



# «Jeg er en synder, og jeg liker det»: Madonnas liminale åndelighet

AV ROBERT W. KVALVAAG

OsloMet

Helt fra starten av har en sentral side ved Madonnas prosjekt vært å utforske hva som ligger i transgresjon og overskridelse. I denne artikkelen hevder jeg at det hos Madonna sammen med transgresjonen alltid følger med en ambivalens, hvor synd og nåde, rent og urent, hellig og profant både utfordres og nytolkes, samtidig som tradisjonelle forståelser beholdes og bekreftes. Madonna passer ikke inn i én bestemt kategori, hun er både verken – eller, og både – og. Hun er en liminal skikkelse, som bryter med tradisjonen samtidig som hun bekrefter den. Et godt eksempel på dette er hennes bruk av begrepet synd, ord som «synd» og «synder» utgjør en sentral del av Madonnas tekstlyriske vokabular. Det handler både om noe som skal leves ut og nytes, samtidig som begrepet beholder den tradisjonelle teologiske betydningen; noe urent eller en mangel som mennesket trenger å bli rensset fra eller få hjelp til å bli utfridd fra. Madonna har skapt sitt eget «rom-i-mellom», hvor hun både løsriver seg fra sider ved den katolske tradisjonen, samtidig som hun viderefører og utfordrer den.

Nøkkelord: Madonna, katolisisme, sakramenter, synd, seksualitet, transgresjon, liminalitet

MADONNA, TRANSGRESJON OG LIMINALITET

Med over 300 millioner solgte album er Madonna trolig den mest innflytelsesrike kvinnelige artisten i populærmusikkens historie. I artikkelen

om Madonna i *The Encyclopedia of Popular Music* skriver musikkforskeren Colin Larkin at «no other female singer in the pop arena has been as prominent or as successful» (Larkin 2002, 791). Mange forskere vektlegger at Madonna er en grenseoverskridende artist, og betegnelsen *transgressiv* brukes ofte om henne, særlig når det gjelder feminisme, kjønn og seksualitet. *Transgression* er et vanlig ord i engelskspråklig sosiologi. Sosiologen Chris Jenks har skrevet innføringsboka *Transgression*, i Routledge-serien *Key Ideas*. Han definerer begrepet slik:

Transgression is that which exceeds boundaries or exceeds limits [...] Transgressive behaviour does not deny limits or boundaries, rather it exceeds them and thus completes them [...] Transgression is not the same as disorder; it opens up chaos and reminds us of the necessity of order (Jenks 2003, 7).

Jenks viser til den franske filosofen Georges Bataille (1897-1962), og påpeker at Bataille har hatt stor innflytelse når det gjelder betydningen av begrepet transgresjon i nyere tid (Jenks 2003, 87). Bataille «er *overskridelsens*, *transgresjonens* tenker – overskridelse da definert som en bevegelse utover de grensene samfunnet setter, men uten at man når fram til et bestemt mål, et alternativt bestemmelsessted, eller en forsoning» (Buvik 1998: 71). Bataille kritiserte den tradisjonelle forståelsen av begrepet *transgresjon*, hvor det ble oppfattet som en umoralsk ettergivenhet i forhold til impulser eller fristelser. Han så på transgresjonen som noe positivt, noe viktig som det er verdt å strebe etter. Gjennom den kan mennesket komme i berøring med det som stenges ute av fornuften, derfor kaller Bataille den en guddommelig erfaring (Buvik 2005, 79).

I essayet «Power to the Pussy» (1993) skrev den nylig avdøde feministen og pedagogen bell hooks (Gloria Jean Watkins) at Madonnas image, «like that of the black Madonna, evoked a sense of promise, a vision of freedom feminist in that she was daring to transgress sexist boundaries» (Frank og Smith 1993,66).<sup>1</sup> I 1999 påpekte Carolyn Lea i

---

<sup>1</sup> På noen av de eldste avbildningene av Maria er hun brun eller svart. Bare i Europa finnes det over fem hundre slike svarte Madonnaer, alle utformet som statuer. «Black Madonnas are considered especially wonderworking, as the possessors of hermetic knowledge and power» (Warner 2016, 281). De er nært forbundet med folkereligiositeten og med Marias nærhet til vanlige mennesker (Næss 2019, 259).

essayet «Madonna: Transgression and Reinscription» at Madonna «transgresses the boundaries of traditional femininity». Men Lea gjorde samtidig en annen observasjon, som jeg forfølger i denne artikkelen: «Madonna's texts provide us with a *landscape of contradictory messages*» (Lea 1999, 220, min uthevelse).

Titlene på noen av Madonnas tidlige utgivelser, *Madonna* (1984), *Like a Virgin* (1984), *Like a Prayer* (1989), *The Immaculate Collection* (1990) og *Erotica* (1992), reflekterer to tema som hun stadig vender tilbake til: religion (særlig katolsk kristendom) og seksualitet. Forskning på det religiøse aspektet ved Madonnas artistiske uttrykk har i stor grad dreid seg om hennes problematisering av ulike sider ved katolsk teologi, særlig jomfru (Maria) – hore (Maria Magdalena) dikotomien (se for eksempel McClary 1993 og Guilbert 2002).

Et annet religiøst aspekt forskere har vært opptatt av er Madonnas interesse for kabbala (Kvalvaag 2004, Huss 2005 og 2019). Religionsviter Kocku von Stuckrad skriver at hennes fascinasjon for kabbala er et uttrykk for en grenseoverskridende religiøsitet: «In her work, Madonna transgresses [...] the lines between various pieces of tradition» (von Stuckrad 2010, 296). Han utdyper imidlertid ikke hva han legger i verbet *transgress*, eller hvordan Madonna uttrykker en slik overskridelse i sine tekster.

Religionsviter Christopher Partridge vier i boka *The Lyre of Orpheus* et helt kapittel til fenomenet transgresjon i rock og populærmusikk. Ett av eksemplene han nevner er Madonna og hennes «transgressive persona» (Partridge 2014, 110). Partridge mener at dette først og fremst handler om at hun forener den syndige og urene med den rene og jomfruelige kvinneskikkelsen i katolisismen. Allerede i 1992 skrev den amerikanske feministen og kulturkritikeren Camille Paglia at Madonna forente jomfruen og horen i én og samme kropp:

Playing with the outlaw personae of prostitute and dominatrix, Madonna has made a major contribution to the history of women. She has rejoined and healed the split halves of woman: Mary, the Blessed Virgin and holy mother, and Mary Magdalene, the harlot (Paglia 1992, 11).

Ifølge Paglia forener hun Maria Magdalena, som tradisjonelt har representert synd, begjær og seksualitet, med jomfru Maria, som representerer renhet, moderlighet og det åndelige feminine.<sup>2</sup> Madonna skiller ikke mellom det religiøse og det erotiske, dette blir tvert imot to sider ved samme sak (Partridge 2014, 110–111). Paglia og Partridge overser imidlertid at dette ikke er et nytt fenomen i katolsk teologi og fromhet. Både Georges Bataille og Simone de Beauvoir har vist at det finnes mange eksempler i katolsk kunst og hos katolske mystikere på en nær sammenheng mellom fromhet og seksualitet.<sup>3</sup> Madonna sier selv at hun har hentet inspirasjon til denne tematikken i kirken, i syndsbe kjennelsen og i ritualene:

I do believe religion and eroticism are absolutely related. And I think my original feelings of sexuality and eroticism originated in going to the church... It's very sensual, and it's all about what you are not supposed to do. Everything's forbidden, and everything's behind heavy stuff—the confessional, heavy green drapes and stained-glass windows, the rituals, the kneeling—there's something very erotic about that (Till 2010, 31).

Dette er interessant fordi Madonnas fokus på erotikk og seksualitet på den ene siden og religion på den andre ofte oppfattes som anti-katolsk og anti-kristen (jf. Partridge 2014, 110). Musikkforskeren Susan McClary har imidlertid påpekt at det er likhetstrekk mellom Madonna og katolske komponister på 1600-tallet, «[who] freely borrowed images of desire and eroticism from the steamy operatic stage for purposes of devotionals and worship services» (McClary 1993, 119).

---

<sup>2</sup> Pave Gregor I var den første som hevdet at Maria Magdalena hadde en fortid som prostituert. I sin påskepreken i Roma i 591 tegnet han et bilde av den syndige kvinnen som hadde omvendt seg, etter å ha gitt etter for kroppslige lyster. Dette var en person mange kunne identifisere seg med. Gregors nytolkning av Maria Magdalena-skikkelsen ble en stor suksess, og hun regnes i dag som den nest mest populære helgen i den katolske kirken, bare overgått av Maria (Næss 2019, 309). Se også note 8 og 9.

<sup>3</sup> Georges Bataille 1996, 223–252, og Simone de Beauvoir 2000, 699–707. Begge bruker den spanske mystikeren Teresa av Avila som eksempel. Et klassisk uttrykk for dette i form av en skulptur er Berninis statue «Den hellige Teresas ekstase» i Santa Maria della Vittoria-kirken i Roma. Det er ikke tilfeldig at et bilde av Berninis Teresa prydet omslaget på førsteutgaven av Batailles *Erotismen*.

Paglia og Partridge neglisjerer dessuten sider ved Madonna som ikke passer inn i bildet av den transgressive artisten som gjør opprør mot tradisjonen. Paglia har imidlertid innsett at Madonna sprenger rammene for det transgressive: «It's an absurd, post modernist canard [norsk: 'ubegrunnet rykte'] that Madonna's cultural significance resides entirely in her 'transgressiveness'» (Paglia 1998, 28). Det transgressive og opprørske representerer bare én side ved Madonna. Hun har også en annen side, som bekrefter det som utfordres gjennom transgresjonen. Denne siden tones imidlertid ned eller ignoreres i forskningen; det er tross alt det transgressive og provoserende som i stor grad har gitt Madonna den unike posisjonen hun har i populærkulturen. Madonna har aldri brukt ordet *transgression* i noen av sine sangtekster. Men da hun i 2012 turnerte med sitt *MDNA*-show, hvor MDNA henspiller på hennes navn, hennes DNA og på rusmiddelet MDMA, bedre kjent som ecstasy, var showet inndelt i fire avdelinger: Transgression, Prophecy, Masculine/Feminine og Redemption. Madonna beskrev showet som en sjels reise fra mørket til lyset (O'Brien 2018, 493).

I flere av Madonnas sentrale låter spiller forestillinger knyttet til substantivene *synd* og *synder* en viktig rolle. Disse teologiske begrepene opptrer ofte sammen med andre kristne elementer som bønn og syndsbejelse, og vann og renselse. Fra og med Augustin har sex i den vestlige kulturen ofte blitt forbundet med synd. Synd, sex og død har til sammen dannet fruktbare sammenhenger som igjen har gitt opphav til ulike liminale subkulturer (Partridge 2015, 39). Madonna er et godt eksempel på en artist som har funnet seg godt til rette i liminale subkulturer. Inn i dette universet har hun tatt med seg ordet «synder», som er en vanlig betegnelse på mennesket i katolsk og kristen antropologi. Hos Madonna både bekreftes, nytolkes og utfordres dette, slik at det betegner menneskets uferdige og ambivalente status i den liminale

fasen. I denne artikkelen utforsker jeg hvordan tradisjon, transgresjon og liminalitet kommer til uttrykk i Madonnas tekster.<sup>4</sup>

VICTOR TURNER OG DEN LIMINALE FASEN

Sosialantropologen Victor Turner skapte begrepet *liminalitet* som betegnelse på en av tre faser i overgangsriter: adskillelse, liminalitet og reintegrasjon. Turner bygde videre på Arnold van Genneps klassiske bok, *Les Rites de Passage* (1909), som ble oversatt til norsk i 1999, sammen med Victor Turners essay «Midt imellom. Liminalfasen i overgangsriter». I den liminale fasen befinner individet seg i et grenseland, et kreativt kaos, et sted imellom. Turner var opptatt av religionens rolle i den liminale fasen, og han hevdet at «den vitale formidlingen av *sacra* er selve liminalfasens kjerne», og at «*sacra* er den symbolske malen for hele systemet av forestillinger og verdier i en gitt kultur» (Turner 1999, 138 og 143). Med *sacra* siktet Turner til det en kultur betrakter som hellig og skilt ut fra resten av kulturen. *Sacra* kan formidles ved det som utstilles (hellige gjenstander), ved handling («det som gjøres») og opplæring («det som sies») (Turner 1999, 139).

Turner la vekt på at den liminale fasen er grunnleggende ambivalent, ettersom den både er preget av det kjente og det ukjente, og av det tradisjonelle og det nye. I denne fasen kan man reflektere over, utforske og prøve ut ideer, roller, handlinger, forståelser og praksiser som skiller seg fra det man er vant med. Turner kalte de som befinner seg i den liminale fasen for overgangspersoner eller liminale *personae*. Liminalpersoner opptrer overskridende i forhold til klassifikasjon og grenseoppganger: «They transgress classificatory boundaries [...]. But the

---

<sup>4</sup> På engelsk brukes *transgression* også i bibelspråket. Salme 32:1 har følgende ordlyd i King James-oversettelsen (KJV): «Blessed is he whose transgression [NO 2011: lovbrudd] is forgiven, whose sin is covered» og i 1 Joh 3,4: «Whosoever committeth sin transgresseth [NO 2011: gjør opprør mot] also the law, for sin is the transgression [overtredelse] of the law» (KJV). Den greske grunnteksten bruker her ordet *anomia*, mens ordet for synd er *hamartia*. Synd er en mer generell betegnelse, i bibelspråket betegner transgresjon synd forstått som overtredelse av Guds lov. Transgresjon innebærer en overskridelse av loven, et opprør mot den bestående orden, en form for lovløshet.

most characteristic midliminal symbolism is that of paradox, or of being *both this and that*» (Turner 1977, 37).<sup>5</sup>

Den danske antropologen Bjørn Thomassen har videreutviklet Turners idé om det liminale. Han påpeker at det liminale ofte brukes synonymt med det marginale, noe han mener er misvisende. «De liminale» er ikke nødvendigvis marginaliserte eller sosialt ekskluderte. Det viktigste kjennetegnet ved liminalitet ifølge Thomassen er at det på den ene siden innebærer en nesten uinnskrenket frihet i forhold til alle mulige etablerte strukturer, samtidig som individet befinner seg i en uavklart situasjon, hvor hierarkier og normer oppløses, hvor hellige symboler spottes og gjøres narr av, og hvor autoriteter utsettes for kritiske spørsmål, plukkes fra hverandre og snus på hodet (Thomassen 2018, 1, 5).

Teologen Kees Waaijman bruker begrepet *liminal åndelighet* om den religiøse dimensjonen i liminalfasen. Som eksempler på dette viser han til den jødiske spiritualiteten i eksilet i Babylon, holocaust-åndelighet og apokalyptisk åndelighet. Han skriver at fordi liminalfasen er en overgangsfase oppstår det uttrykk for åndelighet som utvikles «outside the cadres of culture». Waaijman legger vekt på den kreative siden ved liminal åndelighet, den kjennetegnes av fellesskap, likhet, innsikt, imaginasjon og energi (Waaijman 2006, 11).

I denne artikkelen hevder jeg at Madonna er en liminal *persona* i den forstand at hun befinner seg i en mellomtilstand; hun er kritisk til den katolske kristendomsforståelsen hun vokste opp med, samtidig som aktørene i mange av hennes sanger uttrykker et ønske om å komme «hjem». I denne tilstanden «midt-i-mellom» kombinerer hun flere motsetninger i én og samme person. På den ene siden uttrykker hun overskridelse og transgresjon, og på den andre siden kristen tradisjon og

---

<sup>5</sup> Her viser Turner til Mary Douglas, og hennes bok *Rent og urent*. Douglas skrev at det «rene» er det som er avgrenset og ubesmittet av kontakt med alt som ikke tilhører det. Det «urene» er det som flyter over grensene, det åpne, utflytende og tvetydige. Det urenes essens er ubestemmelighet – det som ikke passer inn i mønsteret (Douglas 1997, 11). Det urene hos Mary Douglas er dermed beslektet med det liminale hos Victor Turner. Og det liminale er igjen beslektet med det transgressive, slik dette forstås hos sosiologen John Jervis: «Transgression [...] involves hybridization, the mixing of categories, and the questioning of the boundaries that separate categories» (Jervis 1999, 4).

katolsk teologi. Hun uttrykker en liminal åndelighet, som er uferdig, sammensatt, motsigelsesfull og åpen. Hun stiller spørsmålsteget ved alle former for religiøsitet som innebærer underkastelse og lydighet, og hun tar kristne symboler og elementer fra katolsk kristendom og snur disse på hodet. Resultatet er imidlertid ikke fravær av åndelighet, men tvert imot en reforhandling av *sacra*, hvor det som er hellig også omfatter kropp, kjønn og seksualitet. Samtidig opprettholdes en tradisjonell forståelse av *sacra* (forstått som sakramenter i katolsk teologi), og det kristne syndsbegrepet beholdes som et kjerneelement i menneskesynet.

#### MADONNA LOUISE VERONICA CICCONE

Madonna er et italiensk ord, satt sammen av *ma* og *donna*, som betyr «min kvinne» eller «min frue». Det er vanskelig å fastslå nøyaktig når jomfru Maria første gang ble kalt Madonna, men det skjedde i Italia, en gang tidlig i middelalderen. I billedkunsten ble det ofte brukt om Maria når hun holder Jesusbarnet. Mens Maria, Mari eller Mary er vanlige kvinnenavn i mange land er det uvanlig å bruke Madonna som navn på jenter. Men da Ciccone-familien i Michigan i USA ble utvidet med et nytt medlem 16. august 1958 var det helt naturlig å kalle den lille jenta Madonna Louise. Hun ble oppkalt etter sin mor, som også hadde dette uvanlige navnet. Madonna har uttalt at den eneste personen hun vet om som heter Madonna, var hennes egen mor (Cross 2007, 26), og at Madonna er det helligste navnet en kvinne kan ha (Bego 2000, 17). Det er derfor ikke så merkelig at hun tidlig betraktet navnet som et ideal hun måtte leve opp til (Cullen 2001, 87). I programheftet til turnéen hun la ut på i 1987, skrev hun: «Madonna is my real name. It means a lot of things. It means virgin, mother, mother of earth. Someone who is very pure and innocent, but always someone who's very strong» (McClary 1993, 126). Hun tillegger navnet stor betydning, samtidig som hun legger vekt på at det kan bety flere ting.

Familien var aktive i den lokale katolske kirken, og de nøyde seg ikke med kirkebesøk kun på søndager. De sto tidlig opp hver morgen og dro til kirken en time før skoletid (Cullen 2001, 89). På skolen lærte



hun at Madonna var den eneste kvinnen som ikke trengte en mann for å bli gravid. Madonna var nært knyttet til sin mor, men da hun var fem år døde moren av brystkreft. Hennes bestemor ble en sentral figur i oppveksten, og bestemoren viderefremidlet et kvinnesyn som er utbredt i deler av katolsk tenkning: «When I was tiny my grandmother used to beg me not to go out with boys, to love Jesus and be a good girl. I grew up with two images of women, the Virgin and the whore» (Michael 2004, 8).

Katolsk teologi rommer mange ulike og til dels motstridende retninger. Flere forskere har påpekt betydningen av at Madonna vokste opp i en menighet og med en mor som var sterkt preget av jansenismen (O'Brien 2018, 35-36). Jansenismen, som oppstod på 1600-tallet, har navn etter Cornelius Otto Jansen (1585-1638), en teologiprofessor ved Universitetet i Leuven i Belgia. Han mente at kirken burde legge større vekt på Augustins lære, og i sitt hovedverk *Augustinus* understreket han betydningen av syndefallet og arvesynden. Menneskesynet er utpreget pessimistisk, og jansenismen kalles av og til for katolsk puritanisme (Choquette 2004, 119). Samleie i ekteskapet er nødvendig for å føre slekten videre, men begjæret og lysten ble betraktet som noe syndig:

[Jansenism] was based on the fundamental suspicion of all things human, because man was by definition a sinner; only God was worthy of trust. This led to stringent teachings and regulations including a ban on any theatrical productions, on dancing whenever both sexes were present, and denunciations of immorality that smacked of exaggeration (Choquette 2004, 120).

Familien til Madonnas mor kom fra Quebec i Canada, et sted hvor jansenismen historisk sett har spilt en viktig rolle. Madonnas mor, Madonna Fortin Ciccone (1933-1963), praktiserte en asketisk form for katolsk fromhet. Eksempelvis strødde hun i fastetiden ukokt ris på gulvet, knelte og ba, samtidig som hun kjente smerten og ubehaget i kroppen. Om nettene sov hun av og til med kleshengere laget av stål under seg i sengen. Dersom det kom kvinner på besøk som hadde bukser med glidelås foran, dekket hun til alle de hellige bildene eller vendte dem mot veggene (Morton 2001,33). Det er derfor neppe tilfeldig at coveret

på Madonnas utgivelse *Like a Prayer* (som imiterer coveret på Rolling Stones-albumet *Sticky Fingers*, 1971) viser et bilde av Madonnas hofteparti, hvor hun har åpnet den øverste knappen i buksa. En talsperson for plateselskapet Warner Bros. sier at det var Madonnas idé: «She wanted to create a flavour of the 60's and the church. She wanted to create a sensual feeling you could hear and smell». <sup>6</sup> Navnet Madonna er printet over magen, med o-en plassert akkurat der navlen er. O-en er omgitt av et korsformet lys. Over Madonnas navn er en krone, symbolet på Maria/Madonna som himmeldronningen.

I et intervju fra 2015 med *Billboard Magazine* kaller Madonna katolisismen sin *alma mater*:

Catholicism feels like my alma mater. It's the school I used to go to, and I can go back any time I want and take whatever I want from it because I suffered all the oppression, and all the abuse—and also enjoyed all the pomp and circumstance, the drama and the confusion and the hypocrisy and the craziness. I feel like I can say whatever I want and do whatever I want (Grigoriadis 2015).

*Alma mater* er latin, og betyr «nådige, gavmilde, nærende mor». Det kan brukes om det universitetet en person har studert ved, og som tittel på en gudinne. Romerske diktere i antikken brukte det blant annet om Venus, og i middelalderen brukte kirken det om jomfru Maria. Katolisismen er Madonnas *alma mater* fordi det er fra denne tradisjonen hun ikke bare har hentet sin identitet, men også funnet mesteparten av det stoffet hun har brukt, nytolket og endevendt i sin egen utvikling som artist.

Denne artikkelen analyserer Madonnas sangtekster, og fokuserer i liten grad på hennes musikkvideoer og sceneshow. Tidligere forskning har lagt stor vekt på de to sistnevnte elementene (se antologiene til Schwichtenberg 1993 og Fouz-Hernandez 2004), mens Madonna som låtskriver i liten grad har vært gjenstand for seriøs forskning. En viktig

---

<sup>6</sup> Pop Artwork 101. Freccero mener at Madonna, ved å kombinere de blå jeansene Rolling Stones brukte på sitt cover, som inneholder fallos eller penis, uttrykker en form for feminisme ved å plassere o-en over sin egen navle. O-en representerer det kvinnelige kjønnsorganet, og o-en, med krone over – triumferer dermed over penis i de trange jeansene til Rolling Stones (Freccero 1992, 169).

grunn til dette er en utbredt oppfatning om at Madonnas tekster ikke er autentiske. Den kjente musikkritikeren Theodore Gracyk hevder at Madonna (sammen med Pet Shop Boys)

are prominent exemplars of authentic inauthenticity: there is no pretense to any meaningfulness or commitment beneath the surface of pleasurable music and image-construction. Style is embraced and enjoyed for what it is (Gracyk 2020, 212-13).

Madonnas tekstmusikalske univers handler med andre ord bare om overflate, *image* og stil. Hun forsøker ikke å formidle noe meningsfylt eller å hengi seg til noe under overflaten. Gracyk er ikke alene om å fremme slike synspunkter. En annen kritiker hevder at hun er det han kaller «Teflon-idolet», fordi ikke noe fester seg ved henne. Umoralsk oppførsel, blasfemi og det som er perverst, alt bare sklir av Madonna (Tetzlaff 1993, 259). I fortsettelsen skal jeg vise at disse kritikerne tar feil; det finnes noe hos Madonna som er autentisk, og dette er igjen nært forbundet med hennes liminale åndelighet.

«FAR, JEG HAR SYNDET»

Med noen viktige unntak («Like a Virgin», «Material Girl» og «Papa Don't Preach») skriver Madonna de fleste av tekstene sine selv. Hun har uttalt at mange av hennes sanger inneholder elementer av bekjennelse og er delvis selvbiografiske (Vickers 1994, 232). Her har Sylvia Plath, Frida Kahlo og Anne Sexton vært viktige inspirasjonskilder (Cross 2007, 107). Sangene på hennes kanskje mest kjente album *Like a Prayer* (1989) har et tydelig selvbiografisk preg, og en rød tråd er Madonnas ønske om å utforske ulike sider ved katolisismen. I 1989 uttalte hun at hennes egen katolisisme var i kontinuerlig endring (Holden 1989).

Et godt eksempel på selvbiografisk låtskriving fra *Like a Prayer* er sangen «Oh Father». Madonna sier at «Oh Father» ikke bare handler om faren Tony Ciccone, men om alle autoritetsskikkelser i hennes liv,

som også inkluderer Gud (Zollo 2003, 621). Det andre verset beskriver en situasjon hvor jeg-personen kneler ved farens støvler og ber:

Seems like yesterday  
I lay down next to your boots and I prayed  
For your anger to end  
Oh Father, I have sinned

Synsbejennelsen er nødvendig for at F/farens sinne skal opphøre. Sangens «Father» kan både være hennes egen far («You never loved me»), katolske prester («Oh Father, I have sinned») og kristendommens Gud Fader («Oh Father, you never wanted to hurt me, why I am running away?»). I katolisismen etterfølges synsbejennelsen av en botshandling, eller en «act of contrition» (et uttrykk Madonna bruker i flere sanger). «Oh Father» kan oppfattes som et tidlig eksempel på at tematikken knyttet til synd, synsbejennelse, botens sakrament og renselse kom til å spille en sentral rolle i Madonnas tekstlyriske univers.<sup>7</sup>

Selv om Madonna seinere i livet har kalt katolisismen masochistisk (Taraborrelli 2018, 23), har hun samtidig bevart en sterk fascinasjon for den fromheten hun så hos nonnene og sin mor. På omslaget til *Like a Prayer* skrev hun: «This album is dedicated to my mother, who taught me how to pray». Som barn drømte Madonna om å bli nonne, og da hun ble konfirmert i 1967 la hun navnet Veronica til sine to fornavn. Hun valgte navnet Veronica fordi dette ifølge katolsk tradisjon er navnet på kvinnen som tørket svetten av Jesu ansikt da han var på vei til Golgata (Taraborrelli 2018, 21).

Da hun ble mor for første gang i 1996 kalte hun datteren Lourdes Maria. Lourdes, som i likhet med Madonna er relativt uvanlig som personnavn, er et av de viktigste valfartsstedene i den katolske verden. Ved å kalle sin egen datter Lourdes videreførte Madonna katolisismens Ma-

---

<sup>7</sup> Det lyriske jeget i en poptekst er ikke nødvendigvis identisk med tekstforfatterens: «The 'I' of the pop song contains multitudes. For a gifted singer, the 'I' need not have any autobiographical connection» (Bradley 2017, 302). Hos Madonna er det imidlertid flere ganger en eksplisitt sammenheng mellom låtskriving og selvbiografi, særlig når hun skriver om sine egne foreldre, slik som i «Oh Father» (far), «Inside of Me» (mor), «Mother and Father», «Promise to Try» og «Mer Girl».

riatradisjon i sin egen familie. Dessuten ga hun datteren dette navnet fordi mange av de som drar på pilegrimsreise til Lourdes drar dit for å oppleve helbredelse. Madonnas mor hadde et sterkt ønske om å besøke Lourdes (O'Brien 2018, 318).

Da Madonna ga ut en samleplate i 1990 fikk den tittelen *The Immaculate Collection*. Dette henspiller på den katolske betegnelsen «The Immaculate Conception», som betyr den rene, uberørte, eller uplettede unnfangelse. Dette handler ikke om Jesu unnfangelse, eller om jomfrufødsel, men om Marias unnfangelse. Den var i utgangspunktet helt vanlig, det vil si at hennes foreldre hadde sex, men akkurat i øyeblikket Maria ble unnfanget grep Gud inn og frelste henne fra arvesynden. Slik kom hun til verden: uplettet av synd. Men desto mer Maria ble syndfri, jo mindre kunne vanlige mennesker finne trøst hos henne når de selv gav etter for fristelser. For mange ble Maria så opphøyd og hellig at hun ble fjern og utilnærmelig. Dermed oppsto det et behov for en annen kvinneskikkelse som representerte det motsatte av den opphøyde jomfruen (Veiteberg 1995, 101).

Madonna sier at Maria Magdalena er hennes favoritthelgen, og hun føyer samtidig til at Jesus og Maria sannsynligvis hadde et seksuelt forhold: «There's Mary Magdalene—she was considered a fallen woman because she slept with men, but Jesus said it was okay. I think they probably got it on, Jesus and Mary Magdalene. Those are my saint heroes» (King 1991, 248).<sup>8</sup> Selv om Det nye testamente ikke sier noe om hva hennes synder besto i ble Maria Magdalena tidlig prototypen på den botferdige horen, Bibelens *femme fatale*. Maria Magdalena ble svært populær i middelalderen, både som synder og helgen. Hun ble et forbilde for det angrende menneske og hun ble særlig knyttet til botens sakrament. Boten, eller det personlige skriftemål, var ett av de sju sakramentene og fra begynnelsen av 1200-tallet fikk den stor betydning. Alle måtte bekjenne sine synder for en prest minst én gang i året for å kunne få adgang til nattverden. Gjennom boten kunne enkeltmennesket sikre seg frelse, og her ble Maria Magdalena en sentral figur fordi mange identifiserte seg med henne. Hun hadde vært nær Jesus og blitt

<sup>8</sup> Ambivalensen og dobbeltheten mellom den fromme jomfru Maria og den syndige Maria Magdalena er dermed allerede til stede i Maria Magdalena som helgen.

tilgitt. I mange prekenes ble hun kalt *beata peccatrix* – «den velsignede synderinnen».<sup>9</sup>

#### RITUALENE I DEN LIMINALE FASEN

Den liminale fasen er nødvendig for å «vaske bort» en persons tidligere statuser, for å gjøre ham eller henne klar til å gjenfødtes som en ny person (Hylland Eriksen 1998, 173). I den liminale fasen spiller ulike ritualer en viktig rolle fordi ritualet innebærer en forandring og eksemplifiserer overgangen fra én tilstand til en annen. Turner skiller mellom ritual og seremoni; ritualet er transformativt eller forvandlende, mens seremonien er stadfestende (Turner 1967, 95). Ritualene skal forberede de som er i den liminale fasen på det nye livet i den siste fasen, hvor de gjenopptas og integreres i fellesskapet. Ritualene er forbundet med det hellige, eller *sacra*. Dette har ikke en dynamisk, men heller en konserverende funksjon. Det hellige utgjør en fast kjerne som ikke er gjenstand for forhandlinger (Crosby 2009, 10).

Hos Madonna er ritualene naturlig nok knyttet til sakramentene i kato­lisismen. Madonnas mest kritikerroste utgivelse, *Like a Prayer* (1989), innledes med referanser til bønn i «Like a Prayer» og avsluttes med «Act of Contrition», en låt hvor botens sakrament spiller en viktig rolle. I «Act of Contrition» siterer Madonna utdrag fra en bekjennelse som brukes i forbindelse med boten. Mens sangen «Like a Prayer» spilles baklengs (og Prince bidrar med en gitarsolo), resiterer og synger Madonna:

---

<sup>9</sup> Musikalen Jesus Christ Superstars bilde av Maria Magdalena bidro sterkt til at hun i populærkulturen på 1970-tallet (og seinere) ble sett på som prostituert. Her synger hun: «I don't know how to love him. He's just a man, and I've had so many men before». Kjærlighetsforholdet mellom Maria Magdalena og Jesus ble iscenesatt i Martin Scorseses film *The Last Temptation of Christ* (1988), som bygger på Nikos Kazantzakis roman med samme tittel. I nyere forskning tegnes et helt annet bilde av Maria Magdalena; hun var en av Jesu nærmeste disipler, og hun spilte en sentral rolle blant de første kristne. Hun var verken hore eller besatt av demoner. I filmen *Mary Magdalen* (2018), regissert av Garth Davis og med Rooney Mara i hovedrollen, tegnes et bilde av Maria Magdalena som åndelig lederskikkelse, et forbilde for de mannlige apostlene. Filmens manus, som er skrevet av to kvinner (Helen Edmundsen og Philippa Goslett), bryter dermed radikalt med den tradisjonelle forståelsen av Maria Magdalena som den syndige forførrersken (Bolton 2020, 36-39).

Oh my God, I am heartily sorry for having offended Thee  
 And I detest all my sins because of Thy just punishment  
 But most of all, because I have offended Thee  
 Who art good and deserving of all my love  
 I firmly resolve with the help of Thy grace  
 To confess my sins, to do penance, to amend my life  
 And to avoid the temptations of evil

Dermed etableres en teologisk sammenheng mellom Madonnas kanskje mest kjente sang, og botens sakrament. Men denne sammenhengen er disharmonisk og gir lytteren en opplevelse av at noe er feil, brutt i stykker og gjenstand for spott og spe.<sup>10</sup> Det skapes både et inntrykk av at syndsbekjennelsen legges over «Like a Prayer» for å undertrykke det Madonna uttrykker gjennom sin sang, samtidig som syndsbekjennelsen oppleves som en parodi. I og med at syndsbekjennelsen fremføres over en baklengsversjon av «Like a Prayer» kan den også tolkes som et uttrykk for en kritisk holdning til koblingen mellom synd og seksualitet.<sup>11</sup> Dette har vært et svært sentralt ankepunkt hos Madonna overfor den kirken hun vokste opp i, og en tematikk som hun har uttrykt på mange ulike måter—ikke minst i sine musikkvideoer og sceneshow. Madonna utfordrer den tradisjonelle kristne forståelsen av begjæret og det kroppslige som noe syndig.

Madonna har selv lagt vekt på sammenhengen mellom religiøsitet og erotikk som kjernen i «Like a Prayer»: «[It is] a song of a passionate young girl so in love with God that it is almost as though He were the male figure in her life» (Holden 1989). I «Like a Prayer» møtes det ån-

---

<sup>10</sup> Låten «Girl Gone Wild» (2012) innledes med nesten samme bønn som i «Act of Contrition». Men i motsetning til «Act of Contrition» oppleves den innledende delen av «Girl Gone Wild» som bønnen til en som oppriktig betrakter seg selv som angrende synder. Tekstens jeg-person befinner seg i en paradoksal tilstand hvor hun dras mellom ønsket om å være god på den ene siden, og lysten til å være slem eller ond på den andre. Hun er «bad», men ønsker å være «good».

<sup>11</sup> Dette er ikke et eksempel på skjult baklengsmaskering, eller satanisk maskering, et fenomen som fikk stor oppmerksomhet i USA på 1980-tallet. Det er ikke vanskelig å høre deler av «Like a Prayer» i bakgrunnen mens Madonna fremfører «Act of Contrition». Patrick Leonard, som produserte «Act of Contrition», sier at «the engineer just flipped over the tape of ‘Like a Prayer’ and played it backwards, and Madonna just sat there with a microphone and said a prayer» (Andrews 2022, 43).

delige og det erotiske i en jeg-person som i knelende positur føler kraften fra tekstens «du», og som tar denne personen med til et ubestemt «sted»:

When you call my name  
It's like a little prayer  
I'm down on my knees  
I wanna take you there

Tekstens «there» kan være himmelen og foreningen med Gud, eller det kan være den seksuelle ekstasen mellom to mennesker som elsker med hverandre (Friskics-Warren 2005, 64). Om forholdet mellom bønn og sex har Madonna uttalt at de er nært beslektet med hverandre, og at det ikke finnes en lov som sier at du ikke både kan være en åndelig og en seksuell person. Madonna sammenligner sex med bønn, og hun påpeker at begge kan oppleves som noe guddommelig (Hiatt 2015, 41).

«Contrition» er en form for indre omvendelse. Men «Act of Contrition» avsluttes ikke med at Madonna sier «Forgive me», eller at hun tilsies syndsforlatelsen. Hun sier heller ikke «I regret», men «I reserve», som om hun befinner seg på et hotell og skal reservere et rom:

I reserve, I reserve, I reserve, I reserve, I resolve  
I have a reservation, I have a reservation!  
What do you mean, it's not in the computer?

Reservasjonen Madonna ønsker å foreta finnes ikke i hotellets datamaskin, hennes reservasjon kan ikke bekreftes. En nærliggende tolkning av dette kan være at den bedende i «Act of Contrition» oppfatter syndsbejennelsen som et adgangskort som gjør at man automatisk slipper inn i himmelriket («I have a reservation»). Når tekstens jeg-person forsøker å reservere rom, oppdager hun at hennes navn ikke er registrert i hotellets datasystem. Budskapet synes dermed å være at man ikke automatisk skaffer seg «rom i himmelen» gjennom å fremsi en syndsbejennelse eller ved å gjennomføre et religiøst ritual. «Act of



Contrition» inneholder derfor ikke en kritikk av botssakramentet, men heller en kritikk som rammer ritualets bruk eller misbruk.

#### NATTVERDSAKRAMENTET

Nattverden omtales aldri eksplisitt i Madonnas tekster. Men i «Love Tried to Welcome Me» (1994) siterer hun fra et kjent dikt som inneholder en invitasjon til å ta del i det sakramentale måltidet. Her tar hun på nytt opp tematikken knyttet til synd som en dimensjon ved mennesket som holder mennesket borte fra fellesskapet med Gud. De første linjene fra det første verset i denne sangen er en nesten ordrett gjengivelse av noen linjer fra George Herberts kjente dikt «Love III». Herbert (1593-1633) var en engelsk dikter, prest og mystiker. I Herberts dikt er kjærligheten personifisert, og fungerer som en metafor for Kristus. Selv om jeg-personen føler skyld på grunn av skrøpelighet og synd overser Kjærligheten dette, og ber jeg-personen sette seg ned:

Love bade me welcome  
 Yet my soul drew back  
 Guilty of dust and sin  
 [...]
 You must sit down, says Love,  
 And taste my meat:  
 So I did sit and eat

Sangen «Love Tried to Welcome Me» ble spilt inn til utgivelsen *Bedtime Stories* (1994). Madonna sier at de fleste sangene på denne utgivelsen «are about a kind of spiritual struggle or coming to terms with a spiritual struggle» (Andrews 2022, 72). Denne åndelige kampen handler om en tematikk som ofte dukker opp i Madonnas tekster; nøling, opplevelse av ikke å være verdig, og (fraværet av) overgivelse. Jeg-personen i hennes versjon av «Love Tried to Welcome Me» er ønsket velkommen av Kjærligheten, men kommer aldri til måltidet. Årsakene til dette er nesten identiske med Herberts «dust and sin». Madonna har imidlertid i sin tekst lagt til en dimensjon som ikke finnes hos Herbert, representert ved substantivet *lust*:

Love tried to welcome me  
 But my soul drew back  
 Guilty of lust and sin  
 Covered with dust and sin  
 Love tried to take me in

En nærliggende tolkning er at selv om Gud ønsker jeg-personen velkommen, trekker hun seg unna, fordi hun opplever seg selv som en synder, skyldig overfor Gud på grunn av synd—i dette tilfellet konkretisert som begjær (*lust*). I katolisismen er det vanlig å regne med sju døds-synder, og en av dødssyndene er (å gi etter for) lyst eller begjær (latin: *luxuria*).<sup>12</sup> Dette inkluderer onani og sex før og utenfor ekteskapet. I henhold til normativ katolsk lære skal man ikke motta kommunion dersom man har en uoppgjort dødssynd. Det er med andre ord ikke bare begjæret i seg selv, men begjæret som utløser syndige handlinger som holder jeg-personen borte fra nattverden.

I middelalderen ble *luxuria* alltid forbundet med kvinnen, fordi hun fristet og vekket lyst hos menn. Når det ble laget illustrasjoner av døds-syndene ble *luxuria* alltid framstilt som en kvinne, gjerne en fristerinne ute etter å forføre menn. Kvinneidealet var derfor jomfru Maria, som aldri kjente på lyst og som forble jomfru hele sitt liv.

#### VI ER ALLE SYNDERE

Madonna har i flere uttalelser understreket hvor sentrale begrepene «synd» og «synder» er i katolisismen, slik hun har lært den å kjenne. Hun mener at den sterke vektleggelsen av skyld og tilgivelse har gjort livet vanskelig for mange katolikker: «Do you know what it's like to be told from the day you walk into school for the first time you are a sinner, that you were born that way, and that that's just the way it is?» (Taraborrelli 2018, 21). På utgivelsen *MDNA* (2012) er det flere sanger hvor Madonna berører denne tematikken. Klarest kommer dette til uttrykk i «I'm a Sinner», med følgende refreng:

<sup>12</sup> I den katolske kirkes katekisme kalles de sju syndene hovedsynder, «fordi de gir opphav til andre synder og laster. De er: hovmot, havepsyke, misunnelse, sinne, ukyskhhet (*luxuria*), fråtseri, åndelig latskap eller akedi» (Den katolske kirkes katekisme 2014, 407).

I'm a sinner, I'm a sinner  
I'm a sinner, I like it that way  
I'm a sinner, I'm a sinner  
Praise the Lord and I like it that way

I et av versene påkalles Maria, som går i forbønn for dem som har syndet. Madonna synger også at Jesus henger på korset, og at han døde for menneskenes synder – noe som beskrives med ordet *loss*:

Hail Mary, full of grace  
Get down on your knees and pray  
Jesus Christ hanging on the cross  
Died for our sins, it's such a loss

Jeg-personen tror ikke at han som døde på korset, døde for menneskenes synder. Ordet «loss» er tvetydig, det kan bety at Jesu død var et smertelig tap, men det kan også tolkes i retning av at det som skjedde på korset var bortkastet. Maria har ikke lenger noen opphøyd posisjon, også hun er en synder som trenger å be om tilgivelse.

I fortsettelsen nevner Madonna flere kjente katolske helgener, blant annet Antonius, Sebastian og Thomas Aquinas. Men hva er poenget med å ramse opp disse skikkelsene fra kirkehistorien? Handler dette om eksotiske navn Madonna har tatt med for å gjøre inntrykk på sitt katolske publikum? Mest sannsynlig har Madonna inkludert disse i sin egen tekst fordi hun ønsker å markere at hun tilhører en tradisjon som hun samtidig tar avstand fra. Hun sier ikke at hun identifiserer seg med denne tradisjonen, men heller ikke at hun forkaster den. Teksten kan oppfattes slik at den uttrykker et ønske om tilhørighet. Samtidig blir kirkens alvorlige tilnærming til synd erstattet med en leken tone. Tekstens jeg-person ber Antonius, Aquinas og alle andre hellige menn om å passe på eller «fange» henne før hun synder på nytt:

Saint Anthony, lost and found  
Thomas Aquinas, stand your ground  
All the saints and holy men  
Catch me before I sin again

Mot slutten av sangen utvides perspektivet til å omfatte alle mennesker: «You're a sinner, you like it that way. We're all sinners». Det er ingen grunn til å tro at dette er ironisk ment. Det er heller en ærlig bekjennelse fra en artist som selv vokste opp med en sterk bevissthet om synd; både du og jeg er syndere, og det er likeså greit å innrømme det med en gang: vi liker det slik. Sangen avsluttes med noen tekstlinjer som nesten ordrett siterer en katolsk bønn rettet til jomfru Maria: «Hill deg, Maria» (latin: 'Ave Maria'), som også kalles også «Engelens hilsen» og bygger på engelen Gabriels hilsen til Maria i Luk 1: 28: «Vær hilset, du som har fått nåde! Herren er med deg!» (engelsk: «Hail Mary, full of grace, the Lord is with thee»). Madonna har imidlertid gjort noen små, men vesentlige endringer i bønnen:

Hail Mary, full of grace (the Lord is with me)  
 Hail Mary, full of grace (your love is with me)  
 Full of grace

I stedet for «Herren er med deg (Maria)» synger hun «Herren er med meg». Dette kan forstås slik at jeg-personen i Madonnas tekst opplever at Herren (Gud) er med henne på samme måte som han var med Maria. Samtidig opplever jeg-personen at hun, slik Maria var omsluttet av Guds kjærlighet, selv er omsluttet av Marias kjærlighet og nåde.

#### ET NYTT SAKRAMENT

I førkristen tid var dyrkingen av vagina som hellig og synet på den kvinnelige seksualiteten som sakral utbredt i Europa (Wolf 2012, 134–150). I Irland ble det laget steinskulpturer av kvinnefigurer fra keltisk mytologi som viser kvinneskikkelser med lårene spredt mens de holder kjønnsleppene åpne med hendene. Da Madonna i den kontroversielle boka *Sex* skrev at hennes vagina er et lærdomstempel, føyer hun seg med andre ord inn i en lang, men ikke helt ubrutt tradisjon:

Sometimes I stick my finger in my pussy and wiggle it around the dark wetness and feel what a cock or a tongue must feel when I'm sitting on it. I pull my

finger out and I always taste it and smell it. It's hard to describe, it smells like a baby to me, fresh and full of life. I love my pussy; it is the complete summation of my life. It's the place where all the most painful things have happened. But it has given me indescribable pleasure. My pussy is the temple of learning (Madonna 1992, 73).

I Europa mistet vagina sin status som hellig i den greske antikken (Wolf 2012, 138–39). Den tidlige kristendommen har lite å si om dette, men hos flere av kirkefedrene utvikler religionen seg i en asketisk retning. Religionens opphøyde kvinneskikkelse er ikke lenger gudinnen med sin hellige vagina, men den rene og uberørte jomfruen.

I låten «Holy Water» (2015) viderefører Madonna tanken om vagina som et hellig sted. Her blir den kvinnelige seksualiteten sakramental, vaginalåpningen sammenlignes med himmelens dør, og innenfor finnes frelsen. Jeg-personen lover dessuten sangens du at det de skal gjøre sammen på gulvet ikke er en synd:

There's something you gotta hit  
It's sacred and immaculate  
I can let you in heaven's door  
I promise you it's not a sin  
Find salvation deep within  
We can do it here on the floor.

I «Holy Water» er vagina hellig og ren; den er døren til himmelen. Ordet *immaculate*, norsk «ubesmittet», som i katolsk kristendom brukes om Marias unnfangelse, brukes her om vagina, og kobler dermed vagina fra dogmet om arvesynden. En av helgenene Madonna nevner i «I'm a Sinner» er Thomas Aquinas, som er en av de mest kjente teologene i den katolske kirken. Aquinas skriver blant annet følgende om arvesynden: «Samleiet mellom kjønnene, som etter våre urforeldres synd bare kan skje med vellyst, overfører arvesynden til avkommet» (Aquinas 2006, 253). I Madonnas tekst blir det Aquinas karakteriserer som «vellyst» (*luxuria*) i forbindelse med samleie ikke betraktet som synd, men tvert imot som en del av frelsesopplevelsen. Det som ble betraktet som

urent og forbundet med arvesynd er blitt til det hellige og rene. Tekstens «du» oppfordres til å kysse jeg-personens vagina slik at den blir våtere:

Kiss it better, kiss it better (Don't it taste like holy water)  
 Make it wetter, make it wetter (Don't it taste like holy water)  
 Kiss it better, make it wetter (Don't it taste like holy water)

«Holy Water» handler om cunnilingus eller oralsex, et tema Madonna har skrevet om før, i sangen «Where Life Begins» (1992). I «Holy Water» sammenlignes fuktigheten i vagina, kvinnens reaksjon på seksuell opphisselse, med hellig vann. Ved inngangen til katolske kirker står et kar med vigsløtt vann. De troende dypper fingerspissene i vannet, en handling som uttrykker et ønske om renselse. Det hellige vannet er sakramentalt, det er et synlig tegn på Guds usynlige nåde. Det vigsløtte vannet er også et symbol på dåpens vann, en påminnelse om at mennesket er syndig og trenger renselse:

Don't it taste like holy water (If you like it, please confess)  
 Don't it taste like holy water, like holy water  
 Don't it taste like holy water (Bless yourself and genuflect)  
 Don't it taste like holy water, like holy water  
 Don't it taste like holy water (Yeezus loves my pussy best)

Smaker ikke fuktigheten i vagina som hellig vann? spør sangens jeg-person. Og liker du det, så bekjenn! Smaker det ikke som hellig vann? Si fram velsignelsen og bøy kneet ned mot bakken! *Genuflection* uttrykker en dyp respekt for en overordnet person, i dette tilfelle kvinnen og hennes kjønnsorgan. Sangen avsluttes med at kvinnen sier at «Yeezus loves my pussy best», hvor Yeezus trolig er en ironisk referanse til Kanye West, og hans album Yeezus (2013). West skrev «Holy Water» sammen med Madonna.

Madonnas poeng med «Holy Water» er å provosere og utfordre tradisjonell kristen forståelse av sex og synd. Hun tar kristne symboler og elementer fra katolsk liturgi og fyller dem med nytt innhold, slik at den kvinnelige seksualiteten ikke framstår som noe syndig eller skambelagt, men tvert imot bekreftes og helliggjøres. Gjennom denne låten etableres

den kvinnelige seksualiteten som et sakrament, men i motsetning til måten hun nærmer seg de andre sakramentene på gjennomfører hun her hele ritualet. Hun opptrer som en prestinne som åpner døren til det aller helligste rommet, til et sted der de som slipper inn finner frelsen.

«Holy Water» minner om sentrale forestillinger hos Georges Bataille, slik han uttrykker det i *Erotismen*. Ifølge Bataille begrenses seksualiteten av forbud, og erotikkens område er overskridelsen av disse forbudene. Sanselighet og mystikk er i bunn og grunn ikke forskjellige fra hverandre, de adlyder de samme prinsippene. Mystikerne evner i sitt språk å beskrive den seksuelle foreningen slik at den symboliserer en høyere forening – foreningen med Gud (Bataille 1996, 224, 249). Det som interesserer Bataille er erotikken som *indre erfaring* eller *hellighetserfaring*, altså *autentisk kommunikasjon* hinsides individets normale grenser (Buvik 1998, 119). Både hos Bataille og Madonna forbindes erfaringen av det hellige med kroppen, og det hellige kommer til syne i transgresjonen eller overskridelsen av den etablerte orden.

#### EN PILEGRIM PÅ VEI HJEM?

Ifølge Victor Turner karakteriseres overgangsritualets første fase, separasjonsfasen, av adferd hvor individet bryter med en tidligere posisjon i den tradisjonen man kommer fra. Deretter følger den liminale fasen, og til sist en fase av reintegrering. Finnes det spor etter en slik siste fase i Madonnas tekster? Helt i begynnelsen av «Like a Prayer» hører jegpersonen noen som sier hennes navn, noe som gir henne en følelse av å være hjemme. Det musikalske uttrykket i denne innledende delen av låten skiller seg fra resten. Noe av det som gir «Like a Prayer» kraft og dynamikk er nettopp blandingen av sakral kirkemusikk med svart gospel. «Kirkemusikken» går i D-moll, mens gospelmusikken fremføres i F-dur. De fire første linjene i låten etterfølges av «When you call my name...», hvor det musikalske uttrykket er en form for funky, gospelpreget dansemusikk. Men det er i det «katolske preludiet», som forbinde sangen med katolsk kirkemusikk, at hun synger «And it feels like home»:

Life is a mystery  
 Everyone must stand alone  
 I hear you call my name  
 And it feels like home

Sangens tittel antyder at teksten ikke handler om bønn, men om noe som kan sammenlignes med en bønn. Men hvem er «du» i «Like a Prayer»? Og hva eller hvor er «hjem»? Er det Gud som kaller jeg-personen? Eller er det Madonnas mor, som kaller på sin datter? «Navnet» i teksten er da Madonna, som både kan referere til artisten Madonna og til jomfru Maria. Kay Turner kaller Madonna «den bortkomne datter», som imidlertid ikke kommer angrende, men beriket hjem:

Like the biblical Prodigal Son, she abjures paternal control and goes off to experience her own needs and desires, only to return. Unlike the son, she does not return repentant, but rather ‘enriched’ – for she is ‘prodigal’ in the second sense of the word as well: she is lush, exceptional, extravagant and affirmative. To be prodigal in this sense is to alter the law, to enlarge its parameters and recast its meaning (Turner 1993, 17).<sup>13</sup>

I «I’m a Sinner» sammenligner jeg-personen seg med månen, som ikke lyser av seg selv, men fordi den reflekterer sollyset. I Madonnas tekst beveger den seg over himmelen for å finne et sted som den kan kalle «hjem»:

Like the moon with no light of my own  
 Surfs the sky for a place to call home  
 I woke up with my hand in the fire  
 Get my kicks when I’m walking the wire

De to siste linjene beskriver ambivalensen hos jeg-personen. Selv om hun har brent seg får hun en slags rus av hårfint å balansere mellom to ytterpunkter. Senere i samme sang ber hun om at den hellige Kristoffer skal hjelpe henne å finne veien, slik at hun en dag vil komme hjem.

---

<sup>13</sup> Turner bygger på Jerry Aline Fliegers «The Female Subject: (What) Does Woman Want». Teksten er nesten ordrett hentet fra Flieger, men det er Turner som har overført den på Madonna.



Ifølge tradisjonen var Kristoffer en kristen martyr fra det tredje århundre, og hans fremste oppgave er å beskytte pilegrimer og andre reisende.

Sammen med sin kone Edith skrev Victor Turner en bok om pilegrimsreiser i en kristen kontekst. Her hevdet de at pilegrimsreisen for mange utgjør en liminal erfaring, fordi pilegrimen er underveis, og dermed verken det ene eller det andre, men noe midt-i-mellom (Turner 1978, 4, 7, 9). Madonna er en pilegrim i den forstand at selv om hun er underveis mot et «hjem» er hun først og fremst en hjemløs, noe som innebærer frihet til å utforske ulike sider ved livet utenfor trygge og gitte rammer, og gjøre nye erfaringer med åndelighet på siden av de etablerte tradisjonene.

I «Devil Pray» (2015) synger Madonna om å bruke narkotika, drikke whiskey og ruse seg med LSD. Resultatet av dette vil være at jeg-personen er «forever lost, with no way home». En mulig tolkning av «home» kan være at det refererer til katolsk kristendom, i og med at en del av teksten er formulert som en bønn til Maria. Tematikken knyttet til «hjem» dukker også opp på Madonnas hittil siste utgivelse, *Madame X*, i låten «Crave» (2019):

I'm tired of being far away from home  
 Far from what can help  
 Far from where it's safe  
 Hope it's not too late

Hva er det som ligger i ordet «home», og hvorfor bruker hun dette ofte i sine tekster? Hos Madonna er «home» ikke et ukjent land, men et territorium hun utforsker, som er forbundet med kirken, og med barndommens uskyldstilstand: «The focus of Madonna's poetry is not sexual freedom, but the adolescent desire to transgress, to break the rules in order to obtain again, even if only mentally, mother's tenderness» (Stramaglia 2012, 67). Dette siste er trolig en overdrivelse, men like fullt en interessant observasjon. «Home» er forbundet med mor, med mors spiritualitet, og med kirken Madonna vokste opp i. Det er fra disse kildene

hun har hentet mye av det materialet hun har vært i dialog med, bearbeidet og konfrontert som artist.

#### MADONNAS LIMINALE ÅNDELIGHET

I sitt klassiske essay «Betwixt and Between» skrev Victor Turner at liminale personer er i en tilstand av «ikke lenger» og «enda ikke»: «Liminale *personae* har en tosidig karakter i det at disse individene på én gang er *ikke lenger klassifisert* og *ikke ennå klassifisert*» (1999, 133). Et viktig kjennetegn ved Madonnas åndelighet er at den er åpen, sammensatt og ikke uten videre lar seg putte i én bås. Det er ikke religiøse autoriteter eller kirkelige læresetninger, men hun selv som definerer hva som ligger i begrepene synd og syndig. Hun kaster om på den kristne diskursen om synd, og proklamerer at hun er stolt over å være en synder. Men samtidig med dette erkjenner hun at hun trenger å bli rensset fra synden, som tynger henne ned. I «Devil Pray» (2015) synger hun:

Take my sins and wash them away  
Teach me how to pray  
I've been stranded here in the dark  
Take these walls away

Et sentralt liminalt element hos Madonna er dermed hennes tvetydige forståelse av syndsbegrepet. Hun er både synder i tradisjonell, kristen forstand, samtidig som hun er en synder som lever ut sine lyster og som liker det. Victor Turner skrev om liminale personer at «hele deres eksistensvilkår bygger på tvetydigheter og paradokser, en forvirring av alle tradisjonelle kategorier [...] en sone av rene muligheter hvor *nye* konfigurasjoner av tanker og forhold kan oppstå» (Turner 1999, 134). Madonna er en polyvalent artist (Guilbert 2002, 1), hun sier selv at alt det hun gjør er tvetydig (Vickers 1994, 232). I «Wash all over Me» (2015) vektlegges motsigelsen, eller det å være «stuck in here between»:

In a world that's changing  
I'm a stranger in a strange land

There's a contradiction  
And I'm stuck here in between

Turner skriver også at liminale personer nesten alltid blir betraktet som urene, fordi de representerer det som er uklart og selvmotsigende. De «er spesielt forurensende, siden de er verken det ene eller det andre, eller til og med kan være begge deler; de er verken her eller der» (Turner 1999, 134). Du kan med andre ord være *både* synder og helgen, men ikke *bare* synder eller helgen. Madonna blander kategoriene, det urene blir rent, og motsatt. Om dette har hun selv uttalt: «People put me into all different categories: I'm a material girl, a sex goddess, a mother, spiritual. But I love contradiction. There's always a mystery, always a whole other life going on» (Gardner 2005).

#### KONKLUSJON

I denne artikkelen har jeg vist at nettopp det motsetningsfulle, sammenblanding av elementer som ikke passer sammen, det som bryter med det oppleste og vedtatte, står sentralt i Madonnas liminale spiritualitet. Subjektet i hennes tekster nærmer seg de hellige handlingene, men tar ikke del i det som formidles gjennom ritualene. Men selv om den etablerte orden overskrides, opprettholdes den tradisjonelle betydningen av *sacra*. Dessuten – og ikke minst – suppleres den etablerte forståelsen av *sacra* med et nytt sakrament: den seksuelle foreningen mellom to mennesker som elsker med hverandre.

Madonna beholder samtidig en dimensjon som forankrer et viktig aspekt ved hennes spiritualitet i en førmoderne forståelse av mennesket. I den tradisjonelle kristne diskursen om relasjonen mellom Gud og mennesket er mennesket aldri bare synder, men en synder som trenger nåde. I «Looking for Mercy», fra hennes hittil siste utgivelse *Madame X* (2019), synger Madonna:

Every night before I close my eyes  
I say a little prayer that you'll have mercy on me  
Please dear God, to live inside the divine

Not like I want to die  
Teach me to forgive myself, outlive this hell

Hun både forkaster og legitimerer det menneskesynet og den teologien hun vokste opp med. Inn i denne tilstanden «midt-i-mellom» tar hun med seg begrepet nåde, og en bønn til Gud om å komme på innsiden av det guddommelige.

Madonna omtales ofte som en typisk postmoderne artist, som hele tiden veksler mellom ulike identiteter og finner seg selv opp på nytt igjen (se f. eks Guilbert 2002, 89, som kaller Madonna «a radical post-modern phenomenon»). Men det er én side ved Madonna som er genuin og ekte, og det er hennes navn. Andre kjente artister som Bob Dylan og David Bowie er også kjent for å bære masker og fremstå i ulike utgaver. Disse artistenes måter å konstruere identitet på inkluderer også å endre navn. Navn og identitet henger ofte sammen. Madonna har alltid operert under sitt egentlige navn, og hele hennes karriere kan betraktes som en lang og til dels konfliktfylt samtale med den tradisjonen hun kommer fra, og som har gitt henne navnet hun bærer. Ifølge denne tradisjonen er mennesket en synder, det vil si en person som kommer til kort overfor Gud, og som trenger tilgivelse og nåde. Om dette har Madonna uttalt: «Once you're a Catholic, you're always a Catholic – in terms of your feelings of guilt and remorse and whether you've sinned or not. Sometimes I'm racked with guilt when I needn't be, and that, to me, is left over from my Catholic upbringing. Because in Catholicism you are a born sinner and you're a sinner all your life. No matter how you try to get away from it, the sin is with you all the time» (Taraborrelli 2018, 176).

#### LITTERATUR

- Andrews, Marc 2022. *Madonna. Song by Song*. Fonthill Media, Brimscombe.
- Aquinas, Thomas 2006. *Teologisk håndbok*. Bokklubben, Oslo.
- Bataille, Georges 1996. *Erotismen*. Pax, Oslo.
- Beauvoir, Simone de 2000. *Det annet kjønn*. Bokklubben, Oslo.

- Bego, Mark 2000. *Madonna. Blonde Ambition*. Cooper Square Press, New York.
- Bolton, Lucy 2020. «Beautiful penitent whore: the desecrated celebrity of Mary Magdalene». *Celebrity Studies*, 11/1, 25–42.
- Bradley, Adam 2017. *The Poetry of Pop*. Yale University Press, New Haven.
- Buvik, Per 1998. *Georges Bataille*. Gyldendal, Oslo.
- Buvik, Per 2005. «Det guddommelige og det menneskelige. Om Batailles pornografi». *Agora*, nr. 3, 76–95.
- Choquette, Robert 2004. *Canada's Religions: An Historical Introduction*. University of Ottawa Press, Ottawa.
- Crosby, Joy 2009. «Liminality and the Sacred: Discipline Building and Speaking with the Other». *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 5/1, 1–19.
- Cross, Mary 2007. *Madonna. A Biography*. Greenwood Press, Westport, Connecticut.
- Cullen, Jim 2001. *Restless in the Promised Land. Catholics and the American Dream*. Shed & Ward, Franklin, Wisconsin.
- Den katolske kirkes katekisme* 2014. St. Olav Forlag, Oslo.
- Douglas, Mary 1997. *Rent og urent. En analyse av forestillinger omkring urenhet og tabu*. Pax, Oslo.
- Flieger, Jerry Aline 1990. «The Female Subject: (What) Does Woman Want»? I Richard Feldstein & Henry Sussman. *Psychoanalysis and ...* Routledge, New York, 54–63.
- Fouz-Hernández, Santiago & Freya Jarman Ivens (eds.) 2004. *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations 1983–2003*. Ashgate, London.
- Freccero, Carla 1992. «Our Lady of MTV: Madonna's 'Like a Prayer'». *Boundary 2*, 19/2, 163–183.
- Friskies-Warren, Bill 2005. *I'll Take You There. Pop Music and the Urge for Transcendence*. Continuum, New York.
- Gardner, Elysa 2005. «Madonna at a Crossroads». *USA Today* 27.10.
- Gennep, Arnold van 1999. *Rites de passage. Overgangsriter*. Pax, Oslo.

- Gracyk, Theodore 2020. «Authenticity, Creativity, Originality». I Allan Moore & Paul Carr. *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*. Bloomsbury Academic, London. 209–223.
- Grigoriadis, Vanessa 2015. «Madonna Talks ‘Fifty Shades of Grey’ (‘Not Very Sexy’), the Pope and Why the ‘Word Police Can F–Off’». *Billboard Magazine* 13.2.
- Guilbert, Georges-Claude 2002. *Madonna as Postmodern Myth*. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina.
- Hiatt, Brian 2015. «Live to Tell». *Rolling Stone Magazine* 1230, March 12.
- Holden, Steven 1989. «Madonna Recreates Herself – Again». *New York Times*. March 19.
- hooks, bell 1993. «Power to the Pussy». I Lisa Frank & Paul Smith (eds.). *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*. Cleis Press, Hoboken, New Jersey.
- Huss, Boaz 2005. «All You Need Is LAV: Madonna and Postmodern Kabbalah». *The Jewish Quarterly Review* 95/4, 611–624.
- Huss, Boaz 2019. «The kind of stuff Madonna talks about – that’s not real kabbala, is it»? I Wouter Hanegraaff, Peter Forshaw & Marco Pasi (eds.). *Hermes Explains. Thirty Questions About Western Esotericism*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 153–160.
- Hylland Eriksen, Thomas 1998. *Små steder – store spørsmål. Innføring i sosialantropologi*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Jenks, Chris 2003. *Transgression*. Routledge, London.
- Jervis, John 1999. *Transgressing the Modern. Explorations in the Western Experience of Otherness*. Blackwell, Oxford.
- King, Norman 1991. *Madonna. The Book*. Quill/William Morrow, New York.
- Kvalvaag, Robert W. 2004. «Å avdekke den indre guden. Madonnas postmoderne spiritualitet». I Robert W. Kvalvaag (red.) *Spor etter Gud i ungdomskulturen*. IKO-Forlaget, Oslo.
- Larkin, Colin 2002. *The Virgin Encyclopedia of Popular Music*. Virgin Books, London.

- Lea, Carolyn 1999. «Madonna: Transgression and Reinscription». I Marian Meyers (ed.). *Mediated Women. Representations in Popular Culture*. Hampton Press, New Jersey.
- Madonna 1992. *Sex*. Warner Books, New York.
- McClary, Susan 1993. «Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly», i Sexton, 101–127.
- Michael, Mick St 2004. *Madonna Talking*. Omnibus Press, London.
- Morton, Andrew 2001. *Madonna*. Michael O'Mara Books Limited, London.
- Næss, Helene K. 2019. *Maria, Guds mor. Jomfrufødsleens historie*. Scandinavian Academic Press, Oslo.
- O'Brien, Lucy 2018. *Madonna. Like an Icon. The Definite Biography*. Bantam Press, London.
- Paglia, Camille 1992. *Sex, Art and Culture. Essays*. Penguin, London.
- Paglia, Camille 1998. «Dissenting Sex». *Index On Sensorship* 6, 25–28.
- Partridge, Christopher 2014. *The Lyre of Orpheus. Popular Music, The Sacred & The Profane*. Oxford University Press, Oxford.
- Pop Artwork 101. Madonna – Like a Prayer – Pop Artwork 101 (home. blog)
- Schwichtenberg, Cathy (ed.) 1993. *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*. Westview Press, Boulder.
- Sexton, Adam 1993 (ed.) *Desperately Seeking Madonna*. Delta, New York.
- Stramaglia, Massimiliano 2012. «How Pop Music Celebrities Connect the Mind and the Body during the Adolescent Phase». *Education Sciences & Society* 3/1, 59–73.
- Taraborrelli, J. Randy 2018. *Madonna. An Intimate Biography of an Icon*. Pan Books, London.
- Tetzlaff, David 1993. «Metatextual Girl: Patriarchy – postmodernism – power – money - Madonna», i Schwichtenberg, 239–263.
- Thomassen, Bjørn 2018. *Liminality and the Modern*. Routledge, London.

- Till, Rupert 2010. *Pop Cult. Religion and Popular Music*. Continuum, London.
- Turner, Kay 1993 (ed.). *I Dream of Madonna. Women's Dreams of the Goddess of Pop*. Collins Publishers, San Francisco.
- Turner, Victor 1967. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press, Ithaca.
- Turner, Victor 1977. «Variations on a Theme of Liminality». I Sally F. Moore & Barbara Meyerhoff (eds.). *Secular Ritual*. Van Gorcum, Amsterdam.
- Turner, Victor & Edith 1978. *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*. Blackwell, Oxford.
- Turner, Victor 1999. «Midt imellom. Liminalfasen i overgangsriter». I Arnold van Gennep. *Rites de Passage. Overgangsriter*. Pax, Oslo, 131–145.
- Veiteberg, Kari 1995. *Bibelens kvinner*. Det norske samlaget, Oslo.
- Vickers, Nancy 1994. «Maternalism and the material girl». I Leslie C. Dunn & Nancy A. Jones. *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Von Stuckrad, Kocku 2010. «Madonna and the Shekhinah: The Playful Transgression of Gender Roles in Popular Culture». I Boaz Huss, Marco Pasi & Kocku von Stuckrad. *Kabbalah and Modernity*. Brill, Leiden.
- Waaijman, Kees 2002. *Spirituality. Forms, Foundations, Methods*. Peeters, Leuven.
- Warner, Marina 2016. *Alone of All Her Sex. The Myth & the Cult of the Virgin Mary*. Oxford University Press, Oxford.
- Wolf, Naomi 2012. *Vagina. A New Biography*. Virago, London.
- Zollo, Paul 2003. *Songwriters on Songwriting*. Da Capo Press, New York.



ENGELSK ABSTRACT

From the beginning of her career Madonna has explored the Catholicism she inherited as a child, and she has used central ideas and themes from this tradition in her own creative way. One important theme in her lyrics is the notion of sin and the designation of human beings as sinners. Madonna's approach to the notion of sin is ambiguous, on the one hand she admits that she is a sinner, on the other hand she confesses that she enjoys being a sinner. This approach is transgressive, in the sense that it deviates from traditional Christian doctrine. But it also opens up new and unorthodox ways of understanding an idea that has played a very important role in Madonna's life. I argue that Madonna is a liminal figure; she does not fit in any fixed category or tradition, and she is contradictory and impossible to classify. She has created her own in-between space, where she both confirms and carries on Catholic tradition, while at the same time challenging and detaching from the same tradition. She appreciates and is drawn to the sacraments of Catholicism, but she does not embrace the rituals herself. An important feature of her liminality is the creation of a new sacrament; the sexual union of two people in love with one another.

Keywords: Madonna, Catholicism, sacraments, sin, sexuality, transgression, liminality.