of Lauryn Hill*. Med denne kommersielle suksessen hadde nok flere ventet at karrieren hadde tatt en annen vending enn den sparsommelige produksjonen siden og ikke minst den tilbaketrukne rollen Hill har valgt. Det som antakelig har bidratt mest til å styrke hennes bånd til hip hop-kulturen er at hun endte opp i en kriminell løpebane med omfattende skatteunndragelser, som hun til og med ble fengslet i tre måneder for.

### *En moderne syndefallsberetning*

Bortsett fra noen få liveopptredener, har Hill helt siden innspillingen av live-albumet *MTV Unplugged No. 2.0* vært omtrent borte fra offentligheten. På dette albumet fortsatte hun med den bibelske fargeleggingen av tekstene sine. Et fremstående eksempel på dyrkingen av syndsmotivet som en måte å bruke Bibelen til å vekke og bevisstgjøre finnes i teksten til låta «Adam Lives In Theory»:



Adam lives in theory  
Trying to turn stone into bread

Om Hill ikke siterer Romerbrevets kapittel 5, så foretar hun like fullt en sammenstilling av Adam og Kristus, hvor Adam gjør det som Kristus ikke lot seg friste til å gjøre da sistnevnte var i ørkenen med Djevelen: Å forvandle stein til brød (Matt 4,3/Luk 4,3). Med Adam som Kristi implisitte anti-type utforsker nå Hill denne anti-typens kjennetegn. Og i denne fortellingen er det slett ingen garantert redning å være religiøs eller foreta pilegrimsreiser:

Masquerading like he got it figured out  
Cut off from the sunshine, only smart in his own head  
Leaving his descendants to hope and doubt  
Left to his devices, those worth the sacrifices  
Praying to the alter of himself  
Making pilgrimages, thinking he's religious  
Like he's got all the light, and no one else

Etter å ha dykket ned i Adams falne natur eller karakteristika, er turen kommet til Eva i det som mer og mer ligner en moderne syndefallsberetning. Her er det naivitet, stolthet og grådighet som formørker en ekte søken etter sin egen seksuelle identitet:

Eve was so naive, blinded by the pride and greed  
Wanting to be intellectual  
Drifting from the way she got turned down one day  
And now she thinks that she's bisexual

Synden som avsløres er først og fremst det destruktive forholdet som utvikler seg mellom mann og kvinne. I likhet med Bibelens syndefallsberetning skjer forplantningen etter fallet, men det er ikke Eva som tar første steget mot fallet. Lauryn Hills Eva er snarere naiv i møte med en Adam som allerede har vist seg som en selvdrykende hykler, en mester

i å utnytte andre («the king of exploitation in the field»). Der hvor Bibelens Eva lar seg overbevise av slangens ord om at frukten vil gi kjennskap til godt og vondt, ble Hills Eva forledet til å gi mannen «her virtue» av en forståelig grunn: *Cause he told her «I won't hurt you»* Forståelig, kanskje fordi Hills Eva later til å være redd for å bli såret, som om hun allerede har blitt såret, som om fallet allerede har gjort henne vondt, muligens i en tilstand hvor hun ennå ikke var skyldig. Uskylden er definitivt borte i beretningen, og den kan heller ikke bringes tilbake ved å stifte familie. De to blir til tre, men resultatet er at alle tre «dør av giften»:

Now after the sensation, and the empty fornication  
 She brought affection home into her bed, quickly multiplying  
 Now the 3 of them are dying by the poison she perceived to be good head

Dømmekraft eller kjennskap til godt og vondt er et motiv Hill har bevart fra Første Mosebok, men et tegn på dårlig dømmekraft er forplantningen. Ingen handlingsalternativer peker seg ut foran den andre for dem. Neste gang vil de kanskje bruke prevensjon...

Now Eve and her husband are perverted in their judgment  
 Cause everything appears to be the same  
 They entertain suggestion,  
 Next time just use protection

Som Bibelens arketyper i 1. Mos 3,7 vil disse moderne Adam og Eva-figurene også dekke seg til. I Første Mosebok gjemmer de seg for en gud som vandrer rundt i hagen, mens i «Adam Lives in Theory» gjemmer de seg for sannheten. I likhet med Bibelens figurer tar låtas figurer ikke ansvar for handlingene sine, og da Adam ble konfrontert skyldte han på kona si, det siste kanskje også Hills tolkning av hva det betyr i Første Mosebok å svare Gud med ordene «Kvinnen som du ga meg å være sammen med, hun ga meg av treet, og jeg spiste» (1. Mos 3,12).

Desiring to cover up their shame  
(...)  
Hiding from the truth,  
He provided an excuse to explain away his desperate situation  
When confronted, blamed his wife  
Giving birth to carnal life  
Refusing to acknowledge what he done

Det som Hill i likhet med mange av ettertidens tolkere av Første Mosebok vil understreke med fortellingen er en skaperplan eller «original agenda» som Adam og Eva svikter. Dernest understreker hun den universelle dimensjonen ved fallet. Det gjelder alle og det innebærer skyld:

Now if we can agree with who created us to be  
Who says we're guilty everyone before his eyes  
Making no exceptions, since the day of our conception  
Predisposed to hating truth, and loving lies

Her er det nærmest en augustinsk innskjerping av syndens realitet, «uten unntak» og «siden dagen for vår unnfangelse». Vi er predisponerte til intet mindre enn å «hate sannheten» og «elske løgner». Om hip hop-en trenger en vekkelsespredikant, har den i alle fall enn sterkere kandidat her enn i Kanye West! Det synes som om problemet til mennesket beskrives i tråd med tradisjonell kristen teologi, ut fra en moderne kontekst. Men løsningen på problemet er heller ikke særlig utradisjonelt i så måte. For Jesus er svaret. Det er av han vi må lære:

Stop walking in pride, let the thief be crucified  
Un-learn everything you know, and let him teach you  
Line upon line, precept upon precept, say goodbye,  
To this decaying social system

Det utradisjonelle er vel snarere implikasjonen av å lære av den korsfestede, nemlig å ta farvel med et sosialt system i forfall. Men

vekkelsespredikanten advarer om at dette ikke kommer til å bli noen lett utvei eller utgang fra «systemet», for Han kommer til å prøve oss. Men til slutt vil han fortelle hva vi skal gjøre. Han vil gi svar på Adam og Evas dilemma som de ikke klarte å løse selv:

He wants to know, how far we're willing to go  
 If we love him like we say we do,  
 He will try us  
 (...)  
 And then he'll tell us,  
 What, what we gonna do now  
 Where we gonna go now, what we gonna say now

*Jay Z – mannen som skryter ved hjelp av Bibelen*

Lauryn Hill hadde en enestående kommersiell suksess med sitt debutalbum som soloartist fra 1998. Men er det én person som har symbolisert hip hop-ens kommersielle dominans på 2000-tallet må det være Jay Z. Med sitt ellefte album *The Blueprint 3* fra 2009 på toppen av salgslisten Billboard slo han selv rekorden til Elvis Presley. Artisten har en vedvarende kommersiell suksess som både klesmerkegründer, barkjedeier, fotballklubbaksjonær og plateselskapsdirektør, i tillegg til å være rapper. Ikke rart han ofte omtales som hip hop-kulturens «mogul». Jay Z symboliserer en enda dypere og mer gjennomgående kommersialisering av denne kulturen som har ført til en ytterligere dominans innenfor en rekke områder i vestlig populærkultur. For eksempel har hip hop-artister gjennom flere år på 2000-tallet vært de mestselgende i USA, noe som tyder på at hip hop har erobret nye segmenter av markedet. Denne ekspansjonen indikerer tilpasning og utsortering eller marginalisering av mindre salgbare elementer i kulturen. Et relevant element for spørsmålet om Bibelens plass i 2000-tallets hip hop er islams status i amerikansk offentlighet etter 9/11. Den mest populære hip hop-musikken kunne neppe ekspandert med en høy profilering av islam i denne epoken av USAs historie. Dette var tross alt på et tidspunkt i hip hop-ens historie at en av dens fremste symboler

ble invitert til Det hvite hus. Jay Z ble med tiden kjent som en profilert støttespiller og venn av Barack Obama.

De som forfekter en «renere» og mer opprinnelig utgave av hip hop ville kunne etterspørre de muslimske røttene som nå virker nesten visket ut i den mest kommersielle hip hop-musikken til for eksempel Jay Z. På samme måte ville de kunne innvende at Jay Z sine fengende refrenger og populære hits ikke er «ekte» hip hop, men et knefall for hvit popmusikk. Kanskje var det også medvirkende til at Jay Z med utgivelsen *Magna Carta Holy Grail* fra 2013 kom med tydeligere vink til *Five Percent Nation*-ideologien. Da skapte han kontroverser med å bære en medaljong med et symbol for bevegelsen. Dernest kan låta «Heaven» tolkes som en anerkjennelse og appropriering av deler av den omdiskuterte ideologien. For eksempel kan verselinjen «Arm, leg, leg, arm, head» leses som et akronym for Allah. Samtidig er teksten en collage med ulike religiøse symboler hvor også kirker og Jesus figurerer. Teksten utgjør på ingen måte noen ren *Five Percent Nation*-ideologi.

Selv om Jay Z ikke har vandret inn og ut av fengsler som andre rappere, har han klart å bygge opp en tilstrekkelig mytologi rundt seg selv til å bli kanskje den mest sentrale representanten for hip hop-kulturen globalt. Noe av denne klassiske mytologien til hip hop-artisten utfoldes i låta «Pray» fra 2007, mellom kona Beyoncé's resitasjoner fra Salmenes bok i Det gamle testamente. Dette var ikke første gang Bibelen hadde trengt seg inn i rapperens tekster. Det er påfallende at Bibelen virker fraværende på rapperens første album fra 1996 og frem til 2001. Var det slik at Bibelen ikke fungerte ved rapperens inntreden i hip hop-kulturen, men at da han allerede var etablert innenfor panteonet av hip hop-stjerner kunne han parallelt med sine erobringer av nye industrielle felt *også* ekspandere ved hjelp av Bibelen?

Mens Lauryn Hill sine tekster hører mest hjemme innenfor progressiv rap, må Jay Z sine tekster plasseres fortrinnsvis i statusrap eller «battle rap» og bare delvis i gangsterrap-kategorien. Jay Z sin feide med rapperen Nas (Nasir bin Olu Dara Jones) fra 2001 til 2005 er famøs, og bekrefter bildet av en rapper som skriver seg inn i en sjanger

hvor selvskryt og selvopphøyelse er forventede trekk ved artistens fremtoning og hans tekster.

*En guddommelig rapper i hellig krig*

Fra *Blueprint*-albumet i 2001 begynte Jay Z å titulere seg selv som «Hova» eller «Jay-Hova», som henspilte på det bibelske navn for guddommen, Jhvh, ofte vokalisert som Jehova:

The takeover, the break's over nigga  
God MC, me, Jay-Hova

Denne «God MC»-skikkelsen hadde begynt på en lignende lek med kristendommen som Kanye West skulle begi seg inn på et par år senere. Dette gjorde rapperen gjennom et gatespråk karakteristisk for gangster-rappen:

Hey lil' soldier you ain't ready for war  
R.O.C. too strong for y'all  
It's like bringin a knife to a gunfight, pen to a test  
Your chest in the line of fire witcha thin-ass vest

«The takeover» av denne guddommelige MC-en skulle iscenesettes på flere måter gjennom de neste utgivelsene, men den fikk nye bibelske proporsjoner på plata *Kingdom Come* fra 2006. Tittelen kunne alludere til Fader Vår (Matt 6,10/Luk 11,2), og fikk en videre forklaring gjennom tittelsporet:

Not only N.Y.C. I'm hip hop's savior (Yeah)  
So after this flow you might owe me a favor (Yeah)  
When kingdom come, you ready? (I will be)

Riket av en annen verden var det altså Jay Z som skulle gi oss som hip

hop-ens frelser. Det var bare å gjøre seg klar.<sup>11</sup> Sammenlignet med Lauryn Hills forsøk på å vekke tilhøreren til syndserkjennelse, var dette et forsøk på skryte av egen musikk eller overgå sitt tidligere selvskryt med et nytt virkemiddel: Å profanere kristendommens hellige ikoner. Der hvor Hill brukte Fader Vår i sitt program for bevisstgjøring gjorde Jay Z det i sin underholdningslek for trivialisering av den samme bibelteksten. Nå kunne selvsagt uttrykket «Kingdom Come» ha levd sitt eget liv utenfor Skriften og Jay Z hadde aldri behøvd å slå det opp i Bibelen. Og i likhet med Bob Dylan har Jay Z hevdet at han aldri har lest i Bibelen. Likevel rappet Jay Z at «You might hear Christ's words in my scriptures/But I only write it for my niggas» (i låta «9/11 Freestyle»). Var det en unnskyldning eller forklaring for at han brukte Bibelen, at han gjorde det for hans «niggas»?

En låt som «Lucifer» indikerer uansett en viss fortrolighet med Bibelens tekster. Når sporet fra *The Black Album* (2003) åpnes av Jay Z med «Lucifer, dawn of the morning! I'm gonna chase you out of Earth» trekkes intertekstuelle forbindelser til ikke bare en lang fortellingstradisjon, men også til Jesajas bok. Det var jo den latinske oversettelsen av Jes 14,12 som ga opphav til navnet «Lucifer», og New Revised Standard Version (NRSV) har oversatt dette skriftstedet med «How you are fallen from heaven, O Day Star, son of Dawn!» Men hva gjør «the son of Dawn» i Jay Z sin rap?

Lord forgive him  
He got them dark forces in him  
But he also got a righteous cause for sinning

I disse verselinjene ber Jay Z Gud («Lord») om å tilgi Lucifer, siden han hadde «mørke krefter» inni seg, men også en rettferdig sak å synde for:

Them a murder me so I gotta murder them first

11 Det måtte en rappedekst til minne om 11/9 for å moderere artistens guddommeliggjøring av seg selv i låta 9/11.

Deretter henvender stemmen seg til Jesus, og han forsøker ikke å være humoristisk eller spøkefull i tonen («facetious»):

Jesus I ain't trying to be facetious  
But «Vengance is mine» said the Lord  
You said it better than all  
Leave niggas on deaths door  
Breathing off res-por-rators  
for killing my best boy, HATERS

Med «Vengeance is mine» later teksten til å alludere til Romerbrevet 12,19, som hos Paulus foranlediges av oppfordringen og befalingen om å ikke gjengjelde ondt med ondt. Dette er utelatt av Jay Z og i hans rap gjør denne utelatelsen det mulig å snu argumentet til Paulus på hodet. «Hevnen hører meg til» blir en oppfordring for jeg-et til å ta saken i egne hender: «Man I gotta get my soul right/I gotta get these Devils out my life». Jeg-et er jo tross alt «Hova» og har dermed løftet seg selv på Guds nivå, og Romerbrevet 12,19 gjør derfor ikke særlig inntrykk som en oppfordring om å la være å hevne seg, som et uttrykk for å overlate gjengjeldelsen til den som hevnen hører til. At også denne teksten kan betegnes som «battle rap» bekreftes når Jay Z hevder at dette er en «hellig krig», hvor han selv også inntar prestens rolle, som velsigner med vievann:

This is Holly war  
I wet you all with the Holly water

Jeg-ets kristologiske eller soteriologiske rolle bekreftes når det alluderes til Bergprekenen:

And when I perish  
The meek shall inherit the earth

Men jeg-et har enda ikke forsvunnet, for han er fortsatt i krigen idet han drømmer om å holde «Bob's killer»:



I got dreams, of holdin' a nine milla, to Bob's killer  
Askin him why as my eyes fill up  
These days I can't wake up with a dry pillow  
Gone but not forgotten, homes I still feel you  
So, curse the day that birthed the bastard

«These devils» eller «you nigga» som tidligere har vært nevnt kan derfor være selvbiografiske referanser til de eller dem som drepte «Bob». Men hvem er Bob? Det fremkommer ikke av teksten. Uansett gis enda mer bibelsk tyngde til jeg-ets revansjelyst og kampvilje mot fiendene, inkludert «Bob's killer», når teksten alluderer til Job 3,1 og forbanner dagen da «the bastard» ble født.

#### HVEM BER MED SALMENES BOK?

Når Jay Z lanserer seg selv som «Jay-Hova» leker han med forestillingen om seg selv som en guddommelig frelser. For han er på ingen måte konsekvent i sin fremstilling av seg selv som den ene Gud. I «Lucifer» ba han til «the Lord», og på «Breathe Easy» fra *Blueprint* (2001) reserverte han seg mot sin tidligere identifikasjon av seg selv med Gud. Midt i sitt kompakte selvskryt om at han ledet ligaen hvor «ya niggas» spilte mot hverandre, så betydret han at han var langt fra å være Gud. Og her var det «de» som kalte ham «Hova». Det var altså ikke ham selv! Og grunnen til at «de» kalte ham «Hova» var at han bar verden på sine skuldre. Intet mindre:

With the weight of the world on my shoulder  
That's why they call me «Hova»  
I'm far from being God  
But I work goddamn hard

På bakgrunn av låta «Pray» fra *American Gangster* (2007) blir ikke denne tvetydigheten rundt rapperens lek med tanken om sin egen guddommelighet mindre. For i denne teksten ser Jay Z ut til å spinne rundt sin

egen selvbiografi i gjentakelsen eller gjenfortellingen av hip hop-myten om seg selv med dens gjenkjennelige elementer: Oppvekst i de svartes forsteder preget av dop og vold. Det originale eller spesielle sammenliknet med andre av artistens utlegninger av denne livshistorien er at den innledes og avbrytes av kona Beyoncé delvis omskrevne resitasjoner fra Salmenes bok. Innledningsordene er tatt rett ut av Salme 59,1:

Deliver me from my enemies oh *god* God?

Defend me from those that rise up against me

Jay Z rapper deretter en tekst som inkluderer en fortelling om jeg-ets mamma og papa, hvor sistnevnte dro for lete etter drapsmannen på onkelen. Det beskrives en verden prisgitt volden som gjør at man aldri vet hva morgendagen bringer. Det er en verden hvor alt man kan gjøre er å be. «All we can do is pray», er ord som legges over beats-ene i låta før det alluderes til samme salme, denne gang fra vers 9 («Because of your strength/while I walked upon the/for god is my defense»). Jeg-et forteller at det droppet ut av skolen, et annet viktig element i myten om den ekte hip hop-eren. Verset avsluttes og Beyoncé's kvinnestemme ber på nytt med allusjoner fra Salmenes bok, denne gang fra Salme 71,2. Jay Z sin mannsstemme kommer inn med et nytt vers, denne gang om nok et klassisk element fra den omspunne myten: Narkotikaen og tenåringsyrket som narkolanger («Anyway there's oppression the drug profession»).

Sporet «Pray» skaper en kontrast både musikalsk og tekstmessig til den triumferende og selvdyrkende statusrappen i Jay Z sin diskografi. Ingen annen rappetekst av Jay Z har like lange bibelsitater eller allusjoner, og få spor er like neddempede og nedstemte som denne lavmælte låta. Salmene som det refereres til er utelukkende klagesalmer, noe som også harmonerer godt med tekstens beskrivelse av jeg-ets erfaringer. Disse beskrivelsene fremstår som sorgtunge, som klager over en skjebne jeg-et ikke valgte frivillig («I didn't choose this life this life chose me/around here is the shit that you just do»). De ender da også i en uvanlig ydmyk holdning til denne artisten å være:

I'm not a angel I'm sure but every night before I lay  
I drop my knees to the floor and I pray

#### BIBELENS FUNKSJON I HIP HOP

Jay Z og Lauryn Hill er to ulike representanter for hip hop-kulturen: Den ene en mann som først og fremst bruker Bibelen som middel til å forherlige sin egen rolle som suksessrik hip hop-artist, den andre en kvinne som bruker den samme skriftsamlingen til å kritisere *status quo*. I hennes rap-lyrikk får Bibelen en funksjon som kilde til autentisk selverkjennelse og et reservoar av litterære uttrykk som kan tjene til bevisstgjøring. Lauryn Hill benytter bibeltekster innenfor progressiv rap-sjangeren, mens Jay Z skriver seg først og fremst inn i statusrap-sjangeren. Likevel finnes det også unntak hos ham, hvor bibeltekstene brukes på en mindre trivialisierende og mer tradisjonell måte, som gjenspeiler en mer ydmyk holdning til de hellige tekstene hvor jeg-et er underkastet en større guddom eller virkelighet enn seg selv.

Både Jay Z og Lauryn Hill har derimot til felles at de populariserer hip hop gjennom å introdusere og blande flere sjangre med ultra-populære hits og album som resultat. Når Bibelen fremfor Koranen alluderes til hos disse artistene indikerer deres kommersielle suksess at førstnevnte skriftsamling har blitt kulturell og finansiell kapital for hip hop<sup>12</sup> – slik at denne bibelske arven kan omsettes for å tilpasse og utbre hip hop i stadig nye og mer kommersielle former til stadig nye kundegrupper.

#### REFERANSER

Armstrong, Robin, & Thomasin LaMay 2006. «The Navel, the Corporate, the Contradictory. Pop Sirens at the Twenty-First

12 «And while there has been abundant evidence of black religious diversity – including Judaism, Islam and African-derived religious traditions – across the terrain of hip hop culture, Christianity comes with the most ready-made capital» (Sorett 2009:16).

- Century». I: Linda Phyllis Austern & Inna Naroditskaya (red.), *Music of the Sirens*. Indiana University Press, Bloomington, s. 317–348.
- Callahan, Allen Dwight 2006. *The Talking Book: African Americans and the Bible*. Yale University Press, New Haven.
- Dallam, Marie W. 2007. «Eminem: The Best Emcee since Jesus». I: *Studies in Popular Culture* 29(2), s. 83–97.
- Djupvik, Marita Buanes 2014. *King of the Rhythm – Slave to the Beat: Representations of Black Masculinity in Hip-Hop Videos*. PhD-avhandling, Universitetet i Agder.
- Floyd-Thomas, Juan M. 2003. «A Jihad of Words: The Evolution of African American Islam and Contemporary Hip-Hop». I: Anthony B. Pinn (red.), *Noise and Spirit in the Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*. New York University Press, New York, s. 49–71.
- George, Nelson 2009. *Hip Hop Amerika*. Oversatt av Jonas Bjørnebye. Kontur forlag, Oslo.
- Kvalvaag, Robert, W. 2005. «Fra Babylon til Zion: Bob Marley som frigjøringssteolog.» I: *Kirke og Kultur* 110(1), s. 119–137.
- Løland, Ole Jakob, Anders Martinsen, & Petter Skippervold 2014. *Bibelen i populærkulturen*. Scandinavian Academic Press, Oslo.
- Opsahl, Carl Petter 2012. *Dance to My Ministry: Exploring Hip-Hop Spirituality*. PhD-avhandling ved Det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Räisänen, Heikki 2001. *Challenges to Biblical Interpretation: Collected Essays, 1991–2000*. Brill, Leiden.
- Roberts, Robin 1991. «Music Videos, Performance and Resistance: Feminist Rappers.» I: *The Journal of Popular Culture* 25(2), s. 141–152.
- Schloss, Joseph Glenn 2004. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Wesleyan University Press, Middletown.
- Sorett, Josef 2009. «'Believe Me, This Pimp Game Is Very Religious': Toward Religious History of Hip Hop». I: *Culture and Religion* 10(1), s. 1–22.

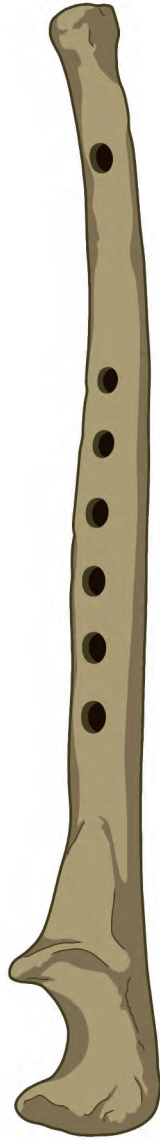
- Tinajero, Robert 2013. «Hip Hop and Religion: Gangsta Raps Christian Rhetoric». I: *Journal of Religion and Popular Culture* 25(3), s. 315–32.
- Utle, Ebony A. 2012. *Rap and Religion: Understanding the Gangsta's God*. Praeger, Santa Barbara.
- Zanfagna, Christina 2011. «Building Zion in Babylon: Holy Hip Hop and Geographies of Conversion». I: *Black Music Research Journal* 31(1), s. 145–162.

#### ABSTRACT

Hip Hop has moved from the cultural margins of the society in the United States to the center of the global music industry. This article investigates the role of the Bible with regard to this shift of the cultural role of Hip Hop, which has simultaneously been a shift from Islam to Christianity as the primary religious reference for the main protagonists of hip-hop culture. Taking Jay Z and Lauryn Hill as the main examples of this culture, the article suggests that the Bible serves as a flexible resource for Hip Hop culture. It can both serve as a medium for an artist's explicit self-glorification in the genre of status rap, as well as a source for social critique in the genre of progressive rap.

#### Keywords

Reception history of the Bible, Popular Culture, Hip Hop, Christianity in North America



*Jane Sverdrupsen: legeme III (2017)*

# «Tonen fra himmelen, tonen fra mørket»:

Musikk og representasjon i norske misjonsberetninger fra Etiopia og Madagaskar på 1950- og 60-tallet

Av Anne Murstad

I tida før fjernsyn og masseturisme ble vanlig blant nordmenn, spilte misjonsorganisasjonene en viktig rolle når det gjaldt å formidle bilder av andre folkegrupper og fremmede religioner. Artikkelen tar for seg hvordan musikk framstilles i 1950- og 60-tallets misjonsberetninger om Sør-Etiopia og Madagaskar. Denne litteraturen var del av en kolonialistisk kunnskapsproduksjon, og bærer preg av et polarisert verdensbilde og stereotype representasjoner av «de andre». To litterære motiv peker seg ut. I beretningene fra Sør-Etiopia framstår trommer som et nøkkelsymbol for hedenskap. Trommer og trommespill blir demonisert, og samtidig låses definisjonen av «afrikansk musikk» til rytme og kropp. Dette skjer også i kontaktsonen tilknyttet Madagaskar, men her ser vi samtidig en større vektlegging og feiring av den kristne lokalbefolkningens firstemte salmesang. Dette leses på bakgrunn av misjonens innføring av sol-fa-metodikk, som kan forstås som et disiplineringsverktøy. Parallelt med den folkelige misjonslitteraturen foregikk det også misjonsfaglige diskurser om den liturgiske musikken i de nye afrikanske kirkene. Her var det flere nyanser, men fortsatt ble definisjonen av «afrikansk musikk» knyttet til kroppen, og definert som et motstykke til «vestlig» musikk.

Nøkkelord: musikk, norsk misjon, stereotypi, rytme, demonisering.

## INNLEDNING

Musikk og religion inngår ofte i et symbiotisk forhold. De to kan være sammenvevd i ritualer, og de kan sies å likne hverandre i måten de bygger identitetsmessige fellesskap og uttrykker det uutsigelige. Musikk kan, som religiøse ritualer, brukes til å endre bevissthetstilstand, og til å kommunisere på et emosjonelt og spirituelt nivå. Musikk kan dessuten tolkes som et tilsynelatende umiddelbart og tilgjengelig uttrykk for en religiøs praksis. I den populariserte misjonslitteraturen finner vi dette gjenspeilet i framstillinger av møtene som fant sted mellom misjonærer og «innfødte». Misjonsberetningene anvender beskrivelser av musikk, sang og dans som et dramaturgisk grep for å tydeliggjøre hva som står på spill.

Denne artikkelen tar utgangspunkt i misjonsberetninger med tilknytning til to hovedfelt for norsk misjon, nemlig Sør-Etiopia og Madagaskar. I dag er norsk misjonslitteratur en smal sjanger, men i etterkrigstida hadde den stor popularitet. Mange nordmenn fikk sitt første møte med fremmede religioner og ikke-vestlige folk gjennom misjonens filmer, foredrag, og trykte utgivelser.<sup>1</sup> Slik sett kan misjonsberetninger forstås i lys av begrepet kontaktsone; et sosialt rom hvor ulike kulturer møtes og samhandler, ofte i asymmetriske relasjoner (Pratt 1992:4–7). Misjonsfeltene i andre verdensdeler utgjorde kontaktsoner mellom vestlige misjonsarbeidere og lokalbefolkningen. Og misjonslitteraturen kan igjen forstås som del av en annen kontaktsone, som forbandt misjons-samfunnene ute i verden med publikum og støttespillere hjemme (Becker 2015). Dette var delvis en imaginær eller forestilt kontaktsone, og misjonsberetningene støttet seg bl.a. på forestillingen om et universelt, kristent trosfellesskap. Samtidig kan de leses som del av en kolonial diskurs, som gjennom sine bilder, representasjoner og narrativ konstruerer et bilde av «den andre».

Denne artikkelen tar for seg populariserte misjonsberetninger, det vil si framstillinger som var beregnet på et allment publikum. Hoved-

<sup>1</sup> På 1950- og 60-tallet hadde de to største norske misjonsbladene, *Norsk Misjonstidende* (utgitt av Norsk Misjonsselskap, NMS) og *Utsyn* (utgitt av Norsk Luthersk Misjonssamband, NLM), nokså stabile opplagstall på omkring 40 000 hver (Repstad 1973, Olsen 1995).



vekten vil legges på utgivelser fra 1950- og 60-tallet. Flesteparten av de forfatterne det vises til, arbeidet selv på det feltet de skrev om. Artikkelen bygger på en tidligere studie hvor jeg kun så på misjonsberetninger fra Sør-Etiopia, og undersøkte hvordan hedenskap og musikk ble framstilt i denne litteraturen (Murstad 2015). Da fant jeg bl.a. en sterk stereotypisering av visse motiv, først og fremst «den monotone trolltromma». Nå ønsker jeg å lete etter flere narrative og symbolske mønstre, og forstå dem ut ifra misjonsberetningenes dramaturgi og kontekst, ved hjelp av utvidet empiri og teori. To motiv fra misjonsberetningene skal drøftes spesielt, fordi de peker seg ut som nøkkelmotiv. Det gjelder, for det første, demoniseringen av trommer i Sør-Etiopia, og for det andre, feiringen av flerstemt salmesang på Madagaskar. Som et relevant apropos til den mer populariserte misjonslitteraturen vil jeg til slutt kort nevne noen trekk ved de misjonsfaglige debattene om musikk i misjonskirkene. I denne sjangeren finner vi flere nyanser og mer problematisering enn i misjonsberetningene.

#### KONTAKTSONENE I ETIOPIA OG PÅ MADAGASKAR

Kontaktsonene som ble skapt gjennom norsk misjonsinnsats i Etiopia og på Madagaskar hadde delvis forskjellig bakgrunn. Begge steder hadde de lokale myndighetene åpnet (eller gjenåpnet) landet for misjonsorganisasjoner for at disse skulle bidra til modernisering, blant annet gjennom utdanning. På Madagaskar hadde misjonærer fra det Norske Misjonsselskap (NMS) vært virksomme alt siden siste del av 1860-tallet. Da de ankom, hadde det britiske misjonsselskapet London Missionary Society (LMS) nettopp gjenopptatt virksomhet der, og NMS kunne knytte seg opp mot dette miljøet. Misjonærene fra LMS hadde med seg et pedagogisk hjelpemiddel som ble avgjørende for kirke-musikken på Madagaskar, solmisasjonssystemet «tonic sol-fa».<sup>2</sup> Kom-

<sup>2</sup> «Tonic sol-fa» var utarbeidet og markedsført av den engelske presten og musikkforleggeren John Curwen, i lag med sønnen Spencer Curwen. Det bygde på tidligere systemer, og kombinerer gehørlære med et enkelt notesystem, basert på stavelser (do, re, mi osv.) og enkelt å bladlese. Britiske misjonsselskap brukte denne pedagogikken i stor utstrekning. Se McGuire 2009. I de norske misjonsberetningene kalte man systemet

binert med et repertoar av firstemmig salmesang, ble dette grunnleggende for sangundervisning i skole- og menighetsarbeid. Sol-fa-pedagogikken fungerte dermed som en kolonial teknologi som knyttet sammen religion, musikk og undervisning. Notasjonssystemet og harmonikken ble tatt raskt opp av gasserne, og i møtet med LMS og lokale menigheter begynte de norske misjonærene også å bruke det. I denne kontaktsonen fikk altså de norske misjonærene tilgang til en pedagogisk teknologi de trolig ikke kjente så godt til fra før. Sol-fa-notasjon i firstemmig sats kom til å prege den protestantiske menighetssangen på Madagaskar, og kraftig, flerstemt sang nevnes ofte i misjonsberetningene. På Madagaskar foregikk det flere store vekkelser i den perioden NMS dreiv virksomhet på øya. Vekkelser som brøt ut i 1938<sup>3</sup> utgjør en vesentlig del av bakgrunnen for noen av misjonsberetningene som skal drøftes her.

I Etiopia begynner historien om norsk misjon ved slutten av 1940-tallet. Norsk Luthersk Misjonssamband (NLM), den andre store aktøren innen norsk misjonsvirksomhet, fikk da innpass i sørlige deler av landet, hvor det da kun fantes noen få grupper med protestanter. De norske misjonærene hadde nær kontakt med svenske misjonsorganisasjoner, som da var godt etablert i landet. Den svenske innflytelsen ga seg uttrykk blant annet i produksjonen av salmebøker som ble brukt i lutherske kirker.<sup>4</sup> Misjonærene fikk forøvrig noen språklige utfordringer på misjonsfeltet, ettersom det var et stort lingvistisk mangfold i Sør-Etiopia, og ikke alle grupper anvendte riksspråket amharisk. Madagaskar hadde i større grad hadde ett fungerende hovedspråk, gassisk. Dette må ha hatt en rekke praktiske fordeler for misjonsarbeidet, også når det gjaldt ut-

«sol-fa» eller «solfa» (Stene Dehlin 1985). Det likner på system for siffernotasjon som mange av misjonærene trolig kjente til. Pionermisjonæren Lars Dahle skal ha hatt med seg salmodikon til Madagaskar, og lagde en bok med utvalgte salmer i siffernotasjon, ifølge Følling Birkeland 2002:256 (det oppgis ingen kilde for denne opplysningen, og jeg har ikke klart å spore den).

<sup>3</sup> Se Nakkestad 1952

<sup>4</sup> Den svenske misjonæren Bengt Peter Lundahl sto bak den første evangeliske salmeboka i Etiopia, trykt i 1881, på amharisk. Den var basert på vekkelssanger og salmer fra Lundahls egen bakgrunn, og deler av dette repertoaret har blitt tradert videre i lutherske kirker i Etiopia fram til vår tid (se Nilsson 2003).

vikling og standardisering av salmerekertoar, og produksjon og distribusjon av misjonens trykksaker. I Sør-Etiopia ga evangeliseringsarbeidet raskt «rike frukter», i samspill med andre misjonsorganisasjoner og lokale kristne grupper. Det skjedde en omfattende protestantisk vekking, og landet ble et viktig satsningsområde og suksesshistorie for NLM, slik Madagaskar var det for NMS.

#### MISJONSBERETNINGENS FRAMSTILLING AV «DE ANDRE»

Både for NMS og NLM var 1950- og 60- tallet en oppgangsperiode; på denne tida hadde norsk misjon en langt ifra marginal posisjon. Norge var det landet i Europa som sendte ut flest misjonærer per innbygger.<sup>5</sup> Misjonen hadde dessuten et bredt folkelig engasjement, et stort nettverk av lokale foreninger, og en utstrakt formidlingsvirksomhet. Misjonslitteratur ble publisert og spredt gjennom egne forlag, og kan beskrives som en hybrid sjanger, beslektet med reiseskildringen. Misjonsberetningene bærer i varierende grad preg av biografi, memoarer, roman, journalistikk og dokumentar. De gjenspeiler dessuten at misjonærene spilte en rolle som etnografer, på en opplysende så vel som underholdende måte. Men først og fremst skulle disse publikasjonene begrunne misjonens virksomhet og påkalle lesernes moralske og økonomiske støtte. Det var avgjørende for misjonen å framstille «hedenskapets nød»<sup>6</sup> på et vis som legitimerte arbeidet for «å bringe åndelig og legemlig hjelp»,<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Se Repstad 1973

<sup>6</sup> Ordene «hedning», «hedenskap», og «hedningeland» er nå utdatert, men de sto tidligere sentralt i misjonens diskurs. Uttrykk som «hedenske stammefolk» (f.eks. Bredvei 1951:46) og «eit primitivt heidningefolk» ble brukt om folkegrupper i Sør-Etiopia (Magerøy 1956:100). Fra Madagaskar omtales områder som ennå ikke var nådd av evangelisering, som «svarteste hedenskap» (Birkeli i Ognedal 1955:111). Begrepene finnes ennå i misjonsdiskursen på 1980-tallet, i form av «hedninger» og «hedningestammer» på Madagaskar (Lie 1982). For en diskusjon av begrepene «hedenskap» og «hedning», se forøvrig Mikaelsson 2000 og Odén 2012.

<sup>7</sup> Slik formulerte Kong Olav seg i en tale til misjonærene i Etiopia da han besøkte det norske misjonsfeltet der (Lyng et al, 1966). En viktig del av misjonsvirksomheten var helsearbeid, og i løpet av besøket sitt la kongen blant annet ned grunnsteinen til et nytt sykehus ved misjonsstasjonen i Yirga Alem.

og like viktig var det å presentere eksempler på at denne innsatsen ga resultater. Denne formidlingen bærer slik sett preg av at den skulle tjene som propaganda<sup>8</sup>. Misjonslitteraturens sjangerkonvensjoner, dramaturgi og narrative mønster kan forstås ut ifra disse forutsetningene. Den var del av en større kolonialistisk kunnskapsproduksjon i samtiden, hvor infantilisering av de koloniserte er et framtrødende trekk ved diskursen. Afrikanerne blir framstilt som barn, som ved misjonærene – «foreldrene» – sin hjelp kan vokse ut av hedenskapen.<sup>9</sup>

Et eksempel fra misjonsberetningene tilknyttet Madagaskar, er Johannes Einrem<sup>10</sup> sin framstilling av gasserne som barn. I boka *Iskumringen* (1925/1936) refererer han sine tanker når han har kommet tilbake til misjonsfeltet etter et opphold, og møter lokalbefolkningen igjen. «Grunnfølelsen er kanskje mest den foreldre har når de gjenser barnet. For de er enda barn, disse madagassere. Og alle er de mer eller mindre misjonens barn.» Men samtidig som han infantiliserer lokalbefolkningen, legger Einrem vekt på å gi leseren en slags blikkontakt med enkeltindivid, og skildrer dem ofte langt mer respektfullt enn andre misjonsforfattere, også fra seinere generasjoner. Einrem arbeidet selv som misjonsprest på Madagaskar i flere perioder. Forfatterskapet hans er et eksempel på hvordan framstilling av «de innfødte» kan være preget av ambivalens.<sup>11</sup> Selv om de innfødte potensielt sett tilhører et universelt fellesskap hvor alle kristne er like, ligger det i underteksten at de uansett aldri kan bli jevnbyrdige med «oss».

<sup>8</sup> Jf. Marianne Gullestad sin definisjon av misjonspropaganda (Gullestad 2007:32). Hun påpeker at også aktører i misjonsorganisasjonene selv betegnet sin formidling som propaganda, uten at de la noe negativt i begrepet.

<sup>9</sup> Om hvordan infantiliseringen av den innfødte lokalbefolkningen innebar en forståelse av misjonærenes relasjon til dem nettopp som ansvarlige foreldre, se f.eks. Thomas 1994.

<sup>10</sup> Johannes Einrem (1868–1956) sitt produktive og populære forfatterskap står i en særstilling i norsk misjonslitteratur. Det kan ha bidratt til at Madagaskar fikk en spesiell posisjon som misjonsland ([https://nbl.snl.no/Johannes\\_Einrem](https://nbl.snl.no/Johannes_Einrem), 15. des. 2016).

<sup>11</sup> Disse sidene ved Einrem sitt forfatterskap er drøftet av bl.a. Mikaelsson 2000 og Skeie 2001. Det skal ikke glemmes at Einrem levde i ei tid da eurosentrisk/ rasistiske vurderinger og holdninger ble problematisert i langt mindre grad enn de ble noen tiår seinere. Men grunntrekk ved diskursen hang ved også på 1950- og 60-tallet.

Transformasjonen fra hedning til kristen er åpenbart et sentralt motiv for misjonslitteraturen. Vi finner mange eksempler på eksplisitte «før og etter»-beskrivelser, og konverteringsnarrativet er hele tiden en del av underteksten. Beslektet med dette er den grunnleggende dikotomien mellom lys og mørke. Kristendommens lys settes opp mot hedenskapets mørke, og koples til kontrastpar som sivilisasjon – villmark, helse – sykdom, oppe – nede, himmel – helvete, religion – overtro, osv. Med andre ord, koloniale, eurosentriske dikotomier som bidrar til å tegne et polarisert verdensbilde, og skape en asymmetrisk relasjon mellom «oss» og «de andre». Metaforer som betegner kristendommen som lyset, og hedningenes verden uten Kristus, som mørket, er gjennomgående. Disse metaforene, som har sin bakgrunn blant annet i Bibelen og i opplysningstidas idealer, står igjen i et spenningsfylt forhold til hvitheten og svartheten til kroppene som blir framstilt (Gullestad 2007).<sup>12</sup> Begrep som «det mørke fastland» og «svart hedenskap» inngår i denne diskursen, og iblant framstår metaforene som poetisk bearbeidet. For eksempel beskrives misjonsfeltet i Sør-Etiopia som et «uhyggelig mørkt svelg» (Bredvei 1950:65). Unådde felter på misjonskartet er «svarte flekker» (ibid:108). Skal misjonen lykkes her, må nybrottsmisjonæren ha tro på muligheten for frelse selv for «den svarteste av de svarte han møter» (ibid:85).<sup>13</sup>

### *En sjanger som fremmer stereotyper?*

Tidligere studier av misjonærenes representasjoner viser til nyanser og

<sup>12</sup> Et eksempel fra en svensk kontekst er vekkelsessangen Lilla Svarta Sara (også kjent som Där uppe ingen död skall vara) av Lina Sandell (1832–1903). Sangen handler om «et fattigt negerbarn» som hører «den vite läraren», og deretter dør i fast tro på himmeriket. I siste vers har lille Sara sovnet inn, og er selv blitt «vit och skär». Sangen ble spredt via søndagsskoler og sangbøker, og ble dessuten tatt opp i den folkelige sangtradisjonen i Sverige. Norske misjonærer brukte Sandell sine salmer og sanger i evangeliseringsarbeidet, men akkurat denne sangen var vel beregnet på publikummet hjemme.

<sup>13</sup> Se forøvrig Skeie 2001, som bl.a. beskriver et misjonskart over Madagaskar fra 1890-tallet. Det framstiller øya inndelt i lysere og mørkere soner, ut ifra hvor langt misjonsarbeidet hadde nådd. De svarteste feltene var de unådde områdene.

ambivalenser i dette materialet. Side om side med patroniserende og rasistiske framstillinger kan vi også finne empati, respekt og anti-koloniale holdninger (se f.eks. Mikaelsson 2000, Skeie 2001, Odén 2012). Dessuten kan det være betydelige diskursive forskjeller i ulike sjangere, som f.eks. private brev, rapporter, og misjonsfaglige tekster. Misjonsberetningen hadde sine egne konvensjoner, som trolig ga mindre rom for flertydighet og problematisering enn andre sjangere. Den har en klar tendens til å gjenta stereotyper og narrativ som bidrar til hierarkisk annetgjøring. Dette kan også ses i sammenheng med den idéverden den var en del av, og med bilder og forestillinger som sirkulerte bl.a. i populærkulturen, i generell litteratur og i visuelle media som reklame og film.

Et av de vanligste grepene som bidrar til denne annetgjøringen er nettopp stereotypisering, som reduserer mennesker til noen få, essensielle kjennetegn (Hall 1997:257). En sosial eller kulturell stereotypi låser fast «de andre» ved å gjenta et forenklet bilde av hvordan de er forskjellige fra «oss» (ibid:258). Samtidig bidrar de til å framstille «oss selv» eller «Vesten» som de andres misunnelsesverdige motstykke. «De andre» blir videre framstilt i en form for tidløs, statisk presens, og som en homogen gruppe. Deres individuelle og kollektive handlinger blir forklart ved hjelp av naturgitte egenskaper eller «skikker», snarere enn ut ifra bestemte historiske forhold. Videre blir menneskene redusert til sine fysiologiske trekk, gjennom en form for metonymisk objekti-visering. Et eksempel på dette er når de blir redusert til sin hudfarge, eller når de blir omtalt som «svarte krølltopper» og beskrevet ved sine «hvite tenner». Et tydelig, rasebasert hierarki ligger til grunn her. Et eksempel på dette finner vi i Fredrik Wisløff sin beretning fra Madagaskar, hvor det blant annet hevdes at «gasserne er et mer fremadstrebbende folk enn negrene» (1948:13). Wisløff<sup>14</sup> sine forsøk på å kategorisere befolkningen likner i høy grad misjonspioneren Lars Dahle (1843-1925) sine etnografiske beskrivelser fra Madagaskar på 1870-tallet (Nielssen

<sup>14</sup> Presten og indremisjonslederen Fredrik Wisløff (1904–1986, ikke å forveksle med teologen Carl Fredrik Wisløff) var en de mest leste oppbyggelsesforfatterne i Norge i etterkrigstida. Han skrev med en stor autoritet, og iblant en med en god del syrlig arroganse. Han tjenestegjorde ikke selv på Madagaskar.

2011:31).<sup>15</sup> At misjonsorganisasjonene ble dannet i en tid da rasebiologiske og evolusjonistiske teorier var dominerende, gjenspeiles altså i misjonslitteraturen langt inn på 1900-tallet.<sup>16</sup> Evolusjonisme preget også den komparative musikkvitenskapen. Lokalbefolkningens musikk beskrives som enkel og barnslig, og det insisteres på at afrikanere er rytmiske og har en spontan musikalitet. For eksempel beskrives gaserne som «et primitivt folk» eller «naturbarn» med en «utpreget rytmisk sans», i kontrast til oss, som har en «germansk-nordisk mentalitet» som har preget den vestlige salmetradisjonen (Buvarp 1950: 142).<sup>17</sup> Slike karakteristikk brukes blant annet som del av argumentasjonen i diskusjoner om hvordan liturgi og salmesang bør utformes i de nye kirkene. Dette skal jeg komme tilbake til mot slutten av artikkelen. Først skal vi se på hvordan misjonsberetningene framstilte musikk som del av møtene som foregikk i kontaktsonen.

### *Musikk i misjonslitteraturen: toner i kamp på liv og død*

Generelt er misjonsberetningene ganske rike på beskrivelser av og referanser til musikk. Misjonærene bruker musikk for å evangelisere, og for å styrke seg framfor utfordringene som møter dem. Iblant siteres salmevers for å kommentere handlingen på en måte som understreker misjonsbudskapet, og trolig forsterker fellesskapet med leserne. På den andre sida finner vi representasjoner av lokalbefolkningens musikk.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Det Norske Misjonsselskap (NMS) begynte sin virksomhet på Madagaskar på 1860-tallet.

<sup>16</sup> For eksempler på en rasebasert kategorisering fra en etiopisk kontekst, se f.eks. Bredvei 1950.

<sup>17</sup> Hans Buvarp (1909–1970) som var misjonsprest på Madagaskar og dessuten kirkemusikkhistoriker, skrev dette i *Norsk Tidsskrift for Misjon* (i dag heter tidsskriftet *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*). Tidsskriftet hadde et mer faglig preg enn den mer populariserte misjonslitteraturen.

<sup>18</sup> Det er problematisk å bruke begrep som «musikk» og «dans» i denne sammenhengen, ettersom det er snakk om en rekke forskjellige kulturelle uttrykksformer, som i misjonslitteraturen dessuten har blitt fortolket og oversatt fra et utenforstående perspektiv. Både fra misjonærenes og lokalbefolkningens ståsted kan det tenkes at mange av de omstridte uttrykksformene det gjelder her, ikke kunne kalles hverken «musikk» eller «dans».

Konkrete beskrivelser av «de innfødtes» musikk, sang og dans kan brukes som del av etnografiske framstillinger som inngår i misjonsberetningene. Med noen viktige unntak er disse beskrivelsene preget av et evolusjonistisk syn – lokalbefolkningens musikk befant seg på et lavt nivå – og/eller fordømmelse – lokalbefolkningens musikk og dans var syndig fordi den var for løssluppen, fysisk, seksuell. Men langt oftere finner vi henvisninger til musikk og dans uten noen detaljert beskrivelse, i form av formelaktige bilder som utfyller de mer generelle miljøskildringene, og bidrar til å sette leseren i den rette «afrikanske» stemningen.

Et typisk eksempel på dette er når trommespill, dans eller sang flettes inn som en del av det generelle lydbildet, og ofte blandes med lyder fra naturen: «Ute i byen gikk trommene og dansen hele natta. Hyenene ulte langt borte. Et esel satte i sitt skrekkelige skrik. Det var Afrika.» (Bredvei 1950:282).<sup>19</sup> Her brukes altså skildringer av musikk for å etablere en stemning, eller tegne et autentisk «eksotisk» miljø, lik omslaget på boka lover: «Vi får en malende innføring i natur og folkeliv.» Men det er ikke tilfeldig hvilke scener som velges ut til å representere dette «folkelivet». Et gjennomgående trekk er at musikk beskrives kontrastivt, i tråd med metaforene som knyttes til motsetningene mellom hedenskap og kristendom: støyende trommespill i nattemørket skildres i kontrast til kristen sang i dagens klare lys. Dette kan ses i sammenheng med at den generelle retorikken i misjonslitteraturen er preget av kamp og strid.<sup>20</sup> Den overordnede kampen mellom «lyset» og «mørket» er en del av bildet, og dessuten blir møtepunkt utenfor selve misjonsstasjonene ofte beskrevet som et åsted for konfrontasjon. Det finnes eksempler på at dette framstilles som en konkret, musikalsk

<sup>19</sup> Bredvei gjengir her kollegaen Gudmund Vinskei sin reiseskildring fra Dilla, i et sitat fra Norsk Luthersk Misjonssamband (NLM) sitt tidsskrift *Utsyn*.

<sup>20</sup> Et eksempel på denne generelle kamp-retorikken er følgende: «boka (er) mye av en tegning i svart (sic) og hvitt som viser kampen mellom de to sterkeste maktene i verden – Gud og Satan – om udødelige menneskesjeler, slik det alltid må være i frontlinjen mellom to hærer.» Fra en omtale av boka Streiftog i begynnelsens land, en misjonsberetning fra Madagaskar av Fridtjof Birkeli (1947), i oppbyggelsesbladet *For fattig og rik*.



kappestrid. I *Vi var med* (1947) skildrer Gunnar A. Meling<sup>21</sup> en slik styrkeprøve mellom deltakerne i et kristent møte, og lokal «hedensk ungdom». Han er på et vekkelsemøte, som stort sett består av vitnesbyrd og sang. Kvelden skal avsluttes med stille bønn, men da høres «hylende sang» fra byen: «Det er den hedenske ungdom som leker i måneskinnet. Vi føler det som et rop ute fra mørket, som en utfordring til kamp» (Meling 1947, sitert i Oftedal 1955:150).

Dermed går møtefolket i syngende prosesjon innover mot byen, mens de stemmer i vekkelssangen «Kom til din frelser, oppsett det ei».<sup>22</sup> Idet opptoget når sentrum i byen, konfronteres «de hedensk-nasjonale toner» og «den kristne sang»: «Toner i kamp en måneskinnsnatt, tonen fra himmelen, tonen fra mørket». Møtefolket omringer flokken av ungdommer, som tar sterkere i og «synger rent i villskap». Likevel kan de ikke stå imot møtefolkets brus av toner, «hedningenes sang blir meningsløs», og ungdommene må gi opp (ibid).

Et liknende eksempel, også fra Madagaskar, finner vi i *Villmarken våkner* (1948) av Edvard Aarholt.<sup>23</sup> Den beskriver en musikalsk trefning mellom kristne og «hedninger» i forbindelse med en tradisjonell gravfest. «Hedningene» skal ofre, danse og syngre for å innvie et nytt gravhus, og lokale kristne bestemmer seg for å organisere et mottiltak.

<sup>21</sup> Gunnar A. Meling (1905-1994) arbeidet som misjonær på Madagaskar store deler av livet. I tillegg til å skrive romaner og populærhistorie fra kontaktsonen på Madagaskar, lagde han flere propagandafilmer for misjonen (Gullestad 2007). En av filmene han skreiv manus til, *Koto som ville på skole* (utgitt som stumfilm 1951, og lydfilm 1963) bruker bakgrunnsmusikk gjennom nesten hele filmen. Store deler av filmen, og særlig under de positive framstillingene av misjonens arbeid, hører vi flerstemt gassisk lovsang eller salmesang, eller salmer spilt på orgel. I kontrast til dette vises en filmet sekvens av et gravfølge, og da skifter lydsporet til raske trommerytmer og sang, som en lydlig markør for hedenskapet (skjønt uten at vi ser tegn til hverken musikere eller sangere). Samtidig hører vi følgende fra filmens fortellerstemme: «Hedningenes begravelsesfest er i full gang. Folket herjer og danser med båret, og det er drikk og turing overalt». Her brukes altså det samme dramaturgiske mønsteret som i de skriftlige beretningene.

<sup>22</sup> Sangen *Kom til din frelser oppsett det ei* (George Root 1870 / Elevine Heede) blir forøvrig referert til flere ganger i *Villmarken våkner* (Aarholt 1948)

<sup>23</sup> Karl Edvard Aarholt (1905–1995) arbeidet selv på Madagaskar i lange perioder.

Hvitkledte<sup>24</sup> og med løftet bibel danner de et syngende tog: «det var noe himmelsk over den firstemte sangen deres der de dro fram» (Aarholt 1948:46). Sangen deres er så sterk at den overdøver ståket fra «hedningene» på offerhaugen, og det ender med at de fleste av dem «flykter» over til de kristne. De mest standhaftige blant «hedningene» er danserne og trommeslagerne, men også disse kapitulerer til slutt.<sup>25</sup>

Den åndelige og religiøse kampen blir satt på spissen i beskrivelser av tradisjonelle begravelsseremonier, som aktualiserer behovet for frelse, og tydeliggjør «hedenskapets nød». Det er nærmest en dramaturgisk nødvendighet, for misjonsberetningen som sjanger, å framheve hvilken uhygge som hviler over døden for den som ikke er blitt frelst. I litteraturen fra Sør-Etiopia framstilles tradisjonelle begravelseritualer som larmende og dessuten fysisk voldsomme; folk ruller seg på bakken og klører seg til blods (se f.eks. Bredvei 1953:23, Magerøy 1956:101, Vatnedalen 1978:41). Dette står i sterk kontrast til hva som er forbundet med en norsk kristen begravelse, preget av stillhet og verdighet, og hvordan protestantiske begravelser i kontaktsonen skildres i misjonslitteraturen (se f.eks. Skjeslien 1965). Også begravelser innenfor rammen av den ortodokse kirken beskrives på en måte som vektlegger støy og villskap. Et eksempel er en skildring av en «koptisk-hedensk begravelse»<sup>26</sup> gjengitt hos Hunnestad (1969).<sup>27</sup> Den beskriver de ytre handlingene distansert, og på grensen til komisk. Folk

<sup>24</sup> Hvite klær kjennetegnet de aktive medlemmene i vekkelsesbevegelsen.

<sup>25</sup> Skeie (2001) påpeker at misjonærene på Madagaskar i stor grad gikk inn i pragmatiske forhandlinger blant annet når det gjaldt hvilke begravelseritualer som kunne aksepteres innenfor kristne rammer. Dette er ett eksempel på at den polariserte retorikken i misjonsberetningene ikke nødvendigvis stemte overens med hverdagslivets praksis og med mer nyanserte definisjoner av «hedning» og «kristen» i kontaktsonen. (Skeie 2001: 176).

<sup>26</sup> Den etiopiske ortodokse kirken var lenge en del av den koptisk-ortodokse kirken i Egypt, derfor brukes ofte betegnelsen «koptisk» om den ortodokse kirken i Etiopia. De protestantiske misjonærene kritiserte ofte den ortodokse kristendommen for å være for tom, overflatisk, og iblandet elementer fra andre religioner så vel som hedenskap, og derfor en villfarelse. F.eks omtaler Bredvei den som «den gamle, forsteinte, koptiske kirken» (Bredvei 1950:35), og hevder at den er ritualistisk og ikke moralsk forpliktende (ibid:277), i kontrast til evangelisk kristendom.

<sup>27</sup> Steinar Hunnestad (1922-1992) arbeidet ikke selv «ute», men skreiv flere bøker etter besøk på misjonsmarken.

samlet seg i heimen til den døde, og de «gret og oia og bar seg». Rundt kista med den døde var det kaotisk, med «vill dans», gutter som sprang hylende omkring, og dessuten spesielle «gråtere» som slo seg for brystet og skrek til de var «utmaset». Kista ble båret inn gjennom kirkeporten, «medan dansarane larma utanfor» (Hunnestad 1969:99).<sup>28</sup> Når begravelsen var overstått holdt en av de ortodokse prestene en tale hvor han blant annet advarte tilhørerne mot misjonærene. «Vi har fått rotter iblant oss» (ibid:100) sa presten, og alle skjønnte hvem han snakket om. Her blir altså begravelsen framstilt som et møtested preget av konfrontasjon, hvor misjonærenes posisjon er truet. Dette henspiller kanskje også på at myndighetene periodevis satte begrensninger for protestantisk misjonsvirksomhet i deler av landet.<sup>29</sup>

#### *Demonisering av trommer – et eksempel på religionsoversettelse*

Misjonærene i Sør-Etiopia befant seg midt inne i en periode med raske sosiale og religiøse endringer, og la vekt på strategisk dramatiske beskrivelser av dette. Et sentralt konverterings-narrativ i disse misjonsberetningene var at folk begynte å synge salmer i stedet for å spille trommer, etterhvert som de ble omvendt. Motivene som inngår i disse skildringene kan eksemplifiseres ved et sitat fra misjonæren Kristine Skjeslien.<sup>30</sup> Hun sammenfatter misjonens framgang blant «hedenske stammefolk» i Sør-Etiopia i følgende narrativ:

«Tusener på tusener avsverget sin hedenske tro. Satandyrkelsen og djevledansen i de mørke netter opphørte, – og trolltrommene stilnet, den ene etter den andre! Kristenflokkene økte, og kirkehytte etter kirkehytte reiste seg i landsbyene, i dalene og oppetter fjellsidene. Det hele ble som et vårbrus» (Skjeslien, i Lyng et al 1966:55).

<sup>28</sup> «Larm» har bibelske referanser, i Salmenes bok 2,1.

<sup>29</sup> Når det gjelder den etiopiske ortodokse kirken sin motstand mot de protestantiske misjonsorganisasjonene, blir den i Hunnstad beskrevet som «ein reaksjon frå ein daud namnekristendom mot ei levande tru på Jesus. Det er mørkret som ikkje tåler lyset» (Hunnestad 1969:107).

<sup>30</sup> Kristine Skjeslien (1913-1990) var blant de første misjonærene fra NLM som dro til Etiopia, i 1949.

Dette er et av utallige eksempler. Trommer og trommespill blir framstilt med en hyppighet som kvalifiserer det til å tolkes som et nøkkelsymbol, det vil si et symbol som har en framhevet, emosjonelt ladet og omstridt betydning (Ortner 1973).<sup>31</sup> Dette symbolet kan sies å representere en generalisert, ikke-kristen lokal identitet ikke bare i Etiopia, men mer generelt i «Afrika». Trommer representerer altså både hedenskapet og «Afrika» – begge deler som motstykke til vestlig sivilisasjon. Symbolet anvendes ikke bare i misjonslitteraturen, men også i sekulære sammenhenger, og det har en lang historie. Et relativt sent eksempel er den kanoniserte romanen *Heart of Darkness* (*Mørkets hjerte*) av Joseph Conrad (først utgitt i 1899). Her låter trommene rett som det er, og de har en sammensatt symbolikk ved at de representerer både afrikanernes «hedenskap» og dessuten den generelle menneskehetens mørke og utemmete sider. Lyden av trommer i urskogen framstår som «suggestiv og vill» for jeg-personen, som dessuten forestiller seg at hva denne lyden betyr for de lokale innbyggerne, kan sammenliknes med klangen av kirkeklokker i et kristent land.

«Perhaps on some quiet night the tremor of far-off drums, sinking, swelling, a tremor vast, faint; a sound weird, appealing, suggestive, and wild – and perhaps with as profound a meaning as the sound of bells in a Christian country» (Conrad 2013:23).<sup>32</sup>

Trommer og trommespill som litterære symbol kan ses i lys av at rytme har blitt framstilt som det fremste kjennetegnet til afrikansk og afro-amerikansk musikk, i kontrast til europeisk kunstmusikk, som angivelig har nådd et høyere utviklingsnivå (jf. f.eks. Radano & Bohlman 2000, Agawu 2003).

<sup>31</sup> Blant andre eksempler på dette narrativet fra Etiopia, finner vi utgivelser som *Troll-tromma tagna* av Gudmund Vinskei (1955), og *Du er min sol* av Kristine Skjeslien (1965), se Murstad 2015.

<sup>32</sup> Conrads roman fikk et velkjent motsvar i *Things fall apart* (*Mønsteret rakner*) av den nigerianske forfatteren Chinua Achebe (1958). Her tillegges trommene en positiv betydning, og inngår i en mothegeonisk framstilling av tradisjonell afrikansk kunnskap og kultur, som romanen kan leses som.

Et udramatisk eksempel på hvordan denne «rytmesansen» blir beskrevet, er når Madagaskar-misjonæren Gunnar A. Meling sitter ved stranda i nærheten av kvinner som vasker klær ved å klaske dem mot flate vaskesteiner ute i vannet. Det går taktfast for seg, det er «rytme både i kropp og klask», og han tar seg i å nynne «Mellom bakkar og berg utmed havet» etter takten. Han reflekterer over rytmen, og over at det «alltid» er slik med gasseren, som har rytme i seg og «takten i orden» uansett hva slags arbeid han gjør (Meling 1955:144-145). Her sammenstilles (eller kontrasteres?) altså en sang med sterk norsk symbolverdi<sup>33</sup> med en homogeniserende stereotypi av «gasseren». Ofte finner vi at denne betoningen av rytme som et spesifikt «afrikansk» trekk blir framstilt i form av mer spektakulære og kraftfulle bilder, hvor forestillinger om kropp, rase og rytme flettes inn i hverandre. Framstillingene legger vekt på trommespill og dans, forbundet med ekstase, villskap og svette kropper. I misjonslitteraturen blir dette framfor alt assosiert med «medisinmenn», «trylledoktorer», og tradisjonell religionspraksis, som blant annet inneholdt eksorsisme og forfedrekult.

Diskursen og symbolbruken i misjonslitteraturen kan forstås i lys av misjonærenes forsøk på å forklare den tradisjonelle religionsutøvelsen de observerte. De tolket den ut ifra sin egen teologiske bakgrunn, og la vekt på å finne «tilknytningspunkt» som kunne gjøre evangeliseringen lettere. Åndebesettelseskult ble dermed tolket som demonbesettelse og djeveldyrking. Misjonsberetningene bruker uttrykk som «Satan-sang» og «djevledans», og omtaler de religiøse spesialistene som «trollkoner» og «trollmenn». I tråd med religionsantropologen Birgit Meyer (1999), kan man si at i møtet som fant sted mellom misjonen og lokalbefolkningen, demoniserte misjonærene den lokale religionen og uttrykksformene som ble forbundet med den. Samtidig ble eksisterende religiøse konsepter i den tradisjonelle religionen integrert i en lokal kristen dis-

<sup>33</sup> Ivar Aasen sitt dikt «Nordmannen» eller «Mellom bakkar og berg» har hatt, og har delvis fortsatt, en posisjon som en slags uformell nasjonalsang i Norge, og ble først utgitt i 1863.

kurs, gjennom oversettelse av det kristne budskapet til lokale språk.<sup>34</sup> For å få lokalbefolkningen til å konvertere til kristendommen, forkynte altså misjonærene at det var djevelen som sto bak guddommene de hittil hadde forholdt seg til, og at de derfor skulle vende seg bort fra den tradisjonelle religionen. Dette kan illustreres ved et oppslag i en ordbok, produsert av katolske Comboni-misjonærer, over et av de lokale språkene i Sør-Etiopia, sidamo. Under oppslagsordet *dibbe*, som betyr «tromme», finner vi i tillegg til selve ordforklaringen et eksempel som skal tydeliggjøre betydningen av ordet:

«dibbe, f. = drum.

dibbe ganà = to beat, play the drum.

Minè shêtâneho gannanni dibbe. = The drum that is beaten in the house to drive away the devil (according to Sidamo tradition)» (Gasparini 1983:73).

Tromma blir altså knyttet til ritualer som blir oversatt inn i en kristen diskurs: trommene brukes for å «drive bort djevelen», ifølge Gasparini. Riktignok finner vi oftere en forståelse av at trommene snarere tjener til å påkalle eller ære djevelen.<sup>35</sup> Man kan spørre seg om dette motivet, og særlig nøkkelsymbolet «trolltrommer», ble sentralt i misjonsdiskursen knyttet til Sør-Etiopia rett og slett fordi at noen aktører begynte å bruke det litterært, med et fengende navn?<sup>36</sup> Eller var «trolltrommer» et begrep som allerede sirkulerte i en bredere misjonsdiskurs? Vi finner en liknende begrepsbruk blant annet i forbindelse med skandinavisk misjonsvirksomhet rettet mot samene, langt tidligere i historien. Her

<sup>34</sup> Et eksempel fra Sidamo, provinsen hvor arbeidet til NLM var konsentrert, er hvordan Magano, en lokal gud, som misjonærene kalte «himmelguden», ble navnet på kristendommens gud. Beileilig nok var shetane eller sheytane betegnelsen på en rekke ulike åndevæsener, som i oversettelsen ble slått sammen til «Satan».

<sup>35</sup> I tillegg til alle eksemplene som nevnes, se f.eks. også Bredvei 1953:75.

<sup>36</sup> Det ser ut til at begrepet «trolltrommer» ble anvendt i både dansk, svensk og norsk misjonslitteratur i denne perioden. Se f.eks. *Bortom Bergen* (1953), en popularisert framstilling av *Evangeliska Fosterlands-stiftelsen sin misjonshistorie i Øst-Afrika*. Forordet til boka begynner slik: «Trolltrummorna dånade. Genom hednanatten trängde skränet från djävulsdansarnas orgier» (Hylander, 1953:7).

foregikk det en oversettelse og en diabolisering som likner på prosessene som foregikk i afrikanske kontekster (jf. Meyer 1999). Den samiske joiken ble omtalt som «trollsang», og den tradisjonelle tromma ble kalt «trolltromme», «djevlelsens bibel» etc, og kom til å representere essensen av samisk «hedenskap». Misjonærene så altså på kampen mot tromma som en direkte kamp mot djevelen.<sup>37</sup>

Det finnes eksempler på at misjonens stereotyper blir satt til side, og Johannes Einrem sitt forfatterskap har som nevnt blitt trukket fram (Skeie 2001). Einrem skriver nyansert om mennesker som lever i en spesifikk geografisk og sosiokulturell kontekst (Skeie 2001:177). Selv om han eksplisitt framstiller befolkningen som barn, presenteres de samtidig som aktører, og gis egne replikker, i motsetning til de mange tause og ansiktsløse «innfødte» i andre forfatterskap. Han beskriver desuten de innfødtes musikk på Madagaskar uten å fordømme eller avfeie den som larm og ståk. Boka *I Skumringen* (1936) inneholder en episode som på et vis oppløser stereotypien om «hedensk trommespill». Her beskriver han noen jenter som «på hedensk vis» synger og trommer for sin døende bestemor. Han har kommet til en «liten avsides by», og funnet seg en hytte. Her sitter han lenge og hører på «en vedholdende tromme» i andre enden av byen, «ledsaget av monoton og vemodig sang». Til slutt går han bort for å se hva det er. Han finner «5-6 unge jenter som sitter og slår på en tromme, klaper (sic) i hendene og synger». Han blir bedt inn, blir tilbudt tromma å sitte på, og får vite at jentene synger for bestemora si, som er syk. Einrem roser dem og sier at de er snille som gjør dette. Så begynner han å snakke om Gud, og foreslår at de skal be for bestemor. Når han forlater dem, ber han dem fortsette å syngre for den syke. Han forklarer for leserne at han ser sangen som uttrykk for jentenes kjærlighet til den gamle, og for Guds store kjærlighet, og i stedet for å fordømme jentene, oppmuntrer han dem altså.<sup>38</sup>

*Trommenes motstykke: salmer og lovsang*

I misjonsberetningens dramaturgi framstår kristen lovsang og salmer

<sup>37</sup> Se f.eks. Christoffersson 2010.

<sup>38</sup> Dette eksemplet ble jeg klar over gjennom en framstilling hos Skeie (2001:179).

som den positive, trøsterike og seirende kontrasten til trommespillet. Det kristne repertoaret spiller selv en rolle i framstillingene, for eksempel ved at forfatteren siterer salmevers underveis i handlingsforløpet. Dette kan fungere som en form for selvoverbevisning, ved at forfatteren vil styrke sin egen og lesernes tro på misjonsprosjektet. Et eksempel er når Kristine Skjeslien gjengir et vers fra salmen «Syng i stille morgonstunder», fordi noe i omgivelsene hennes får henne til å tenke på den. Hun presenterer den som «en nødvendig påminning og en trosstyrkende oppmuntring» (Skjeslien 1979:59). Et annet eksempel finner vi i *Villmarken våkner* (Aarholt 1948). Misjonæren er på reise til et relativt «uopplyst» område av Madagaskar, og har sett «det åndelige mørket som ruger over denne dalen» (Aarholt 1948:153-154). For å hente kraft til å møte denne håpløsheten synger han «Tenn livets morgenrøde på arme hednings sti!», og ber at Gud i himmelen hører ham (ibid).

I misjonsberetningene tillegges musikk og salmesang stor betydning når det gjelder å spre evangeliet, for eksempel når trekkspillmusikk og sang lokker folk til møter (se f.eks. Vinskei 1955:15). Vi finner også mange eksempler på at musikk tilskrives en rolle for individuelle konverteringsprosesser, og da er det gjerne lokale konvertitter som er aktørene. I den dokumentaristiske boka *Borana spirer* (1998) fra Sør-Etiopia beskriver Brita Skumsnes ei ung jente, den første kristne i sin familie, som «song kristne songar heile dagen» (Skumsnes 1998:139). En eldre slektning, en «ivrig satandyrkar», likte ikke dette, og gikk så langt som til å banke henne opp for å få henne til å slutte å syng. Hun fortsatte likevel, og slektningen ga opp, og ble en kristen han også. Forfatteren lar anekdoten stå ukommentert, men den kan tolkes som at evangeliet «virker» gjennom sangen.

For traderingen av kristendommens budskap og trosinnhold hadde sang en stor pedagogisk verdi, og den bidro til å bygge opp en gruppeidentitet. Å lære kristne sanger kan dessuten være det første steget mot å delta i de protestantiske ritualene, hvor sang har en privilegert posisjon. I romanen *Du er min sol* beskriver Skjeslien hvordan folk som har blitt omvendt «synger seg inn i en ny, stor



sammenheng», når de stemmer i kristne fellessanger på et møte på selveste pinseaften (1965:91). Denne beskrivelsen fanger noe vesentlig ved sangens rolle i misjonsarbeidet og i den evangeliske kristendommen. Deltakelse i salmesang kan tolkes som et bevis på at den kristne troen har blitt internalisert, og framstilles som et tegn på seier, og som en mulighet for leseren til å føle empati. Framføringspraksisen og estetikken framstår som gjenkjennelig for leseren, i alle fall sammenliknet med de formelaktige beskrivelsene av støyende trommespill. Ved å synge et repertoar som leseren selv har et forhold til, trer sør-etioپیerne til en viss grad ut av skyggene, og framstår som subjekter, gitt Ordets, stemmens og sangens privilegerte posisjon i kristendommen og i forståelsen av det moderne individet. «Den nye sangen om Jesus» representerer overgangen til det moderne, knyttet til en ny livsstil. Den nye musikalske praksisen inngikk i en større helhet, som også innebar et nytt utdanningssystem, moderne medisin og personlig hygiene, vestlige draktskikker og samlivsformer. Slik sett kan det å synge kristne sanger forstås som en disiplinierende aktivitet på linje med f.eks. håndarbeid, som misjonærene også underviste i.

### *Salmesang som disiplinering: sol-fa-metodikk*

På Madagaskar benyttet de norske misjonærene solmisasjon som pedagogisk hjelpemiddel i sangundervisninga. Som nevnt brukte engelske misjonærer fra LMS sol-fa-metodikk i misjonsarbeidet, og nordmennene tok etter. Arne Valen (1844-1906) og Peder Eilert Nilsen-Lund (1842-1914) brukte sol-fa-metodikk både i daglig menighetsarbeid og i preste- og lærerutdanning (Espeset 2003). Valen skreiv dessuten en melodibok til NMS sin gassiske salmebok, hvor han overførte salmetonene til sol-fa-notasjon. Melodiboka ble utgitt i 1881. Selve salmeboka kom i 1874, og hadde forøvrig klare innslag av misjonærenes eget salmerepertoar; av 50 salmer er hele 35 å finne i Landstads salmebok (Aasen 1979:215). I et brev til kontakter i Norge, forteller Valen om arbeidet med melodiboka at «Dette har været mig en kjær Syssel, uagtet den har kostet mig adskilligt Arbeide, da jeg har maattet sætte mig ind i den i England brugelige Solfamethode; den er indført

her paa Madagaskar af de engelske» (sitert i Espeset 2002:56). «Solfamethoden» kunne bidra til rask og hensiktsmessig innlæring av et firstemmig repertoar. Med notasjon kunne man dessuten lettere standardisere og kontrollere framføringene. Sol-fa-metodikken, som de engelske misjonærene innførte, kan forstås som et effektivt disiplineringsverktøy, og hadde sin bakgrunn i viktoriansk filantropi. Markedsføringen av dette systemet<sup>39</sup> bygde på moralsynet i evangelisk kristendom, koblet til forestillinger om musikkens velgjørende og foredlende virkning (McGuire 2009). I praksis var metoden effektiv for innlæring av repertoar, å tøyte den religiøse praksisen, og begrense individuelle musikalske uttrykksformer. Sammen med salmeboka kunne melodibok og sol-fa-metodikk bidra til å få orden på «det hymnologiske og kirkelige virvar»<sup>40</sup> på Madagaskar. Samtidig kunne den brukes for å «hjelp» de underprivilegerte med å tilegne seg vestlig repertoar med høy status, for eksempel utdrag av verk av Händel og Beethoven.<sup>41</sup> Fra et annet perspektiv kunne man si at gasserne aktivt tilegnet seg et repertoar, og en flerstemt sangpraksis, som skulle bli dynamisk og produktiv fram til i dag. For eksempel spiller salmesang en viktig rolle i kirkelige ritualer hvor det inngår eksorsisme, og i det repertoaret som her brukes i vår tid, tid finner vi også oversettelser av norske salmer (Austnaberg 2006:96).

I misjonsberetningene fra Madagaskar finner vi mange beskrivelser av flerstemt fellessang. I tidligere nevnte *Festreis på Madagaskar* (1948) blir Fredrik Wisløff rørt av salmesangen han hører:

<sup>39</sup> Se fotnote 2.

<sup>40</sup> Lars Johan Danbolt (1895-1981) arbeidet selv som misjonær på Madagaskar. Når han skriver om «den madagassisk-lutherske salmesang» i retrospekt, fastslår han at norsk gudstjenesteordning skulle følges, men misjonskirken skulle samtidig ha «stor frihet» når det gjaldt salmerepertoaret (1947:20). Men det er ikke tvil om at det var misjonærene selv som skulle «ha herredømme» over salmesangen (ibid:21). En egen luthersk salmebok var nødvendig for å håndtere «det hymnologiske og kirkelige virvar» som rådet.

<sup>41</sup> Nettstedet <http://www.solfa.mg/> er et fransk-gassisk digitalt bibliotek for sol-fa-noter, og kan forstås som et uttrykk for at sol-fa-notasjon er høyst levende på Madagaskar også i dag. Her finnes bl.a. Händel på gassisk.

«Aldri har jeg hørt slik sang. Hele menigheten utgjør et firstemt kor. Rent, fyldig, sterkt og beåndet stiger tonene mot himmelen. Og alle sanger lyder firstemt. [...]. Det var så vakkert at en rent fikk en klump i halsen» (Wisløff:1948:38).

Denne boka nevner nærmere tjue ulike episoder hvor forfatteren er vitne til salmesang. At sangen er flerstemt ser ut til å imponere ham. Disse episodene bidrar til å tegne et positivt bilde av de kristne gasserne, i kontrast til forfatterens negative, rasebaserte vurderinger av befolkningen generelt, nevnt tidligere. Iblant har han dog mildt nedlatende kommentarer som den følgende, i forbindelse med at han hører en gruppe barn synge «av alle krefter» under en gudstjeneste: «Det er ikke nettopp så skolert, men rent er det og umiddelbart og festlig» (Wisløff 1948:41).

Wisløff besøkte også Etiopia, og ga ut en liknende bok fra denne reisen. Det han sier om etiopisk salmesang er ikke fullt så rosende: «Etiopierne er visst ikke så musikalske som negrene» (Wisløff 1966:87). Men det som betyr mer for ham enn «den musikalske ytelser», er innholdet av sangen, og av dette forstår han ett avgjørende ord: «Jeso». Han blir sittende, fylt av glede og takknemlighet, og fundere over hvordan denne sangen er et bevis på at misjonsarbeidet nytter. Dette er et eksempel på hvordan misjonærene feirer framveksten av en innfødt, eller «indigen», kirkemusikk, ettersom dette betyr at kristendommen har fått fotfeste, og dessuten blitt autentisk. Samtidig kan de bekymre seg over at den har tatt en egen retning, eller inneholder «hedenske» element. I misjonsberetningene problematiseres dette i liten grad, men i den bakenforliggende misjonsfaglige diskursen var dette et sentralt diskusjonstema.

I Etiopia brukte ikke de norske misjonærene sol-fa-metodikk eller annen tilsvarende systematikk, i alle fall ikke i samme utstrekning som på Madagaskar. Men de brakte med seg sine egne instrumenter, og deler av sitt repertoar. Hvilket repertoar og hva slags estetikk som faktisk fungerte i daglige brukssituasjoner, og hvordan det ble omformet og utviklet i møtene som foregikk i kontaktsonen, er et stort tema. For ek-

sempel kan man hevde at innføringen av funksjonsharmonikk, som jo skjedde på en svært effektiv måte når det gjaldt sol-fa-metodikken på Madagaskar og andre britiske misjonsfelt, i seg selv fikk langtrekkende og katastrofale konsekvenser (Agawu 2003:8). Men sentralt i denne sammenhengen er at misjonærene innførte en framføringspraksis som la vekt på fellessang som del av religionsutøvelsen. Og i misjonsberetningene fra Sør-Etiopia finner vi ofte framstillinger av fellessang i forbindelse med møter og gudstjenester. Da finner vi også en relativt positiv omtale av den kristne lokalbefolkningen.

I *Morgendemring over Etiopia* (1953) bekjenner misjonæren Bredvei<sup>42</sup> at han får «en klump i halsen» når han befinner seg midt iblant en kristenflokk som på vei til et møte synger «går vi til Paradis med sang» (Bredvei 1953:73–74). Etterpå synger de vekselsanger etter tradisjonelt mønster (det vil si i veksling mellom forsanger og kor), med lokale, kristne tekster. Bredvei kommenterer blant annet de «enkle» melodiene han hører, ut ifra en tydelig evolusjonistisk tankegang:

«Som mellom så mange folk og stammer er det den kristne sangen som har kommet som et nytt kulturinnslag – som et nytt vårbrus – og åpnet veien for det kristne budskap. Og Sidamofolket kan synges. En kan se at både barnet og oldingen er med når kroppen sakte vugger den monotone takten til deres enkle melodier, som ikke har mer enn fem forskjellige toner» (Bredvei 1953:77).

I litteraturen fra Sør-Etiopia er det flere eksempler på at lokalbefolkningas salmesang blir omtalt med en overbærende holdning, eller med ambivalens, ettersom den ikke alltid oppfyller misjonærenes egne stilidealer. Kristine Skjeslien (1965:91) beskriver en lokal evangelist som synger med «uskolert stemme». Skjeslien bemerker også at lokalbefolkninga ikke er vant til, og derfor ikke umiddelbart mestrer, melodier med halvtonetrinn, og endrer misjonærenes vestlige salmer slik at diatonikken omgås: «melodien glir ut og blir nokså ukjennelig etter

<sup>42</sup> Peder Albert Bredvei (1898–1978) var en av de første misjonærene NLM sendte til Etiopia.

hvert uten halvtoner» (Skjeslien 1965:96). Et annet eksempel fra Skjeslien er beskrivelsen av en etiopisk gutt som synger med stor entusiasme på et møte, når hun retorisk spør om det er «en uoppgadet «sølvgutts» klokkeklare stemme som denne kvelden faller inn i det nystartede kristenkoret her i en av Sidamos bortgjemte bygder?» (ibid:92). Dette kan forstås som et forsøk på å skape identifikasjon hos leseren, som antas å assosiere noe positivt med Sølvguttenes uskyldsrene sang. Samtidig henspiller det på forestillingen om at folket i Sidamo har et potensiale som kan utløses, gitt de rette mulighetene.

De kan bli som oss, eller i alle fall nesten; i tråd med Homi Bhabha (1994) sitt begrep om mimicry eller imitasjon, som handler om den ambivalente statusen til kolonisubjektet. Når lokalbefolkningen synger salmer, etterlikner de den koloniale makten, men lykkes bare nesten. Resultatet kan tolkes som en mislykket kopi, en hybrid, eller en bevisst forvrengning av originalen. I dette ligger en ambivalens, og dessuten en mulighet for at maktreasjonene kan rokkes ved.

*Et apropos: noen trekk ved en misjonsfaglig diskurs*

Hva som kunne regnes som rett kirkemusikalsk praksis i misjonskirkene, var et stort misjonsfaglig diskusjonstema. Et sentralt spørsmål dreide seg om hvordan man forholdt seg til innslag av såkalte hedenske elementer i den kristne sangen. Dette ble debattert i anknypning til kontaktsonene både i Sør-Etiopia og på Madagaskar, blant dem som så det som sin oppgave å forvalte den kristne liturgien og sangen. Her fantes det mange ulike posisjoner, som til dels gjenspeiler ulike teologiske og misjonsteoretiske syn. I *Sidamo i morgenlys* (1969) drøfter Hunnestad utviklingen innenfor det voksende lutherske feltet i Etiopia, i forbindelse med at han presenterer radiostasjonen «Evangeliets Røst» (Radio Voice of the Gospel) for leserne: «I et hedensk land er all sang og all musikk også smittet av hedenske tradisjoner, umoral og primitiv kvalitet,» skriver forfatteren (1969:83). Men de lokale radiomedarbeiderne har prøvd seg fram med å sette kristne tekster til «melodier folk kjenner», skjønt ikke uten å bli kritisert av lokale menigheter. Etter et lengre resonnement avslutter Hunnestad med å gi etiopierne ved ra-

diostasjonen siste ord: «Ved dyktig og forsiktig bruk mener radiomedarbeiderne at folkemelodiene skal få mye å si for spredningen av evangeliet gjennom sentrale sangtekster» (Hunnestad 1969:84).

En parallell diskusjon i tilknytning til misjonen på Madagaskar kan vi se trekk av i *Norsk Tidsskrift for Misjon* (NTM), på 1950- og 60-tallet. Der peker man tilbake til pionermisjonæren Lars Dahle, og hva han mente om å bruke «de gamle hedenske melodier» til kristelige ord. Dette var ikke bra, for «ved sådan arv fra hedenskapet kleber noe urent og lettsindig» hevdet Dahle, ifølge Danbolt (1947:22). Det samme standpunktet hevder Hans Buvarp, som arbeidet som misjonsprest på Madagaskar, og dessuten publiserte flere artikler om kirkemusikk i NTM. Her mener han at det er «betenkelig» å ta opp til kirkelig bruk noe av den innfødte folketonen, fordi denne musikken ennå er så sterkt knyttet til hedenskapen, og man må unngå at elementer som har sin rot i «hedenske livsformer» skal trekkes inn i selve gudstjenesten (Buvarp 1950:145). Men ti år seinere i samme tidsskrift har Buvarp endret både terminologi og standpunkt. I 1960 bruker han begrep som «ikke-kristne omgivelser» i stedet for «hedenskap», og kaller ikke lenger afrikanerne for «naturbarn» med «rytmesans». I stedet finner vi karakteristikker som «utenomeuropeiske folks ofte polyrytmiske anlegg og deres psykiske disposisjon med fremtredende behov for emosjonelle uttrykksmidler». Dette brukes nå i argumentasjonen for å la «den stedlige folketradisjonen» påvirke den musikalske praksisen i de nye kirkene (Buvarp 1960:95), i motsetning til hva han tok til orde for tidligere. Vi ser av dette at diskursen og terminologien endrer seg, og at en aktør kan skifte posisjon – men forestillingene kan forbli de samme. Afrikansk musikk blir fortsatt framstilt med hovedvekt på at den er spontan, fysisk, og først og fremst har rytmiske kvaliteter. Andre parametre ved musikken blir underkommunisert eller oversett, og det emosjonelle (snarere enn det kognitive) blir understreket. Betoningen av det rytmiske, kroppslige og spontane ved musikken bidrar til å låse fast representasjonen av «de innfødte» i kroppen.

Vi skal gjøre et siste nedslag i diskursen som foregikk i NTM. Enda noen år seinere, i 1966, tar tidsskriftet igjen opp disse spørsmålene.

Hans Buvarp har nå oversatt en artikkel av Werner Both, som kritiserer «den koloniale påstand om den afrikanske musikkens primitivitet», og harselerer over den stereotype framstillingen av «hedensk larm» og «primitiv musikk» (Both 1966). Han ironiserer over antakelsen om at europeisk kultur er det Øst-Afrika etterstreber, og argumenterer for å ta i bruk «en stedegen kirkemusikalsk uttrykksform» i de selvstendige afrikanske kirkene. På dette tidspunktet hadde dekoloniseringen av det afrikanske kontinentet virkelig begynt å skyte fart, og kirkemusikalske uttrykksformer som i høy grad var «stedegne», med innslag av lokale og tradisjonelle elementer, var blitt etablert mange steder. Both henviser til denne utviklingen, og støtter seg samtidig på et utsagn fra Paulus (1. Kor. 9, 20-22).<sup>43</sup> Han ønsker å nyansere forståelsen av afrikansk musikk, og ber leseren se forbi stereotypiene. Samtidig holder han fast på forskjellene, som fortsatt dreier seg om det kroppslige: «den sterke motsetning mellom afrikanerens sensoriske musikkopplevelse og europeerens emosjonelle reseptivitet» (Both 1966:227).

Kanskje overdrev misjonærene betydningen av sin egen rolle når det gjaldt utviklingen av stil og repertoar i de nye kirkene, men den diskusjonen skal ikke forfølges her. Poenget i denne sammenhengen er å gi eksempler på at den misjonsfaglig diskursen rommet flere nyanser enn den populariserte misjonslitteraturen. Like fullt ser vi at de samme forestillingene gjør seg gjeldende. Dessuten er man i de fleste sammenhenger opptatt av å definere forskjeller, og plassere dem i et verdihierarki. Denne insisteringen på forskjeller kan forstås som en maktstrategi. I tråd med Kofi Agawu (2003) kan man spørre seg hvorfor man ikke velger å se på likhetstrekkene, snarere enn å lete etter forskjellene, mellom det som kalles «afrikansk» og «vestlig» musikk? Spørsmålet rammer etnomusikologien og musikkvitenskapen like mye som misjonslitteraturen. Etnomusikologi, og dens forgjenger, komparativ musikkvitenskap, har bidratt til å konstruere Vestens «Andre». Med tida har vi riktignok sett en faglig utvikling når det gjelder forståelsen av

<sup>43</sup> 1. Kor. 9, 20–22, i Both (oversatt av Buvarp) sin gjengivelse. «Jeg er blitt som en jøde for jødene for å vinne jøder [...] for de skrøpelige er jeg blitt skrøpelig for å vinne de skrøpelige, for dem alle er jeg blitt alt for i alle tilfelle å frelse noen».

kulturell endring, bort fra essensialiserende perspektiv med vekt på musikalsk struktur, i retning av et mer prosessuelt og kontekstuelt syn på musikalsk meningskaping. Like fullt er spørsmål knyttet til «forskjellsproduserende» representasjon fortsatt aktuelle, når det gjelder hvordan «vi» forstår og beskriver «andre» kulturelle så vel som religiøse uttrykksformer. Et eksempel er hvordan en stadig betoning av det angivelig rytmiske, kroppslige og spontane ved «afrikansk» musikk, fortsatt bidrar til å låse fast representasjonen av «afrikanere» i kroppen. Dette er en del av en omfattende diskurs hvor kulturelle uttrykksformer fra andre verdensdeler eller folkegrupper markedsføres eller framstilles som mer «autentiske» enn vestlige uttrykksformer (jf. f.eks. Solomon 2012)

#### AVSLUTTENDE KOMMENTARER

Sammenliknet med mange andre aspekt ved religiøs praksis, framstår musikk og dans som konkrete og håndgripelige uttrykk, umiddelbart tilgjengelige for sansene og derfor lett å mene noe om. Misjonærene sine estetiske og moralske vurderinger av lokalbefolkningens musikalske praksis dreide seg ofte om at den var meningsløs, monoton, og uten verdi. Kunne man ikke kodene, var det nærliggende å avfeie musikken og dansen som larmende og primitiv. Og forsøkte man å sette seg inn i den fremmede musikken, ville man helst lete etter forskjeller, og essensialiserte både de kulturelle uttrykksformene og dens utøvere. I møtet med det fremmede demoniserte misjonærene de innfødtes religiøse og musikalske praksis, og framstilte den ofte på et stereotypiserende vis, som reduserer «de innfødte» til kropp, i overenstemmelse med de mer generelle etnografiske beskrivelsene i sjangeren som vektlegger rase, hudfarge og fysiognomi.

I misjonslitteraturen fungerer beskrivelser av musikk ofte kontrastivt, for å understreke motsetningene mellom hedenskap og kristendom. Den lokale, «hedenske» musikken blir med visse unntak beskrevet i fordømmende og nedlatende ordelag, mens den omvendte lokalbefolkningens kristne sang framheves positivt, som et tegn på kristendommens



seier. En grundigere lesning av et større utvalg misjonsberetninger, og ikke minst andre sjangere som f.eks. arkivmateriale, kunne ha avdekket flere nyanser og andre sammenhenger enn det jeg har funnet her. Videre ville det vært interessant å utvide lesningen til misjonsberetninger fra andre kontinent. Møtte misjonærene i India og Kina musikken der med større respekt, eller med en annen lydhørhet? I forlengelsen av å studere misjonslitteraturen kunne man dessuten ha sett på musikkens rolle i misjonsfilm. Film har åpenbart andre muligheter enn litterær framstilling når det gjelder musikalsk representasjon.

#### REFERANSER

##### *Primærkilder:*

- Birkeli, Fridtjov 1955. «Historien om landsbyen Marolinta». I: Ognedal (red): *Ekko fra fjerne kyster. Norsk misjonslitteratur i utvalg*. Misjonselskapet, Stavanger.
- Both, Werner 1966. «Kirkesangen i Øst-Afrika». I: *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, vol. 4, s. 225–236.
- Bredvei, Peder Albert 1950. *Mellom Sør-Etiopias stammefolk*. Gry Forlag, Oslo.
- Bredvei, Peder Albert 1951. *Vindpust fra Boranavidda. Skildringer fra første års misjonsarbeid blant Sør-Etiopias nomader og byfolk*. Gry Forlag, Oslo.
- Bredvei, Peder Albert 1953. *Morgendemring over Etiopia*. Gry Forlag, Oslo.
- Buvarp, Hans 1950. «Musikk i gassisk gudstjeneste». I: *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, vol. 3, s. 139–148.
- Buvarp, Hans 1960. «Den hymnologiske forskning og de unge kirker». I: *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, vol. 2, s. 89–97.
- Buvarp, Hans 1961. «Afrikansk kirkemusikk». I: *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, vol. 4, s. 232–235.
- Conrad, Joseph 2013. *Heart of Darkness*. Harper Press, London.
- Danbolt, Lars Johan 1947. «Da den madagassisk-lutherske salmesang

- ble til». I: *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, vol. 1, s. 16–32.  
Einrem, Johannes (1925) 1936. «I Skumringen». I: *Samlede verker*. A/S Lunde & Cos Forlag, Bergen.
- Gasparini, Armido 1983. *Sidamo – English Dictionary*. E.M.I. «Cooperativa Servizio Missionario», Bologna.
- Hunnestad, Steinar 1969. *Sidamo i morgenlys: I misjonærenes spor etter 20 år i Etiopia*. Lunde Forlag, Oslo.
- Hylander, Fride 1953. *Bortom bergen*. Evangeliska Fosterlands-stiftelsens bokförlag.
- Lie, Bjørn Sverre 1982. «Gassiske vekkelsesbevegelser og norske misjonærer». I: *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, vol. 2, s. 69–95.
- Lyng, John et al 1966. *Med Kongen – til misjonsfeltet i Etiopia*. Lunde Forlag, Oslo.
- Meling, Gunnar A. 1955. «Lysets seier» (et utdrag fra romanen *Vi var med* fra 1947). I: Ognedal (red): *Ekko fra fjerne kyster. Norsk misjonslitteratur i utvalg*. Misjonsselskapet, Stavanger, s. 144–154.
- Skjeslien, Kristine 1965. *Du er min sol*. Lunde Forlag, Oslo.
- Skjeslien, Kristine 1979. *Det haster. Etiopia skal i hast utrekke sine hender til Gud*. Lunde Forlag, Oslo.
- Skumsnes, Brita 1998. *Borana spirer*. Lunde Forlag, Oslo.
- Stene Dehlin, Harald 1985. *Madagaskar i sikte*. Luther Forlag A/S, Oslo.
- Vatnedalen, Torjus 1978. *Sterkere enn Satan*. Lunde Forlag, Oslo.
- Vinskei, Gudmund 1955. *Trolltromma tagna*. Gry Forlag, Bergen.
- Wisløff, Fredrik 1948. *Festreis på Madagaskar*. Lutherstiftelsens forlag, Oslo.
- Wisløff, Fredrik 1966. *Festdager i Etiopia*. Lutherstiftelsen/Reistad & Sønn, Oslo.
- Aarholt, Edvard 1948. *Villmarken våkner*. Misjonsselskapet, Stavanger.
- Sekundærlitteratur:*
- Agawu, Kofi 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. Routledge, London.
- Austnaberg, Hans 2006. *Shepherds and Demons: A study of exorcism*

- as practised and understood by shepherds in the Malagasy Lutheran Church*. Ph.D, Misjonsshøgskolens forlag, Stavanger.
- Becker, Judith (red.) 2015. *European Missions in Contact Zones: Transformation through Interaction in a (Post-)Colonial World*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Bhabha, Homi 1994. *The Location of Culture*. Routledge, London.
- Christoffersson, Rolf 2010. *Med tre røster och tusende bilder: Om den samiska trumman*. Uppsala Universitet.
- Espeset, Kolbein 2003. *Eitt liv – mange soger: Arne Valen sitt pionérarbeid i misjonen*. Sveio kommune.
- Følling Birkeland, Frode 2002. «Norske tonar på gassisk tunge». I: Austigard, Bjørn (red.), *Romsdal Sogelag Årsskrift 2002*. Molde, s. 250–260
- Gullestad, Marianne 2007. *Misjonsbilder: Bidrag til norsk selvforståelse*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Hall, Stuart 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University/Sage Publications, London.
- McGuire, Charles Edward 2009. *Music and Victorian Philantropy: The Tonic Sol-fa Movement*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Mikaelsson, Lisbeth 2000. *Kallets ekko: studier i misjon og selvbiografi*. Doktoravhandling i religionsvitenskap ved Universitetet i Bergen.
- Murstad, Anne 2015. ««Urskogens jazzmusikk»: Om framstillinger av hedenskap og musikk i misjonslitteratur fra NLM sin virksomhet i Sør-Etiopia.» I: *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, vol. 2, s. 85–104.
- Nakkestad, Gabriel 1952. «Fra vekkelsene på Madagaskar». I: *Norsk Tidsskrift for Misjonsvitenskap*, vol. 3, s. 129–155.
- Nielssen, Hilde 2011. «James Sibree and Lars Dahle: Norwegian and British Missionary Ethnography as a Transnational and National Activity». I: Nielsen, Hilde et al (red.), *Protestant Missions and Local Encounters in the Nineteenth and Twentieth Century*. Brill, Leiden/ Boston, s. 23–42.
- Nilsson, Marianne 2003. «Evangelical Hymns in Amarinya: the

- Hymnbook Yegubaé Mezmurat, 1881 Described and Compared with the Songbook Mrt Mezmurat 1, 1975». I: *Swedish Missiological Themes*, vol. 91(1), s. 81–173.
- Odén, Robert 2012. *Wåra swarta bröder. Representationer av religioner och människor i Evangeliska fosterlandsstiftelsens Missions-Tidning, 1877–1890*. Studia Missionalia Svecana CXI, Uppsala Universitet, Uppsala.
- Olsen, Marianne A. 1995. «Etiopia skal i hast uttrekke sine hender til Gud»: *En analyse av mottakeligheten for norske misjonærs kristne budskap og utviklingsarbeid blant Sidamo- og Boranafolket, 1948–1974*. Hovedoppgave ved Institutt for samfunnsvitenskap, Universitetet i Tromsø.
- Ortner, Sherry B. 1973. «On Key Symbols». I: *American Anthropologist*, vol. 75(5), s. 1338–1346.
- Pratt, Mary Louise 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, London.
- Radano, Ronald M. & Philip V. Bohlman 2000. *Music and the Racial Imagination*. University of Chicago Press, Chicago.
- Repstad, Pål 1973. *Misjonen ser på u-landa. En innholdsanalyse av norske misjonsblader*. Hovedoppgave ved Institutt for statsvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Skeie, Karina Hestad 2001. «Beyond Black and White». I: Palmberg, Mai (red.), *Encounter Images in the Meetings between Africa and Europe*. Nordiska Afrikainstitutet, Uppsala, s. 162–182.
- Solomon, Thomas 2012. «Where is the Postcolonial in Ethnomusicology?» I: Nannyonga-Tamusuza, Sylvia og Thomas Solomon (red.), *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond*. Fountain Publishers, Kampala, s. 216–251.
- Thomas, Nicholas 1994. *Colonialism's Culture. Anthropology: Travel and Government*. Polity Press, Oxford.

## ABSTRACT

This article deals with representations of music in Norwegian popular

mission literature from the 1950s and -60s. It mainly looks at publications connected to Southern Ethiopia and Madagascar, which were important fields for Norwegian mission. The literature tends to draw on stereotypical images and narratives, although some nuances also can be found. Generally, descriptions of music and dance contribute to the contrastive portrayal of heathendom versus Christianity. Two literary motives stand out. In Southern Ethiopia, the drum serves as a key symbol for heathendom. Drums are demonized, and «African music» is defined as essentially rhythmic and corporeal. In the missionary literature related to Madagascar we find a contrasting motive: the celebration of local performance of multi-part hymns. Here the missionaries had introduced a Sol-fa sight-singing system, which can be understood as a disciplinary tool. The article also briefly points to some aspects of the missiological discourse in the same period, concerning the indigenisation of liturgical music in the new churches. Here, we can find more nuances, but the definition of «African music» is still based on difference, and is closely connected to the body.

Keywords: music, Norwegian mission, stereotype, rhythm, diabolisation, Sol-fa

# Minneord Jeanette Sky

(1969-2016)

Grunnlaget for Jeanettes karriere ble lagt ved Universitetet i Oslo, gjennom studier av religionshistorie, idéhistorie, litteraturvitenskap og medievitenskap. Hun disputerte med en avhandling om viktoriatidens alver i 2003, og var i perioden 2004 til 2007 ansatt som førsteamanuensis i religionshistorie ved NTNU. Tilbake i Oslo jobbet hun som freelancer, både innen akademia og som journalist. Hun var i tillegg en primus motor bak *Din: Tidsskrift for religion og kultur*, helt fra det første nummeret i 1999, som ansvarlig redaktør frem til 2007, og som medlem av redaksjonsrådet frem til sin død. Hennes entusiasme, kunnskaper og innsatsvilje var avgjørende for at tidsskriftet overlevde gründerfasen, og i dag er etablert i fagmiljøene.

Jeanette Skys faglige forfatterskap spente vidt, religionsvitenskap var kombinert med hennes glødende interesse for kunst og idehistorie. Denne kombinasjonen ga henne en innfallsvinkel som var særegen og som viste seg i alt hun skrev. Hennes flerfaglige utgangspunkt førte henne på en reise gjennom 1800-tallets engelske barnelitteratur, via religiøse fortellinger i de store religionene til Ingmar Bergman og Harry Potter i det siste større faglige bidraget fra hennes hånd. Hun utvidet religionshistorien til å omfatte samtidsreligiøsitet, populærkultur, kunst og barnelitteratur og hadde et skarpt blikk, så vel som en skarp penn, i utforskning av dette.

I doktorgradsavhandlingen fra 2003, *From Demons to Angels: Fairies and Religious Creativity in Victorian Children's Literature*, viser hun de store religiøse endringene i victoriatiden gjennom litterær bruk av alver i barnelitteraturen. I dette pionerarbeidet får hun tydelig frem hvor mangfoldige disse alvene er – gjennom dem speiles både evolusjonslæren og samtidens kjønnsrollemønstre. Alveinteressen får også

et populærvitenskapelig uttrykk i boken, *Alver: Naturens barn – kulturens skapninger* (2003), som nærmest er en alvenes kulturhistorie. Hun gir leserne et tydelig inntrykk av hvilke bærer av kulturell bagasje disse fortryllende vesenene med florlette vinger hadde å bære på. Nytt i hennes tilnærming er at barnelitteraturen blir brukt som en legitim kilde til studiet av religion og ikke bare til barns kultur og forestillinger.

Hennes interesse for barn dreide seg også om hvordan barndom blir iscenesatt. Særlig var hun opptatt av hvordan romantikken og victoria-tiden skapte en problematisk myte om barndom der barnet nærmest blir et hellig bilde på uskyld i motsetning til det voksne, falne mennesket. Hvordan denne myten har blitt videreført i den moderne verden engasjerte henne. Hun konkluderer i artikkelen, «Myths of Innocence and Imagination: the Case of the Fairy Tale» (2002), med at kanskje «this childhood Eden is the only Eden imaginable in the modern world, as the Biblical Eden has become more and more like a true fantasy – nothing but the 'airy imagination of the brain'».

Kjønnsperspektivet videreutvikler Sky i større målestokk i boken *Kjønn og religion* (2007), som er et maktkritisk frontalangrep på verdensreligioner som kristendom, islam og hinduisme og på New Age. Her tar hun dessuten også et oppgjør med faget religionshistorie, der den maktkritiske dimensjonen er mer oversett enn man kunne forvente. Boken ble senere utgitt på svensk.

Sammen med Tonje M. Mehren redigerte Sky bindet *New Age* i serien *Verdens hellige skrifter* der hun sammen med sin medforfatter samlet kjernetekster i vestlig nyreligiøsitet (2008). Med trygg faglig forankring og sans for lange historiske linjer presenterer de typiske New Age tekster, som Shirley MacLaines *Out on a Limb*, en tekst av Emanuel Swedenborg fra 1700-tallet samt teosofiske klassikere fra 1800-tallet.

I den siste boken hun skrev, *Religion og fortelling: Fra Ingmar Bergman til Harry Potter* (2015), viser Jeanette Sky hvordan religion er en selvfølgelig del av den sekulære kulturen, blant annet i form av *readymades*. I hennes tolkning er dette elementer som flyttes ut av sine religiøse sammenhenger og får nye betydninger i sekulærkultur, slik de

for eksempel får hos den amerikansk-iranske kunstneren Shirin Neshat. Interessant er Skys presentasjon av Bergman og oppgjøret med hans barndoms kristendom, men også hvor ulik resepsjonen av Harry Potter kan være hos konservative grupper, er spennende lesning. Harry Potter-seriens flørt med religiøse ideer tok hun også opp i «Harry Potter and religious mediatization» (2006), en artikkel som ofte har vært sitert.

Jeanette var en god formidler også utover det rent faglige. Fra 1996 og ti år fremover var hun skribent i Morgenbladet; et par år som kulturjournalist, men i hovedsak som sakprosaanmelder. Hun var en entusiastisk og god leser av andres arbeid. Jeanette skrev også innlegg, og i disse overrasket hun med sine meninger. Et eksempel kan vi hente fra debatten om statlig finansiering av Den norske kirke. Som velkjent kritiker av makten i de etablerte religionene, overrasket hun mange med sitt forsvar av statskirkeordningen: «Hvor blir det av romsligheten overfor den kulturen som tilhører majoriteten av den norske befolkning – den kristne?» Jeanette Sky hadde en sterk fascinasjon og kjærlighet for nettopp tradisjoner – og kanskje er det derfor hennes kritiske perspektiver på de samme tradisjonene var så gode å lese: De følte konstruktive slik kritikk gjerne blir når den utøves på noe man er glad i.

Jeanette var også kjent som gjest i radio; oftest i Verdibørsen (P2), der temaer som religionens tilbakekomst og nyreligiositet dannede grunnlaget for flere program. Hennes bok *Kjønn og religion* ble til en egen serie på 4 deler og selv lanserte hun ideen til en serie om seksualitet og religion som ble sendt i 2007. Jeanette Sky var her som i sitt fag idérisk, språket hennes var bilderikt og presist – og som en sentral person i redaksjonen i Verdibørsen sa i en samtale om Jeanette som radioformidler: «dessuten var det humor i henne».

*Ingvild Sælid Gilhus, Cora Alexa Døving, Jakob Lothe  
og Siv Ellen Kraft*