

Kvalvaag, R. W. (2025). «Salig er den som dreper»: Den forløsende volden hos den gotiske Nick Cave. I P. B. Grande & O. O. Sæle (Red.), *Vold i kulturen: Perspektiver på skole, idrett, religion, musikk, litteratur og kjønn* (s. 215–246). Fagbokforlaget. DOI: <https://doi.org/10.55669/oa510106>

Kapittel 6

«Salig er den som dreper»

Den forløsende volden hos den gotiske Nick Cave

Robert W. Kvalvaag

«Then shall he kill the goat of the sin offering, that is for the people, and bring his blood within the veil, and do with that blood as he did with the blood of the bullock, and sprinkle it upon the mercy seat, and before the mercy seat» (Leviticus 16,15)

Sammendrag: Dette kapitlet handler om hvordan den australske artisten Nick Cave anvender én bestemt side ved den gotiske sjangeren i den tidlige delen av sitt sangverk. Jeg hevder at mange av hans låter fra denne perioden viser en markant innflytelse fra det gotisk-teologiske. Flere forskere har vist interesse for hvordan det gotiske kommer til uttrykk hos Cave, men ingen har så langt undersøkt hvilke sammenhenger det er mellom det gotiske og teologien som preger denne sjangeren. Hva kjennetegner det gotisk-teologiske i Caves tidlige sangverk? Hvordan kommer dette til uttrykk i hans tekster? Og hvilken rolle spiller de bibelske tekstene i Caves gotisk-teologiske univers? Jeg hevder dessuten at låten «The Mercy Seat», hvor det gotiske og det teologiske møtes på en ny og uventet måte, innebærer at det groteske og voldelige i Nick Caves dystre univers snus på hodet og overvinnes.

Nøkkelord: Nick Cave, gotisk-teologisk, vold i Bibelen, apokalypse, nådestolen

Abstract: The label «gothic» is often used to characterize the work of the Australian artist Nick Cave. In this chapter my focus is upon the early part of his career, and how he is using one specific part of the gothic tradition, namely the gothic-theological point of view. Several researchers have dealt with the gothic expression in Cave's early work, but no one has so far tried to investigate what connections there are between the gothic Nick Cave and the gothic theology of Nick Cave. What characterizes the gothic-theological in Cave's gothic period? How is this expressed in his lyrics? And what role does the biblical texts play in this gothic-theological universe? I also contend that in the song «The Mercy Seat» there is a creative and unexpected encounter between the gothic and the theological, and that the result of this encounter is that the grotesque and violent in Cave's gloomy universe is turned upside down and overcome.

Keywords: Nick Cave, gothic-theological, violence in the Bible, apocalypse, mercyseat

Innledning

«Gotisk» er et komplekst og mangetydig begrep. De opprinnelige goterne var en østgermansk folkegruppe som spilte en viktig rolle i forbindelse med Romerrikets fall. I renessansen ble «gotisk» brukt om arkitektur, om middelalderens uregelmessige og asymmetriske byggestil. I opplysningstiden ble det brukt nedsettende om middelalderen; den tusen år lange «mørketiden» i Europas historie. Ordet «gothic» betegnet det barbariske, grove, umoderne og udannede (Botting, 2014, s. 21). Men et stykke ut på 1700-tallet ble denne oppfatningen snudd på hodet, det gotiske ble oppvurdert og betraktet som noe irrasjonelt, men samtidig dypt fascinerende. Dette resulterte blant annet i en ny litterær sjanger.

Den gotiske romanen oppsto i Storbritannia i 1750-årene, delvis som reaksjon på den borgerlige, realistiske romanen. Typisk for sjangeren er at det legges vekt på det fantastiske og makabre, samt at overnaturlige fenomener spiller en viktig rolle. Storhetstiden er slutten av 1700-tallet, men sjangeren har vist seg å være omstillings- og tilpasningsdyktig. Det kan ofte være vanskelig å skille det gotiske fra det romantiske, og Emily Brontës *Wuthering Heights* fra 1847 er et godt eksempel på at disse glir over i hverandre. Omtrent samtidig med dette utgir Herman Melville *Moby-Dick* i USA, en roman preget av den gotiske imaginasjonen. På 1900-tallet gjenoppstår den gotiske romanen i de amerikanske sørstatene som «Southern gothic», representert ved forfattere som Flannery O'Connor og William Faulkner. I europeisk populærkultur dukker betegnelsen *goth* opp på slutten av 1970-tallet i forbindelse med rockeband som Siouxsie and the Banshees og The Cure – og tidlig på 1980-tallet med det australske bandet The Birthday Party, som etter hvert ble til Nick Cave & The Bad Seeds.

I dette kapitlet ønsker jeg å finne ut hvilke sammenhenger det er mellom det gotiske, på den ene siden, og Nick Caves bruk av religiøse forestillinger, på den andre. I og med at *Bibelen*, og særlig *Det gamle testamente*, alltid har vært en viktig inspirasjonskilde for Cave, er det også relevant å reise følgende problemstilling: Hvilken rolle spiller tekster fra *Bibelen* som inneholder voldstematikk i Caves gotisk-teologiske billedbruk? Og hvordan kommer tematikken knyttet til forløsende og frigjørende vold til uttrykk i Caves gotisk-teologiske tekstunivers?

Musikkforskeren Simon Reynolds har påpekt at «Cave was one of the first songwriters to reject post-punk's ultrarational, anti-religious tenor, and start using Old Testament imagery – sin, retribution, curses, bad seed, damnation» (Reynolds, 2005, s. 431). Men Reynolds unnlater å nevne at Caves bruk av *Det gamle testamente* også har en annen side, representert for eksempel med låten «The Mercy Seat». Denne låten, som er sentral i Caves sangverk, aktualiserer følgende problemstilling: Hvilke sammenhenger er det i Nick Caves gotiske teologi mellom synd, forbannelse og fortapelse, på den ene siden, og det tilgivende, frelsende og barmhjertige, på den andre?

Det gotisk-teologiske

Litteraturforskeren Brenda Ayres hevder at utgangspunktet for den gotiske sjangeren er fortellingen om Satan, den falne engelen, som gjorde opprør mot Gud, og brakte døden og synden inn i verden (Ayres, 2020, s. 169). Dette er et sentralt tema i John Miltons episke verk *Paradise Lost* (1667), som er en viktig forløper for den gotiske sjangeren. Cave har hentet tittelen på låten «Red Right Hand» (fra *Let Love In*, 1993) nettopp fra Miltons *Paradise Lost*. Åpningssangen på *Murder Ballads* (1996), med den anakronistiske tittelen «Song of Joy», forteller om en drapsmann som siterer «red right hand» fra Miltons verk. Han skriver disse tre ordene med blodet fra sine ofre på deres vegger:

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

Allerede i den tidlige låten «Mutiny in Heaven», som Cave spilte inn med The Birthday Party i 1983, møter lytteren en jeg-person som rapporterer om et opprør i himmelen. Himmelen er et uutholdelig sted å være, tekststjeget ønsker ikke å oppholde seg der lenger, det vrirler av skadedyr og lus i hans

slitne sjel. Mytteriet i himmelen fører til at himmelen ligner mer på helvetet enn på paradiset:

If this is Heaven ah'm bailin out!
Mah threadbare soul teems with vermin and louse
Thoughts come like a plague to the head... in God's house!
Mutiny in Heaven!

Tekstjeget forlater Guds hus, en viktig indikasjon på hvordan Caves gotisk-teologiske univers utvikler seg videre på utgivelsene med *The Bad Seeds* fram til og med *Murder Ballads* i 1996.

Brenda Ayres påpeker at litteraturen om det gotiske er omfattende og uoversiktlig, og at det har vært forsket lite på hvordan de gotiske forfatterne bruker Bibelen. Hun hevder at *Jobs bok* i Bibelen er den eldste av alle gotiske fortellinger, fordi Satan der for første gang opptrer som en som aktivt stiller i stand ondskap i verden (Ayres, 2020, s. 169; s. 171). De bøkene i Det gamle testamente Cave likte best, var Salmene (Cave, 2022, s. 9) og *Jobs bok*. Caves *The Complete Lyrics* innledes med et sitat fra Job 1,15–19: «And I only am escaped to tell Thee» (Cave, 2022, s. 2). Den som taler, er en av fire budbringere som kommer til Job for å fortelle om den store ulykken som har rammet ham: «Mens den første [budbringeren] ennå talte, kom en annen og sa: 'En Guds ild falt fra himmelen. Den traff sauene og tjenerne og brente dem opp. Jeg var den eneste som slapp unna og kan fortelle deg det'» I Caves tekster fra den gotiske perioden gjenfinnes ulike varianter av gudsbildet denne teksten uttrykker, og han sammenligner fortellingene i Det gamle testamente med en kriminalroman:

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

Et eksempel på sammenhengen mellom det gotiske og *Det gamle testamente* er Herman Melvilles *Moby-Dick* (1851). I denne romanen fungerer bibelteksten som en viktig kilde for den gotiske imaginasjonen, det er en form for

intertekstualitet mellom det gotiske og det bibelske: «Employing the Gothic manner in *Moby-Dick* to enliven an awareness of malevolence at work in the world, Melville drew upon the Bible's store of frightening images» (Lackey, 1987, s. 43). Også Melville siterer fra Job 1,15–19, som overskrift i epilogen til *Moby-Dick*. Det er Ishmael som i den norske oversettelsen sier: «Bare jeg alene slapp unda, så jeg kunde melde dig det» (Melville, 2009, s. 591). Når Nick Cave åpner boka som samler alle hans sangtekster mellom to permer med dette sitatet fra *Jobs bok*, kan det indikere at Cave ser seg selv som en budbærer som gjennom sine sanger ønsker å fortelle noe viktig, både om Gud og mennesker, og om relasjonen mellom disse to.

I boka *God & the Gothic* skriver teologen Alison Milbank om menneskesynet som ligger til grunn for den gotiske litteraturen. I likhet med Ayres peker hun på Satans rolle; alle lever i en fordervet verden, under Satans herredømme. Ingen er i stand til å frelse eller utfri seg selv, fordi alle fra fødselen av er merket av arvesynden (Milbank, 2018, s. 152). En annen forsker hevder at «contemporary Gothic is haunted by Christianity» (Marsden, 2018, s. 193). Selv fortellinger om det som er grotesk og voldelig, uten håp om noen forløsning, uttrykker sentrale teologiske forestillinger, ikke minst når det gjelder måten det ondes natur beskrives på. Et viktig kjennetegn ved «horror» i gotisk litteratur er nettopp en form for åndelighet:

Horror, rather than being opposed to spiritual experience, is deeply spiritual in itself, akin to the numinous «Something», or mysterium tremendum, which Rudolf Otto discusses in his classic work, *The Idea of the Holy* [...]. The self becomes displaced and endangered in an encounter with horror, but it is through such a process that the self can also transcend its own material and ideological limitations to experience that which is ultimately spiritual (Ng, 2010, s. 138).

Litteraturforskeren Jonathan Greenaway påpeker i boka *Theology, Horror and Fiction* at mye av den gotiske litteraturen er preget av et paradoks. På samme tid som den er markant influert av språkbruken og temaer fra kristen teologi, har den også en tvetydig og ofte fiendtlig holdning til de teologiske ideene som legges til grunn: «In short, then, the Gothic novel serves as a site of particular contestation to theological thinking, presenting *theo-logos* or talk of God in provocative, challenging and hostile ways» (Greenaway, 2021, s. 2–3). Den

gotiske romanen utfordrer teologien i den forstand at den finner gudsåpenbaring på de merkeligste og de mørkeste stedene (Greenaway, 2021, s. 179). Dessuten blandes godt og ondt, lys og mørke, tro og vantro, slik at grenser ofte overskrides og viskes ut (Spooner, 2006, s. 78).

Det voldelige og det guddommelige i Det gamle testamente

I 2020 ble Cave spurt om hvilke bøker han liker best («a list of 40 books you love»). Han laget da en liste med femti (ikke førti) titler (Cave, 2020, RHF#101), og jeg refererer til tre av disse i dette kapitlet: King James-oversettelsen av Bibelen, Melvilles *Moby-Dick* og Flannery O'Connors novellesamling *A Good Man Is Hard to Find*.

Cave sier at årsaken til at han først fordypet seg i *Det gamle testamente*, var at det var der han fant tekster som han kunne identifisere seg med:

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

Da Nick Cave and the Bad Seeds i 1986 ga ut et nytt album, fikk det tittelen *Kicking Against the Pricks*. Dette uttrykket stammer fra King James-oversettelsen av Ap Gj 26,14. I norske oversettelser brukes uttrykket «stampe mot brodden». Alle engelske bibelsitater i dette kapitlet er derfor fra King James-oversettelsen. I essayet *The Secret Life of the Love Song*, som innleder *Nick Cave. The Complete Lyrics 1978–2022*, bruker Cave Salme 137 som et eksempel på skildring av vold i Det gamle testamente. Salme 137 er en tekst mange kjenner, fordi deler av salmeteksten ble brukt i Boney Ms «Rivers of

Babylon». Men Boney M utelot den siste delen av Salme 137 (vers 9), hvor salmisten i form av en saligprisning uttrykker et sterkt ønske om gjengjeldelse: «Salig er den som griper dine barn og knuser dem mot berget!» Ordet «salig» uttrykker en intens følelse av lykke. Her dreier det seg om gleden over drap; den høyeste formen for lykke oppnås ved å knuse små barn mot berget.

For Cave ble Bibelens salmer forbilder når han skrev sadistiske kjærlighetssanger. Om dette skriver han følgende:

What I found, time and time again in the Bible, especially in the Old Testament, was that verses of rapture, of ecstasy and love could hold within them apparently opposite sentiments – hate, revenge, bloody-mindedness, etc. – these sentiments were not mutually exclusive. This idea has left an enduring impression upon my song-writing. (Cave, 2022, s. 10–11).

Cave påpeker at i Salme 137 kombineres nærhet til Gud med vold. Salmisten synger til Gud om frigivelse fra slaveriet i Babylon, og at han vil bli lykkelig dersom han kan få myrde barna til sine fiender. Det hebraiske ordet som er oversatt til norsk med «salig» kan betegne noe som gis mennesket av Gud, fordi mennesket utfører Guds vilje. Ordet «salig» forekommer 38 ganger i GT, 25 ganger i Salmene. «Salig er den» brukes om mennesker som gjør det rette, de som stoler på Gud (Sal 34,9), hvis synder er tilgitt, som blir undervist av Gud og bor i templet (Sal 84,5), med andre ord de som lever nær Gud.

«Reading Flannery O'Connor»

Innflytelsen fra Flannery O'Connor (1925–1964) er markant til stede i store deler av Caves sangverk fra den gotiske perioden. I et intervju hvor Cave forteller fra perioden han bodde i Berlin på 1980-tallet, sier han: «At that time I was also reading a lot of Southern Gothic literature which had a huge impact on me – William Faulkner and Flannery O'Connor in particular. That had a big influence on my style of writing» (Snow, 2011, s. 218). I låten

«Carnage» (fra *Carnage*, 2022) nevnes O'Connor eksplisitt. Tekstjeget sitter på en balkong og leser Flannery O'Connor for selv å få inspirasjon til å skrive:

I'm sitting on the balcony
Reading Flannery O'Connor
With a pencil and a plan

I artikkelen «Nick Cave, Flannery O'Connor, and the Embodied Sacred» undersøker Irwin H. Streight paralleller og sammenhenger mellom O'Connor og Caves utgivelse *The Boatman's Call*. Streight mener at en viktig forskjell mellom de to er at mens Cave er en heretiker, nærmere bestemt en som hører hjemme i den gnostiske tradisjonen, var O'Connor en katolsk kristen som sa at «for me the meaning of life is centered in our redemption by Christ and what I see in the world I see in its relation to that» (Streight, 2019, s. 160).¹ Et tema hos O'Connor og Cave som Streight ikke berører, er tematikken knyttet til forløsende vold. Dette skyldes at Streight ikke behandler den gotiske perioden i Caves sangverk. Vold spiller en sentral rolle hos O'Connor, men hun påpekte at

Violence is never an end in itself. It is the extreme situation that best reveals what we are essentially [...]. Violence is a force which can be used for good or evil, and among other things taken by it is the kingdom of heaven (O'Connor, 1969, s. 113–114).²

O'Connors *A Good Man Is Hard to Find* er både tittelen på en novelle (norsk: «Ikke en du kan stole på»), og på en novellesamling (1955). Novellesamlingen inneholder ni noveller som alle berører samme tema: «nine stories about Original Sin» (O'Gorman & Hobson, 2004, s. 180). Katolikken O'Connor både gjennomskuet og erkjente et åndelig slektskap med en religiøsitet som hadde groteske trekk: den apokalyptiske, teologi-fiendtlige protestantismen

-
- 1 Spørsmålet om Nick Cave er gnostiker eller gnostisk kristen, er for omfattende til å behandles her.
 - 2 Dette siste er en referanse til Matt 11,12 KJV: «And from the days of John the Baptist until now the kingdom of heaven suffereth violence, and the violent take it by force». O'Connors andre roman, som hun publiserte i 1960, har tittelen *The Violent Bear It Away*.

i bibelbeltet i de amerikanske sørstatene. En forsker har påpekt at de som er nærmest Gud hos O'Connor, er de onde og utstøtte: «But what are the most offensive and obduracy provoking of all disgusting themes in O'Connor? According to many scholars it is the depictions of evil or stupid freaks as nearest grace, conversion and salvation» (Agrell, 2016, s. 168). Dette er en problemstilling som Nick Cave både omfavner og viderefører, og som derfor også utgjør en sentral tematikk i dette kapitlet.

Tidligere forskning om den gotiske Nick Cave

Donald A. Burke har foretatt en inndeling av Caves utgivelser med the Bad Seeds i fire grupper, hvorav den første gruppen utgjør den gotiske perioden. Denne perioden begynner med *From Her To Eternity* i 1984, og avsluttes med *Murder Ballads* i 1996. I perioden fra 1984 til 1996 utgir Nick Cave and the Bad Seeds ni studioalbum. Det gotiske kulminerer med den niende utgivelsen, den bloddryppende og hypervoldelige *Murder Ballads*. Denne utgivelsen skiller seg fra de andre fordi Cave her stort sett holder seg til en og samme sjanger, og fordi det gotiske får nesten uhemmet utløp. *Murder Ballads* inneholder 66 drap, begått av 7 menn og 3 kvinner. Overgangen til det tiende studioalbumet, *The Boatman's Call* i 1997, blir derfor desto større. I dette kapitlet undersøker jeg hvordan det gotisk-teologiske gjenspeiles i Nick Caves sangverk i perioden 1984–1996. Alle sangtekstene er hentet fra *Nick Cave. The Complete Lyrics 1978–2022*.³

Isabella van Elferen skriver at det som mer enn noe annet kjennetegner det gotiske hos Cave er hans referanser til *Bibelen*, og til religiøs diktning og poesi (van Elferen, 2013, s. 187). Det gotisk-religiøse hos Nick Cave er ifølge van Elferen nært forbundet med den såkalte «gammeltestamentlige perioden» i hans kunstneriske produksjon, som er sammenfallende med den gotiske perioden. Slik Cave beskrev Gud i *Det gamle testamente*, i perioden før han

3 For en kort biografisk innføring i Nick Caves liv, se Kvalvaag, 2000, s. 33–35.

begynte å lese *Det nye testamente* og utviklet et mer nyansert gudsbilde,⁴ er dette en hevngjerrig og ond Gud som ikke viser nåde:

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

Dette gudsbildet endres imidlertid fra og med utgivelsen *The Boatman's Call* (1997). Da forsvinner også et annet sentralt trekk ved det gotiske, nemlig ironien. Fra nå av fremstår Cave som «ekte» og autentisk: «And for all things that Gothic is, authentic it is not» (van Elferen, 2013, s. 187). Gotisk inkluderer mye forskjellig, men ikke det autentiske. Emma McEvoy viser til et intervju med Cave i musikkbladet *Melody Maker* fra mai 1997, hvor Cave tar avstand fra sine tidligere tekster som «an incredible amount of bluster, and a way of using words in order to hide behind them, to obscure what I was actually saying» (McEvoy, 2007, s. 87). McEvoy synes dette er en trist utvikling: «Nick Cave has fallen prey to sincerity [...]. He has swallowed the myth of wholeness. He considers himself healed» (McEvoy, 2007, s. 87). Det gotisk-teologiske hos Nick Cave har tidligere i liten grad vært gjenstand for forskning, kanskje fordi Cave selv misliker å bli kategorisert som goth:

Cave, of course, has often been called a goth – even «the king of goths» – and just as often denied it. But if «gothic» means – as it did in 1790 – irrational, superstitious and unhealthily obsessed with hellfire and damnation, then Cave is gothic to the tips of his well-tailored black suits (Schuftan, 2009, s. 150).

Både Isabella van Elferens kapittel «Nick Cave and Gothic: Ghost Stories, Fucked Organs, Spectral Liturgy» og Donald A. Burkes artikkel «The Gothic

4 Om Nick Caves lesning av Det nye testamente, se Kvalvaag, 2023.

and the Romantic in Nick Cave and the Bad Seeds» fungerer som gode introduksjoner til Nick Cave og det gotiske. Burke plasserer Cave i den gotiske romansjangeren med romanen *Og eselet så Herrens engel*, og i musikkjangeren *goth* med låten «Red Right Hand». Burke påpeker at Cave både har hentet inspirasjon fra den gotiske sjangeren i europeisk litteratur, og fra sørstatsgotikken i amerikansk litteratur. Han legger særlig stor vekt på Flannery O'Connor som et viktig litterært forbilde. Burke skriver også at «the Gothic theme in Nick Cave is rife with religious imagery», men han utdyper ikke hva slags religiøs billedbruk det er snakk om. Dette er derfor et sentralt tema i min analyse av det gotisk-teologiske hos Cave.

«Jeg elendige menneske»

For å forstå sammenhengen mellom religion og vold i den gotiske delen av Nick Caves sangverk er det nødvendig først å undersøke hvilket menneskesyn som kommer til uttrykk i tekstene fra denne tiden. Jeg finner flere likhetstrekk mellom antropologien til apostelen Paulus og den til Cave. Når det gjelder Paulus' menneskesyn, skriver bibelforskeren Richard H. Bell: «The first thing to say about his anthropology is that it is pessimistic [...]. He stresses the sinful nature of humanity. He has an ontological view of sin, i.e., sin is something that affects the person's very being» (Bell, 2022, s. 129).

Også hos Cave er menneskesynet grunnleggende pessimistisk. Simon Reynolds skriver at Caves menneskesyn er beslektet med synet på mennesket i middelalderen: «Cave's departure from progressive humanism, with its belief in individual and social transformation, is so extreme that his worldview verges on the Mediaeval: the language of curses, bad seed, the worm in the bud. The world is a vale of tears, a giant ball of dung» (Reynolds, 1990, s. 77). Cave bruker ord og uttrykk fra King James-bibelen når han skal sette ord på den tilstanden mennesket befinner seg i. I sangen «Up Jumped the Devil» (fra *Tender Prey*, 1988) kastes sangjeget fra fødselen av inn i en verden av kaos:

O my, O my
What a wretched life
I was born on the day
That my poor mother died
[...]
O poor heart
I was doomed from the start
Doomed to play
The villain's part
I was the baddest Johnny
In the apple cart
My blood was blacker
Than that of a dead nun's heart

Livet er «wretched» eller «elendig». Dette høres ut som et ekko av Paulus' klagerop i Rom 7,24: «O wretched man that I am! Who shall deliver me from this body of death?» Både hos Paulus og hos Cave kobles «elendighet» sammen med død. Paulus' rop tolkes på to ulike måter, noen forstår det slik at dette uttrykker den kristnes situasjon, mens andre tolker det slik at Paulus her uttrykker menneskets situasjon før det kommer til tro. Sangjeget hos Cave befinner seg definitivt i den siste kategorien. Han er overlatt til seg selv, fordervet, og dømt til å leve som «villain» eller kjeltring. Den som er «doomed from the start» er dømt til å feile, til undergang og død. Fordi mennesket er dømt til å være kriminell er det alltid på flukt. Det er etterlyst overalt, slik som i «Wanted Man» (fra *The Firstborn Is Dead*, 1985).⁵

Hos den gotiske Nick Cave er mennesket ikke bare dømt til å spille rollen som forbryter, det *er* en forbryter. Mennesket har en dødsdom hengende over seg allerede før livet har begynt. Kriminalitet eller lovløshet er den universelle tilstanden som alle må hanskles med. I «The Good Son» (fra *The Good Son*, 1990) henspiller tittelen både på fortellingen om Kain og Abel, og på den hjemmeværende sønnen i lignelsen om sønnen som kom hjem. Det første verset handler om Kain, som i motsetning til sauegjeteren Abel omtales som jordbruker (1 Mos 4,2):

5 «Wanted Man» er egentlig en Dylan-låt, som Cave fikk tillatelse fra Dylan til å bearbeide og endre på.

The good son walks into the field
He is a tiller, he has a tiller's hands
But down in his heart now
He lays down queer plans
Against his brother and against his family

Den eneste skikkelsen som i King James-oversettelsen betegnes med det arkaiske ordet «tiller», er Kain. Det er lett å assosiere ordet «tiller» med «killer», noe som trolig er intendert fra Caves side. Det viser seg at «den gode sønnen» er en morder, og i Det gamle testamente er Kain den første i en lang rekke av drapsmenn med hjertet fullt av onde planer.

I «Up Jumped the Devil» er «djevelen» et uttrykk for sangjegets onde natur (Steiner, 2023, s. 62). Som en følge av dette er vold ikke bare nødvendig, men helt naturlig. Denne personen er dødsdømt:

O no, O no
Where could I go
With my hump of trouble
And my sack of woe
To the digs and deserts of Mexico
Where my neck was safe from the lynching rope

«Hump of trouble» og «sack of woe» (sekk av sorg) er gammelmodige uttrykk, som til sammen sier noe om den håpløse situasjonen mennesket befinner seg i. Menneskene i mange av Caves sangtekster i den gotiske perioden er alle dødsdømte, og de venter på at dommen skal eksekveres.

Seinere i sangen henspilles det på tanken om de to veiene, slik dette kommer til uttrykk i Jesu ord i Matt 7,14: «Because strait is the gate, and narrow is the way, which leadeth unto life, and few there be that find it»:

The righteous path
Is straight as an arrow
Take a walk
And you'll find it too narrow
Too narrow for the likes of me

Den ene veien er smal, og den andre er bred. Sangjeget kjenner til dette, men den smale er *for* smal, og jeg-personen er ute av stand til å gå på den. I «Your Funeral, My Trial» (fra *Your Funeral, My Trial*, 1986) vandrer sangjeget i mørket, og beskriver både seg selv og veien han går med ordet «crooked»:

I am a crooked man
And I've walked a crooked mile
Night, the shameless widow
Doffed her weeds, in a pile

Sangjeget er «crooked», dvs. «skeiv» eller «uærlig». I *Det gamle testamente* er «krokete» noe Gud har gjort: «Se på det som Gud har gjort. Hvem kan rette opp det han har gjort krokete?» (Fork 7,13). Dessuten forbindes «krokete» med de som er onde: «De ondes vei [...], dem som vandrer på mørke veier [...], krokete er stiene deres» (Ordsp 2,12–15).

Når blodet renner i grøftene

Tittelen på sangen «City of Refuge» (fra *Tender Prey*, 1988) henspiller på de såkalte tilfluktsbyene, som flere ganger er omtalt i *Det gamle testamente*. I disse byene kunne en som hadde drept noen uten å ville det, søke tilflukt eller få asyl, og slippe unna fra hevnen. I 4 Mos 35,11–12 sier Gud til Moses:

Tal til israelittene og si: Når dere går over Jordan og inn i landet Kanaan, skal dere velge ut noen byer som skal være tilfluktsbyer for dere. Dit kan en drapsmann flykte om han har slått hjel noen av vanvare. Disse byene skal gi tilflukt til den som flykter fra en blodhevner, så drapsmannen ikke skal dø før han har stått til rette for menigheten og fått sin dom.

Den som får opphold i en tilfluktsby er beskyttet, fordi stedet er hellig og ukrenkelig. «Du»-personen i *Caves* tekst er et eksempel på en *outcast* eller *outlaw* (slik som «Stagger Lee» fra *Murder Ballads*), skikkelser som det finnes

mange av i hans sangverk. «Du»-et oppfordres til å løpe til tilfluktsbyen, og «you better run» gjentas mange ganger, noe som gir lytteren en opplevelse av at det haster, her er det ikke tid til nøling:

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

Caves «City of Refuge» har likhetstrekk med en gammel blueslåt, «I'm Gonna Run to the City of Refuge», innspilt av Blind Willie Johnson i 1928. Johnson, som også var forkynner, brukte tilfluktsby-motivet til å forkynne at det er håp – dersom synderen vender om:

Let me tell you, my sinner
If you wanna join in the end
Well, you've got to be converted
And give that preacher your hand

Hos Cave finnes det imidlertid ingen håpsdimensjon. Tekstens «du»-person løper og løper, men kommer aldri fram til tilfluktsbyen. I stedet for å finne tilflukt møter tekstens «du» sin skaper. Dette kan henspille på dommedagen, da alle skal stilles til regnskap for sitt liv. Problemet er at «du»-personen ikke er klar for å møte Gud. Han er uren, har skitne klær og befinner seg i en tilstand av skam. Møtet med Gud sidestilles med møtet med en prostituert, men det ender med blodsutgytelse:

You stand before your maker
In a state of shame
Because your robes are covered in mud
While you kneel at the feet
Of a woman of the street
The gutters will run with blood
They will run with blood!

I essayet «In the Hands of an Angry God: Religious Terror in Gothic Fiction» hevdet litteraturforskeren Joel Porte at i den klassiske gotiske fortellingen er

tema som synd, skyld og fortapelse sentrale. Porte mente at den gotiske fiksjonen kan leses som en dramatisering av den fortapte synderens forsøk på å flykte fra Guds vrede (Porte, 1974, s. 63). «City of Refuge» er et godt eksempel på at Cave utforsker denne tematikken. Menneskets urene tilstand forstås i lys av at det stilles overfor skaperen. Caves tekst kan leses som en kommentar til Jesu ord i Åp 16,15: «Behold, I come as a thief. Blessed is he that watcheth, and keepeth his garments, lest he walk naked, and they see his shame».

I monografien *Nick Cave: A Study of Love, Death & Apocalypse* skriver teologen Roland Boer at sangene er preget av et syn på mennesket som innebærer at menneskets eksistens er totalt fordervet. Boer viser til Calvin, og hevder at Caves tekster kan høres som et ekko av Calvins menneskesyn, slik Calvin tolker Paulus (Boer, 2012, s. 17). Paulus beskriver mennesket som en slave av synden (Rom 6,17), med formørket forstand, avstumpet og med forherdet hjerte (Ef 4,18–19). Menneskene er fulle av all slags urett, umoral, ondskap, mordlyst, svik og falskhet, de bruker vold og pønsker ut ondskap (Rom 1,29–30).

Ifølge Jonathan Greenaway har mange forfattere som skriver i den gotiske sjangeren tatt opp i seg markante impulser fra Calvin og den reformerte tradisjonen (Greenaway, 2021, s. 55–73). Et kjent eksempel fra USA i denne perioden er Jonathan Edwards' preken «Sinners in the Hands of an Angry God» fra 1741. Edwards var en kalvinsk teolog og prest, og gjennom hans virksomhet oppstod det fra 1734 en stor vekkelse. Han forkynte med rystende alvor at fordi mennesket er fordervet av synd, er det også fortapt og under Guds vrede. Som Roland Boer har påpekt, gjenfinnes dette kalvinske menneskesynet også hos den gotiske Nick Cave (Boer, 2012, s. 17). Mennesket er en forbryter, en lovløs som utøver vold og utfører grusomme handlinger. Men mennesket kan ikke flykte fra sin skaper, det vil en dag bli innhentet og stilt til ansvar for sitt liv.

«Sinners in the Hands of an Angry God» regnes som en klassiker i amerikansk litteratur. I denne prekenen forkynte Edwards hvor grusomt det er for den som ikke er frelst å falle i hendene på den vrede Gud:

You are in the Hands of an angry God; 'tis nothing but his meer Pleasure that keeps you from being this Moment swallowed up in everlasting Destruction [...]. The God that holds you over the Pit of Hell, much as one holds a Spider, or some loathsome Insect, over the Fire, abhors you, and is dreadfully provoked, his Wrath towards you burns like Fire (Edwards, 2005, s. 178).

Gud er til stede i Caves tekster i den gotiske perioden, men det guddommelige nærværet er et *mysterium tremendum et fascinatum*; på den ene siden ubehagelig og skremmende, på den andre siden tiltrekkende og uimotståelig (Otto, 1958, s. 25–40). I Jonathan Edwards' preken holder Gud mennesket fast over avgrunnen til helvete, slik man holder en edderkopp eller et insekt over flammen. Dette har markante likhetstrekk med følgende linjer fra Nick Caves «City of Refuge»:

In the days of madness
My brother, my sister
When you're dragged towards the Hell-mouth
You will beg for the end
But there ain't gonna be one, friend
For the grave will spew you out
It will spew you out!

Hos Cave dras mennesket mot helvetes åpning. Hvem er det som utfører denne handlingen? Det kan ikke være noen andre enn skaperen, som Cave allerede har omtalt tidligere i låten. Vi har allerede sett at teksten har apokalyptiske trekk, noe som forsterkes av at det som omtales, finner sted «in the days of madness». Mennesket står overfor sin skaper som på dommens dag, men det er ingen hjelp å få. Det nytter heller ikke å bønnfalle Gud om at døden skal inntreffe, for graven vil spy deg ut som oppkast.

Dyret kommer!

I Bibelens mest kjente apokalyptiske tekst, *Johannes Åpenbaring*, opptrer dyret, «the beast». I kapittel 13 i Åpenbaringen dukker det opp to dyr, ett stiger opp av havet, og det andre stiger opp av jorden. Dyret som stiger opp fra jorden, har til oppgave å få alle til å tilbe det første dyret. Forestillingen om «the beast» er med andre ord en sentral del av kristen, apokalyptisk tenkning. Apokalyptisk og gotisk litteratur er beslektet med hverandre, og dyret i apokalyptisk litteratur har likhetstrekk med monstret i den gotiske

litteraturen (Churton, 1987, s. 139). Noe annet som forbinder det gotiske og det apokalyptiske, er det voldelige aspektet. En forsker sammenligner brevene i begynnelsen av Bibelens mest kjente apokalyptiske tekst, *Johannes Åpenbaring*, med gotisk litteratur: «The introductory epistles are, then, like Gothic texts, replete with ‘hints’ of all kinds of sinfulness, abomination, and violence» (Carpenter, 1995, s. 116).

I april 1936 ble byen Tupelo nord i staten Mississippi rammet av en kraftig tornado med store nedbørmengder og påfølgende flom. Det var store ødeleggelser i byen, og mange mennesker omkom. Blant de overlevende var en familie på tre: mor, far og en liten gutt på ett år. Gutten var tvilling, men tvillingbroren var dødfødt. Den lille gutten på ett år fikk navnet Elvis Aron. Den dødfødte tvillingbroren, som ble født først, ble kalt Jesse Garon.

Denne tornadoen er utgangspunktet for Nick Caves låt «Tupelo», som han spilte inn til albumet *The Firstborn is Dead* i 1985. Platen innledes med et tordenskrall og silende regn, før musikken starter med en tung basslinje. Tittelen «Den førstefødte er død» henspiller både på Jesse Garon (Elvis' bror), og på den tiende landeplagen Gud lot ramme Egypt, da Gud slo i hjel alle førstefødte. I tillegg smetter Cave også inn en referanse til fortellingen om tvillingene Jakob og Esau. Da de ble født holdt Jakob Esau i hælen med hånden (1 Mos 25,26):

Well Saturday gives what Sunday takes
And a child is born on his brother's heels
Come Sunday morn the firstborn's dead

I «Tupelo» opptrer Cave som predikant, som forkynner Dyrets komme. Han skaper et bilde av rockesangeren som et skrøpelig barn på den ene siden, og som budbringer av mektige og destruktive krefter på den andre. Han er på én og samme tid både demonisk og messiansk. Det som rammer Tupelo, er ikke bare et meteorologisk fenomen, men en apokalypse, det er Dyret som kommer:

Distant thunder rumble, distant thunder rumble
Rumble hungry like the Beast
The Beast it cometh, cometh down
The Beast it cometh, cometh down
Tupelo bound, Tupelo-o-o, yeah Tupelo
The beast it cometh, Tupelo bound

Det regner mye i «Tupelo», slik det gjør i mange av Caves later fra den gotiske perioden (for eksempel i «The Carny», «Black Crow King» og i «Blind Lemon Jefferson»). Regnet eller naturkatastrofen peker bakover til syndfloden, og framover mot den kommende apokalypsen: Gatene blir til elver, elvene blir til gater, det svarte regnet faller, det er vann overalt. Ingen fugl kan fly, og ingen fisk kan svømme. Det er bare én ting som kan redde byen fra undergangen, og det er Kongens fødsel:

In a clap-board shack with a roof of tin
Where the rain came down and leaked within
A young mother frozen on a concrete floor
With a bottle and a box and a cradle of straw

Kongen som blir født i et falleferdig skur, er Elvis, og i Caves tekst er tornadoen som rammet Tupelo i 1936, flyttet ett år tilbake i tid, slik at den rammer byen samtidig med at Elvis blir født. Kongen ble født i et skur i Tupelo på et kaldt betonggulv, men i skuret fantes det også en krybbe med strå. Det viser seg at Kongen bærer byrden og frelser Tupelo:

The King will walk on Tupelo
Tupelo-o-o! O Tupelo!
He carried the burden out of Tupelo!
Tupelo-o-o! Hey Tupelo!
You will reap just what you sow

Elvis fremstår med andre ord som en Kristus-figur, født til å fri menneskene fra syndfloden og fra Dyret. Identifikasjonen med Jesus har stått sentralt i Elvis-mytologien helt fra starten av. Elvis' produsent, Sam Phillips, uttalte i 1982 at de to viktigste hendelsene i amerikansk historie var Jesu fødsel og Elvis' fødsel (Marcus, 1991, s. 121–22). Gjennom det feilbarlige mennesket Elvis er det guddommelige til stede i verden også når det katastrofale og grusomme inntreffer.

En apokalyptisk dimensjon er også markant til stede i låten «New Morning», som avslutter utgivelsen *Tender Prey* i 1988:

One morn I awakened
A new sun was shining
The sky was a Kingdom
All covered in blood
The moon and the stars
Were the troops that lay conquered
Like fruit left to wither
Poor spiritual food

Denne låten skiller seg fra stort sett alt Cave har laget tidligere, men den har likhetstrekk med Bob Dylans «Death is not the End», som Cave gjør en coverversjon av helt mot slutten av *Murder Ballads*. Musikalsk har den preg av gospel, og sangen kan forstås som en låt om den kommende forløsningen. Cave har selv uttalt at den har likhetstrekk med «Amazing Grace» (Sanderson, 2022, s. 38). Teksten er imidlertid tvetydig, på den ene siden skinner sola og Guds rike manifesterer seg på himmelen, på den andre siden er alt tildekket med blod, og det antydes at et slag har funnet sted. Dermed står vi enda en gang overfor et karakteristisk trekk ved den gotisk-teologiske Nick Cave; også her opptrer det transcendent og rene sammen med og i det voldelige og forgjengelige.

Guds røde, høyre hånd

I «Red Right Hand» (fra *Let Love In*, 1994) konfronteres tekstens «du» med en mytisk skikkelse, som både er et spøkelse, en gud, et menneske og en guru. Det fremste kjennetegnet ved denne låten, og som kanskje klarest uttrykker det gotiske elementet, er alt det som ikke sies eksplisitt, men bare antydes, og som dermed bidrar til å skape spenning i teksten (Van Elferen & Weinstock, 2016, s. 28). Fortellerstemmen tar lytteren med til utkanten av en by, hvor «du»-personen møter en skummel og mystisk skikkelse med en rød høyre hånd. Denne skikkelsen opptrer både i «du»-ets hode, drømmer, mareritt og på TV. Uansett hvor «du» befinner deg, er han der. Dette allestedsnærværet er imidlertid ubehagelig, fordi identiteten til tekstens handlende subjekt er

uklar. Hvem er denne skikkelsen som styrer alt med sin røde høyre hånd?
Det sier Cave aldri eksplisitt:

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

Mennesket er et mikroskopisk tannhjul i en katastrofal plan, designet og rettleidet (som en marionettfigur?) av «hans røde, høyre hånd». Her er det nærliggende å trekke inn den kalvinske forestillingen om predestinasjon, som gir mennesket små muligheter til selv å avgjøre sin skjebne, ettersom alt er bestemt på forhånd.

En forsker hevder at «'Red Right Hand' is an evergreen in the gothic rock genre whose foreboding title references John Milton's *Paradise Lost*» (Van Elferen & Weinstock, 2016, s. 27). I «Song of Joy» sier Cave eksplisitt at han har hentet uttrykket «red right hand» fra en linje i John Miltons episke dikt *Paradise Lost*. Uttrykket «red right hand» forekommer i del II av Miltons dikt. Satan og hans falne engler diskuterer om de skal ta sjansen på et angrep for å gjenvinne eller ta tilbake himmelen. Molok anbefaler et angrep mot Gud og hans himmel, mens Belial fraråder det på grunn av Guds uovervinnelighet og hans «røde, høyre hånd». Belial påpeker at det å bli drept er en mild straff sammenlignet med å bli hjemsókt av Guds hellige vredes ild.

I «Red Right Hand» bygger Cave videre på Milton, og identiteten til det handlende subjektet er mest sannsynlig Gud. Dette guddommelige nærværet framstår som truende og uforutsigbart. Lyn McCredde skriver at Cave med denne låten

places us momentarily in *Paradise Lost* where all are victims and perpetrators, fallen creatures. So many of Cave's lovers are murderers, so many are the ones sinned against. Many are both. This vision of the double nature of humans haunts Cave's theology (McCredde, 2009, s. 178).

I «Sinners in the Hands of an Angry God» minnet Jonathan Edwards tilhørerne på at når de ikke allerede har blitt tilintetgjort, så skyldes det Guds tilbakeholdenhet. Gud holder sin straffende hånd tilbake, men han kan når som helst bestemme seg for å ta bort sin beskyttelse, og dermed gi de destruktive kreftene frie tøyler. Det er nettopp dette som skjer i «O'Malleys bar».

Drapet som sakramental handling

«O'Malley's Bar» (fra *Murder Ballads*, 1996) er en ballade om en massedrapsmann. Her kommer det gotiske blant annet til uttrykk gjennom overdrivelsen: Morderen går inn på en bar i sin hjemby, bestiller en drink, og så setter han i gang med å drepe. Han tar livet av alle som er til stede, ingen i baren overlever. Etter hvert omringes baren av femti politifolk, og morderen adlyder politiets ordre. Han slipper skytevåpenet, blir tatt hånd om av politiet og føres bort i en politibil.

I «O'Malley's Bar» rammer den guddommelige rettferdighetens hånd uten nåde. Morderen korsrer seg, før hans hånd avgjør at «tiden er nær». «The time was nigh» brukes i Bibelen om dommens dag, forstått som nært forestående. I Caves tekst er det morderens hånd som bestemmer, den har en egen vilje. Den forsvinner et øyeblikk ut av syne, men når den vender tilbake, er den full av selvtillit:

My hand decided that the time was nigh
And for a moment it slipped from view
And when it returned, it fairly burned
With confidence anew

Dette er et eksempel på synekdoke; hånden står for personen, en del representerer helheten. Denne hånden har klare likhetstrekk med «Red Right Hand», eller Guds hånd. I sangens neste linje utløser hånden torden, før den dreper sitt første offer. Mot slutten av sangen vurderer morderen å ta sitt eget liv. Han oppdager da at «My hand, it looked almost human, as I held it to my head». Dette gjør det vanskelig å identifisere morderen, hvem er han egentlig? Slik beskriver han seg selv:

I am the man for which no God waits
For which the whole world yearns
I'm marked by darkness and by blood
And one thousand powder-burns

Sangjeget er tilsynelatende en revolusjonær, en som står opp mot tyranniet. Men to steder i teksten sies det at han ligner på en engel, og har vinger. I kontrast til hans fine og rene utseende er alle hans ofre «skitne», de mangler verdighet og menneskelighet. Synden til O'Malleys kone besto i at hun hadde et utseende som var «raw and vicious», og hennes datter drev med tvilsomme seksuelle handlinger. O'Malleys datter Siobhan sammenlignes med et bilde av en Madonna-skikkelse på en kirkevegg:

I swooped magnificent upon her
As she sat shivering in her grief
Like Madonna painted on the church-house wall
In whale's blood and banana leaf

Mr. Brookes har likhetstrekk med bildet av «Saint Francis and his sparrows», og mens drapsmannen skyter den unge Richardson, forvandles han i morderens tanker til «St. Sebastian and his arrows». At helgener fra middelalderen kobles til det grusomme og groteske, passer godt inn i et gotisk-teologisk univers: «Goth style offers many opportunities for the mixture of sacred and profane signifiers. Goths often 'profane' traditional religious iconography by using it for flagrantly stylistic rather than religious purposes. Christian (particularly Roman Catholic) references abound in goth culture» (Powell, 2007, s. 36).

Omtrent midtveis i den fjorten minutter lange låten, mens massakren er på sitt blodigste, beskriver fortellerstemmen atmosfæren i baren slik:

Well, the light in there was blinding
Full of God and ghosts and truth

Drapene utløser ikke mørke, men et sterkt lys, og det som preger åstedet er et gudsnærvær. Massedrapsmannen søker etter «the holy, divine, hierophanic, epiphanic» – i et rom preget av det kroppslige, erotiske og voldelige (McCredden, 2009, s. 167–68). Han opplever en form for åndelig tilfreds-

stillelse ved hvert drap. Han bærer ikke nag overfor sine ofre, men er heller opptatt av deres forvandling. Drapsøyeblikket skildres gjennom utstrakt bruk av religiøs symbolikk, som igjen antyder at morderen opplever en slags sakral-sadistisk ekstase.

Den elektriske stol er også en nådestol

Det finnes mange referanser til *Det gamle testamente* hos Nick Cave i den gotiske perioden, og en låt hvor dette kommer tydelig til uttrykk allerede i tittelen, er «The Mercy Seat». «The Mercy Seat», eller «nådestolen», er første gang omtalt i 2 Mos 25,17. Her beskrives paktkisten israelittene skal lage, og som skal inneholde de to steintavlene med de ti bud. I 2 Mos 25,17 får Moses beskjed om at han skal lage et soningssted av rent gull, og dette soningsstedet skal han legge som lokk på kisten. «Der vil jeg møte deg», sier Gud til Moses. King James-oversettelsen oversetter soningsstedet med «mercy seat», og NO1930 med «nådestol». Det hadde to funksjoner. For det første skulle det rense bort synder ved at blod fra offerdyr ble stenket på lokket, for det andre var det stedet der Gud manifesterte seg og talte til Moses. Det var Guds tronstol.

I 1987 uttalte Cave følgende om «The Mercy Seat» til *New Musical Express*: «It is a metaphor in a lot of ways, which I'm very proud of as a song, could almost be saying something about the world [...]. The prison situation seems to be a vehicle for just about everything I'm interested in writing about» (Steiner, 2023, s. 272). Da Simon Reynolds noen år seinere ba Cave forklare hva «The Mercy Seat» er, fikk han dette svaret:

Reynolds: Pardon the ignorance, but what exactly is «The Mercy Seat»?

Cave: It's the throne of God, in the Bible, where he sits and throws his lightning bolts and so forth. But it is also about this guy sitting on Death Row, waiting to be electrocuted or whatever. Its juxtaposing those two things. A person in his final days, thinking about good and evil and all the usual fare (Reynolds, 1990, s. 68).

I likhet med mange andre i Caves gotisk-teologiske univers er også jeg-personen i «The Mercy Seat» en dødsdømt mann. Denne morderen sitter og venter på at dødsstraffen skal eksekveres. Han røper aldri eksplisitt hva hans forbrytelse består i, men det antydes at han har drept sin kone. Drives sang-jeget til vold på grunn av et dysfunksjonelt ekteskap, symbolisert gjennom giftingen som presser seg på hans finger? Den hånden han dreper med, har et kallenavn:

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

Teksten forteller om en kriminell handling, men langt viktigere er spennin-gen mellom det onde og det gode, som involverer hele personen. Dette er en person som både er ond og god, og dermed kapabel til å begå kriminelle handlinger. Igjen møter vi hos Cave en person som er sammensatt, men mest av alt kriminell, en lovbryter, med «rebel blood». Det voldelige og kriminelle er ikke avgrenset til noen bestemte handlinger, det er en del av menneskets natur, som det ikke kan unnslippe.

Den dødsdømte estetiserer og abstraherer voldshandlingene, volden blir noe sublimt, den fungerer som en nøkkel til hans frelse, og som en inngang til en verden hvor hans sanne rolle vil bli forstått. Dette minner om Flannery O'Connors beskrivelse av hvilke følger vold kan få for et menneske: «Violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace» (O'Connor, 1969, s. 112). Mannen som snart skal sitte i nådestolen, sammenligner seg selv med eller identifiserer seg med Jesus. Når han ser ned i tallerkenen med suppe han får servert i fengselet, er det ikke sitt eget, men Jesu ansikt han ser:

I began to warm and chill
To objects and their fields
A ragged cup, a twisted mop
The face of Jesus in my soup

Varmen og ilden («My body is on fire/And God is never far away») han kjenner når han plasseres i nådestolen, kan betegne en opplevelse av ekstase, hvor noe guddommelig formidles gjennom en såret menneskekropp. Samtidig med dette hører han fortellinger om Kristus fra rommet der henrettelsen skal finne sted; at Kristus ble født i en krybbe og, lik en fillete fremmed, døde på korset:

I hear stories from the chamber
How Christ was born into a manger
And like some ragged stranger
Died upon the cross

Cave kobler her sammen to gjenstander som hører hjemme i to helt ulike kontekster og forskjellige tidsaldre: den elektriske stol og korset. Felles for begge er at de har blitt brukt til å henrette dødsdømte fanger.

I fortsettelsen får lytteren en forklaring på betegnelsen «Mercy Seat». Den dødsdømte sammenligner den elektriske stol laget av tre og stålstrenger med Guds trone av gull i himmelen:

In Heaven His Throne is made of gold
The ark of His testament is stowed

Down here it's made of wood and wire
And my body is on fire

«The Mercy Seat» er Guds trone, stedet der et møte mellom Gud og mennesker finner sted, men det er også arken, hvor hans testamente (de ti bud) oppbevares. «The Mercy Seat» refererer dermed både til den elektriske stol, til korset og til lokket på paktens ark. Disse elementene smelter sammen i Caves tekst. Dette gir igjen assosiasjoner til fenomenet *metalepsis*, et kjent retorisk virkemiddel fra antikken. *Metalepsis* innebærer at et sitat eller et begrep kan virke slik på lytteren at det skapes et samspill av ulike betydninger mellom den konteksten sitatet eller begrepet er hentet fra, og den nye teksten det forekommer i. På den måten vekkes et mer omfattende betydningspotensial til live hos lyttere som kjenner til den opprinnelige konteksten (i dette tilfelle Bibelen), enn det som ligger i den blotte ordlyden av begrepet eller sitatet (her: nådestolen eller

soningsstedet).⁶ De som kjenner til den bibelske bakgrunnen for uttrykket «mercy seat», vil høre og tolke låten på en helt annen måte enn de som ikke kjenner den opprinnelige konteksten til «nådestolen».

På forsoningsdagen (*jôm kippur*) ble lokket på paktkisten (NO2011: «soningsstedet») stenket med blod fra et sonoffer:

Deretter skal han slakte den syndofferbukken som er for folket, og bære blodet innenfor forhenget. Han skal gjøre med blodet som han gjorde med blodet av oxen: skvette det på soningsstedet og foran soningsstedet. Han skal gjøre soning for helligdommen på grunn av israelittenes urenhet, lovbruddene og alle syndene deres (3 Mos 16,15–16).

Dette soningsstedet dukker også opp på et sentralt sted i Det nye testamente, hvor Paulus taler om Jesus som «nådestol» (gresk: *hilasterion*). I Rom 3,25 sier Paulus: «Ham [Jesus] har Gud stilt synlig fram for at han ved sitt blod skulle være soningsstedet (*hilasterion*) for dem som tror. Slik viste Gud sin rettferdighet. For han hadde tidligere i tålmodighet holdt tilbake straffen for de synder som var begått». Ifølge Paulus er det Jesus selv som er nådestolen eller soningsstedet, og ved sin død og gjennom sitt blod frigjør han mennesker som ligger under for syndens og dødens makt. Jesus er både soningsstedet og offeret, og Jesu død svarer dermed til forsoningsdagens funksjon og rolle i Det gamle testamente (Sandnes, 1996, s. 134).

Jeg slutter meg til Lyn McCredde når hun skriver at «‘The Mercy Seat’ is a strange, gothic and performative narrative» (McCredde, 2009, s. 179), men med et viktig forbehold. I «The Mercy Seat» smelter den kriminelle sammen med Kristus-skikkelsen. Hans voldelige handlinger bidrar paradoksalt nok til at han kommer nær Gud, og henrettelsen finner sted ikke bare i den elektriske

6 Den som først gjorde meg oppmerksom på fenomenet *metalepsis*, var Richard B. Hays, i boka *Echoes of Scripture in the Gospels* (2016). Hays bruker *metalepsis* om måten tekster fra Det gamle testamente gjenbrukes på i Det nye testamente. Hays skriver at fordi de som skrev evangeliene kjente så godt til Det gamle testamente, er deres allusjoner til GT meta-leptiske: «They nudge the discerning reader to recognize and recover the context from which their intertextual references are drawn» (Hays, 2016, s. 360).

stol, men også i nådestolen. Kategorier fra fullstendig ulike kontekster blandes slik at lytteren kan tolke teksten på flere ulike måter:

Here, the Old Testament mercy seat, the manger, the cross, the throne of Christ, and the electric chair all collide into one apocalyptic image of redemption, injustice, and salvation (Callway & Taylor, 2019, s. 121).

Ifølge Cave er «The Mercy Seat» en metafor (Steiner, 2023, s. 272), og metaforer er som regel tvetydige. Jeg hører «The Mercy Seat» slik at den dødsdømte representerer mennesket som en synder, som står overfor en hellig Gud. Men i nådestolen oppheves dette skillet. At han ser på seg selv som gudlik (han blander sitt eget ansikt sammen med Jesu ansikt i suppen), kan innebære at han betrakter sin egen død som et offer, og derfor er han ikke redd for å dø. En identifikasjon mellom mennesket og Kristus finner sted – mennesket blir som Kristus, og Kristus blir som mennesket – og dette gud-mennesket ofrer seg selv sammen med eller i stedet for den som har begått forbrytelsen.

Roland Boer hevder at en søken etter forløsning og utfrielse står sentralt i Caves sangverk:

All of Cave's literary work is in some sense a search for redemption, no matter how small or ambivalent the hint. Yet Cave has also realized that in a depraved world, redemption cannot be achieved on our own, for it must come from beyond human agency (Boer, 2012, s. 31).

Det er nettopp dette som skjer i «The Mercy Seat»; at forløsningen kommer «from beyond human agency». Dermed beveger «The Mercy Seat» seg ut over det gotisk-teologiske, fordi tekstens «nådestol» bringer inn et element som viser til noe utenfor mennesket. Dette elementet er ikke destruktivt, men tvert imot frelsende. Volden sangjeget har begått, slettes ut gjennom en offerhandling, den overvinnes ved at en annen tar det skyldige menneskets plass og dør i hans sted.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg for det første vist at det gotisk-teologiske først og fremst kommer til uttrykk gjennom Nick Caves bibelbruk. Tekster, tema og begreper fra Bibelen spiller en helt sentral rolle i hans gotisk-teologiske univers. Lytteren møter Lucifer, som gjør opprør mot Gud, mennesket som fallen skapning, Kain og Abel, syndfloden, den førstefødtes død, nådestolen og Dyret i apokalypsen.

For det andre er det en nær sammenheng mellom vold og transcendens i Nick Caves sangverk i den gotiske perioden av hans låtproduksjon. Det er den kriminelle og lovløse som befinner seg nærmest det guddommelige. Mange av Caves låter fra denne perioden kan høres som en kommentar til teksten han selv siterer fra i Salme 137, og som innledes med «Salig er den som dreper». Denne tette forbindelsen mellom åndelig erfaring, på den ene siden, og det groteske og grusomme, på den andre, er et sentralt element i Nick Caves gotisk-teologiske univers. Slik bidrar Cave, i likhet med mange andre som opererer innenfor sjangeren «gotisk», til at skillet mellom hellig og profant oppheves:

«Gothic» in popular music indicates the construction of particular affective spaces informed by reflection on a world of sadness, pain, death, and the disease at the heart of modern life. It is a way of prising open the fissures that run thorough the modern world by refusing to accept the boundaries that distinguish darkness and light, death and life, sickness and health, past and present (Partridge, 2014, s. 89).

Det er nettopp dette som skjer hos Cave, han blander kategoriene: mørke og lys, død og liv, vold og transcendens. Hos den gotisk-teologiske Cave er døden smertefull og ofte utløst av vold og drap, samtidig som den tas imot som en ønsket gjest. Døden er en terskel inn til noe annet og større, livet slutter ikke selv om pulsen gjør det. Det er derfor neppe tilfeldig at da Cave i 1996 skulle avslutte *Murder Ballads*, utgivelsen som markerte slutten på hans gotiske periode, valgte han å gjøre en coverversjon av en låt skrevet av sitt store forbilde, Bob Dylan. Selv om noen ble overrasket over låtvalget, passer låten etter mitt syn fint som en bro over til den neste fasen i Nick Caves sangverk. Kanskje var låtvalget et utslag av en dose bisarr humor, kanskje ikke uten et snev av ironi? Uansett: Caves gotisk-teologiske periode ender med Bob Dylans «Death is not the End».

Referanser

- Agrell, B. (2016). Redemption by Offence? Literary Terrorism in Flannery O'Connor. I K. O. Eliassen, G. Foss & L. Nylander (Red.), *Litteratur og terror. Volden, politikken, estetikken* (s. 159–172). Novus.
- Ayres, B. (2020). The Devil's in it: The Bible as Gothic. I S. E. Maier & B. Ayres (Red.), *Neo-Gothic Narratives: Illusory Allusions from the Past* (s. 169–186). Anthem Press.
- Baker, J. H. (Red.) (2013). *The Art of Nick Cave. New Critical Essays*. Intellect.
- Bell, R. H. (2022). *The Theology of Paul in Three Dimensions: Dogmatics, Experience, Relevance*. Cascade Books.
- Boer, R. (2012). *Nick Cave. A Study of Love, Death & Apocalypse*. Equinox.
- Botting, F. (2014). *Gothic*. The New Critical Idiom. Routledge.
- Burke, D. A. (2021). The Gothic and the Romantic in Nick Cave and the Bad Seeds. *Scenari*, 14(1), 61–78.
- Callaway, K. & Taylor, B. (2019). *The Aesthetics of Atheism. Theology and Imagination in Contemporary Culture*. Fortress Press.
- Carpenter, M. W. (1995). Representing Apocalypse: Sexual Politics and the Violence of Revelation. I R. Dellamora (Red.), *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End* (s. 107–135). University of Pennsylvania Press.
- Cave, N. (1999). *Innledning til Markusevangeliet*. J.M. Stenersens Forlag.
- Cave, N. (2020). *The Red Hand Files* (RHF) # 101. <https://www.theredhandfiles.com/would-you-consider-compiling-a-list-of-40-books-you-love/>
- Cave, N. (2022). *The Complete Lyrics 1978–2022*. Penguin Books.
- Churton, T. (1987). *The Gnostics*. Weidenfeld & Nicholson.
- Dellamora, R. (Red.) (1995). *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. University of Pennsylvania Press.
- Edwards, J. et al. (2005). *Sinners in the Hands of an Angry God and Other Puritan Sermons*. Dover Publications.
- Eliassen, K. O., Foss, G. & Nylander, L. (Red.) (2016). *Litteratur og terror. Volden, politikken, estetikken*. Novus.
- Falke, C. (Red.) 2010. *Intersections in Christianity and Critical Theory*. Palgrave Macmillan.
- Goodlad, L. M. E. & Bibby, M. (Red.) (2007). *Goth. Undead Subculture*. Duke University Press.
- Greenaway, J. (2021). *Theology, Horror and Fiction: A Reading of the Gothic Nineteenth Century*. Bloomsbury.
- Hays, R. B. (2016). *Echoes of Scripture in the Gospels*. Baylor University Press.
- Kvalvaag, R. W. (2000). 'Som hos Blake': Nick Cave og den guddommelige imaginasjonen. *Tidsskrift for religion og kultur*, Nr. 1–2, 27–66.
- Kvalvaag, R. W. (2023). Å bli tatt med storm av en bibeltekst. Nick Caves transformative lesning av Markusevangeliet. *Kirke og Kultur*, 4, 295–319. <https://doi.org/10.18261/kok.128.4.2>
- Lackey, K. (1987). 'More Spiritual Terrors'. The Bible and the Gothic Imagination in Moby-Dick. *South Atlantic Review*, 52(2), 37–50. <https://doi.org/10.2307/3200479>
- Maier, S. E. & Ayres, B. (Red.) (2020). *Neo-Gothic Narratives: Illusory Allusions from the Past*. Anthem Press.

- Marcus, G. (1991). *Dead Elvis. A Chronicle of a Cultural Obsession*. Harvard University Press.
- Marsden, S. (2018). *The Theological Turn in Contemporary Fiction: Holy Ghosts*. Springer.
- McCredden, L. (2009). Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave. I K. Welberry & T. Dalziell (Red.), *Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave* (s. 167–185). Ashgate.
- McEvoy, E. (2007). Now, who will be the witness/When you're all to healed to see?. *Gothic Studies*, 9(1), 79–88. <https://doi.org/10.7227/65.9.1.9>
- Melville, H. (2009). *Moby-Dick*. Verdensbiblioteket. De norske bokklubbene.
- Milbank, A. (2018). *God & the Gothic. Religion, Romance, and Reality in the English Literary Tradition*. Oxford University Press.
- Ng, A. (2010). Theologizing Horror: Spirituality and the Gothic. I C. Falke (Red.), *Intersections in Christianity and Critical Theory* (s. 135–147). Palgrave Macmillan.
- O'Connor, F. (1969). *Mystery and Manners*. Farrar, Straus & Giroux.
- O'Gorman, F. & Hobson, F. (2004). *Peculiar Crossroads. Flannery O'Connor, Walker Percy and the Catholic Vision in Postwar Southern Fiction*. Louisiana State University Press.
- Otto, R. (1958). *The Idea of the Holy*. Oxford University Press.
- Partridge, C. (2014). *The Lyre of Orpheus. Popular Music, the Sacred, & the Profane*. Oxford University Press.
- Porte, J. (1974). In the hands of an angry god: Religious terror in gothic fiction. I G. R. Thompson (Red.), *The Gothic Imagination. Essays in Dark Romanticism* (s. 42–64). Washington State University Press.
- Powell, A. (2007). God's Own Medicine. Religion and Parareligion in U.K. Goth Culture. I Goodlad & Bibby, 357–374.
- Reynolds, S. (1990). *Blissed Out. The Raptures of Rock*. Serpent's Tail.
- Reynolds, S. (2005). *Rip It Up and Start Again. Postpunk 1978–1984*. Faber & Faber.
- Sanderson, D. (2022). *Nick Cave & The Bad Seeds. Every Album, Every Song*. Sonicbound.
- Sandnes, K. O. (1996). *I tidens fylde. En innføring i Paulus' teologi*. Luther forlag.
- Schuftan, C. (2009). *Hey! Nietzsche!: Leave Them Kids Alone. The Romantic Movement, Rock & Roll, and the End of Civilization as We Know It*. ABC Books.
- Snow, M. (2010). *Nick Cave Sinner Saint: The True Confessions*. Plexus Publishing.
- Spooner, C. (2006). *Contemporary Gothic*. Reaktion Books.
- Steiner, A. (2023). *Darker with the Day: Nick Cave's Song of Love and Death*. Rowman & Littlefield.
- Streight, I. (2019). Nick Cave, Flannery O'Connor, and the Embodied Sacred. *Flannery O'Connor Review*, 17, 147–164.
- Thompson, G. R. (1974). *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Washington State University Press.
- Van Elferen, I. (2013). Nick Cave and Gothic: Ghost Stories, Fucked Organs, Spectral Liturgy. I J. H. Baker (Red.), *The Art of Nick Cave. New Critical Essays* (s. 175–188). Intellect.
- Van Elferen, I. & Weinstock, J. A. (2016). *Goth Music. From Sound to Subculture*. Routledge Studies in Popular Music. Routledge.
- Wandrup, F. (1999). Med Gud på sin side. *Dagbladet* 30. april.
- Welberry, K. & Dalziell, T. (2009) (Red.). *Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave*. Ashgate.