

ASHÉ-IYÁ

AFROCUBANSKE ARTISTAR MELLOM FOLKLORE, RELIGION OG UTØVING

AV SOLVEIG M. L. KAVLI

I høve til den afrocubanske folkloregruppa Ashé-Iyá sine utøvingar, kan ein stille spørsmål om kva som er religion og kva som ikkje er det, både for artistane sjølve og for deira publikum. Kvar går eventuelle grenser mellom, i dette tilfellet, santería og musikk- og danseframføringar? Gjennom å fokusere på "utøving" (performance) og artistane sine opplevingar av desse, freistar denne artikkelen å undersøke dette nærare.

Våren 1999 var eg i Habana på feltarbeid der eg møtte artistane i gruppa Ashé-Iyá, som då var ei av dei mange afrocubanske folkloregruppene som utøvde og vidareutvikla *el folklór cubano*.¹ I 2003 møtte eg to av dei igjen. Då var gruppa Ashé-Iyá oppløyst, artistane hadde blitt med i andre grupper, og nokre av dei fått nye gjeremål. Ein hadde reist til Frankrike, ein annan var på veg ut frå Cuba og ein tredje hadde begynt å studere kunsthistorie. Då eg spurte ein av perkusjonistane, Fernando Santos², om han skulle halde fram med cubansk folklore når han kom seg til Europa, sa han: "For å overleve ei stund kan eg godt halde på med *guaguancó*³, men eg er egentlig litt lei av heile folkloren. Eg vil høyre på Eminem, rap, det er det eg liker."⁴ Santos er altså framleis utøvar av afrocubansk folklore, men han var også oppteken av rap og rock.

I denne artikkelen vil eg fokusere på musikk som ein viktig del av den afrocubanske religionen santería. Artistane i gruppa Ashé-Iyá er representantar for afrocubansk folklore, men også for religionen santería. Musikarar treng ikkje sjølve å vere religiøse, sjølv om musikken dei framfører har ein religiøs kontekst. Som artistar er dei like opptekne av andre musikalske

uttrykksformer, men deira agenda er å vidareutvikle folkloren slik at han har ein budskap for cubanarar på Cuba i dag. Grensene mellom religion og folklore, mellom musikk som religiøs eller nasjonal identitet er ikkje endelige, dei er flytande.

SANTERÍA PÅ CUBA

Santería spring ut av yorubakultur⁵ blanda med spansk folkekatolisisme, spiritisme og indianske riter.⁶ I denne religionen bruker ein blant anna musikk og dans som uttrykksform. Santería kan omsetjast med 'vegen til helgenane'. Historisk sett har santería, eller *Regla de Ocha*⁷, utgangspunktet sitt i vestafrikansk yorubatradisjon. Innanfor yorubatradisjon finn ein rundt to hundre guddomar, eller *orishaar* som kvar og ein har sin spesielle funksjon. I cubansk praksis i santería finn ein aspekt av desse to hundre i eit panteon på mellom tjue til tretti *orishaar*.

Etter at Columbus "oppdaga" Cuba i 1492, var historia til øya i lang tid prega av forholdet mellom dei spanske koloniherrane og slavane dei importerte frå det vestlige Afrika, saman med ciboneyfolket som hadde befolka Cuba frå lenger tilbake i tid. Sjølv om spanjolane rådde den politiske og

økonomiske grunnen, var den kulturelle og religiøse påverknaden gjensidig. Særlig gjaldt dette det religiøse livet. I møtet mellom det europeiske (først og fremst det spanske) og det afrikanske (hovudsaklig frå det som i dag er Nigeria og Kongo), blei det utvikla nye afro cubanske religionar. Slavane fekk halde fram med å utøve musikk på kaffe-, tobakk- og sukkerplantasjane som dei blei sett til å arbeide på av sine europeiske koloniherrar, og gjennom musikken var dei i stand til å oppretthalde delar av sin religiøse og kulturelle arv.

Ifølgje sosiologen Aníbal Argüelles var det hos einskilde plantasjeigarar pålagt slavane å synge (Argüelles *et al.* 1996:6). Slik ville dei hindre slavane i å tenkje, men gjennom denne påleggjinga blei gamle afrikanske songar ivaretatt i den nye verda. Sidan den afrikanske kulturen var blitt tvangstransportert til eit nytt kontinent, skjedde det ei endring i kulturen då han kom til Cuba. Denne endringa førte til at dei mista delar av den kulturelle arven sin undervegs. Transformasjonen var også fysisk på den måten at det vart nødvendig å forhalde seg til ein ny natur. Grunna forandringa som fann stad, gav dei guddommane sine, *orishaane*, andre og nye kvaliteter som svara til dei naturelementa som fanst på den nye øya. I tillegg blei den afrikanske religionen deira forkledd som spansk katolisisme. Afrikanarane måtte følgje katolske skikkar og blei som regel døypt. Samtidig som det skjedde ei undertrykking av religionen deira, klarte dei å ta vare på delar av han. Fordi dei fekk halde fram med å synge songar frå Afrika, blei også språket *lukumi* opprettheldt.

Antropologen George Brandon (1993:48) deler katolisismen som kom til Cuba inn i to nivå. Det eine er den konservative katolisismen som blei representert av prestane som busette seg i byane. Desse nytta seg mindre av helgentilbeding og meir av sakrament. Den andre typen er folkekatoli-

sisme som ein fann blant bøndene og plantasjeigarane på øya. Her var helgendyrking sentral, og denne typen dyrking av helgenar svara på fleire måtar til *orishaane* slavane hadde med seg frå Afrika. Afro cubanarane tilpassa sine guddommar med utvalde helgenar frå katolisismen som dei sette saman med deira eigne guddomar. Slik heldt dei fram med å tilbe afrikanske *orishaar* tilslørt i katolske helgenar si ytre form. Både Argüelles (Argüelles *et al.* 1996:6f.) og Brandon (1993:64f.) nemner at også europearar blei påverka av den afrikanske kulturen. Til dømes hevdar dei at det etter kvart blei vanlig med afrikanske kvinner som passa på europeiskætta barn. Slik fekk dei høyre tradisjonelle forteljingar frå Afrika og voggesongar. Barna blei oppseda og fekk kunnskap om afrikansk tradisjon og religion. I tillegg var det vanlig å bruke afrikanske kvinner som jordmødre, og både ”kvite” og ”svarte” nytta seg av medisinsk kunnskap importert frå Afrika.

RELIGION UNDER CASTRO

Om vi gjer eit hopp fram til Castro, revolusjonen i 1959 og tida som følgde, skjedde det ei endring i det religiøse landskapet på Cuba. Katolikkar opplevde ei nedgrade-ring av kyrkja si makt. Under innføringa av kommunismen skulle religion ikkje ha nokon innverknad på utforminga av politikken i landet, og cubanarar med uttalt religiøst tilhøyre fikk ikkje tilgang i statspolitikken. Makta til den katolske kyrkja blei sterkt redusert, katolske privatskular blei offentlige og sekulære (Brandon 1993:100). Castros regime konfiskerte all geistlig eige-dom og la ned forbod mot alle religiøse prosesjonar. Grunna ”kontrarevolusjonære” haldningar hos dei geistlige blei alle dei katolske kyrkjene stengt frå 1961–65. Etter dette fekk dei igjen lov til å halde gudstener, men all misjonsverksemd var framleis forbode (Brandon 1993:101).

Santeroar⁸ derimot opplevde at dei ikkje lengre var ei stigmatisert gruppe, men at santería blei sett på som ein nasjonal arv for cubanarar. Castro og regimet hans har vore mildare stemt med omsyn til afro-cubansk religionsutøving (Brandon 1993: 101). Santería blei i postrevolusjonen meir eller mindre sekularisert. Religionen blei ”omgjort” til eit folklorefenomen for å tiltrekke turistar. Det religiøse aspektet blei dyssa ned, medan ein fokuserte på dei flotte draktene og den fengande musikken som folkloren representerte. All religiøs aktivitet som ikkje var avmerka i den statlige almanakken måtte skjje i løyndom. Religionen blei slik offisielt erstatta med ufarlig folklore som på denne måten mista mykje av sitt åndelige preg, men mange heldt likevel fram med sine seremoniar i cubanske heimar (Brandon 1993:102f.).

Frå 1980-talet fram til 1992 då religiøs utøving igjen blei akseptert på det offentlige plan, har tradisjonell cubansk musikk med afrikanske røter opplevd ei auka interesse blant cubanarar. Santería har sidan 1992, då ateismeparagrafen blei fjerna frå grunnlova og erstatta med ein paragraf om at Cuba var ein sekulær stat, opplevd ei vedvarande oppblomstring (sjå Snoek 1999:54-59). Det same gjeld afro-cubansk folklore.

AFROCUBANSK FOLKLORE

Castro ytra i ein av talane sine etter revolusjonen: ”Vi er ikkje berre eit latinamerikansk land, vi er også eit latinafrikansk land.”⁹ Denne ytringa (sitert i Martínez 1997:9) inneber ei inkludering av det afrikanske i det revolusjonære Cuba. Stadfestinga av det afrikanske som sentralt for cubansk arv og tradisjon kom også til uttrykk ved at Castro kort etter revolusjonen opna eit museum om yorubakulturen.

I tillegg gav han stønad til *Conjunto Folklórico Nacional* (CFN) som blei oppret-

ta i april 1962. Denne institusjonen har hatt svært mykje å seie for afro-cubansk folklore. Folkloristen Rogelio Martínez skriv i boka *Diálogos imaginarios* (1997:248ff.) om rolla folkloren har hatt på Cuba, både før og etter revolusjonen.¹⁰ Han hevdar at CFN dekkja eit skrikande behov som mange cubanarar hadde for å kome attende til røtene sine. Formålet til det nasjonale folkloreensemblet var ikkje å konservere, men å ta vare på og vidareutvikle den afrikanske arven folkloren sto for. Målet var ”at folkloren ikkje skulle forsvinne, men at den skulle omdanne seg, og med det gi næring til vår sanne revolusjonære kultur, ensemblet var medvite sitt tunge ansvar overfor landet” (Martínez 1997:249).¹¹ I tillegg seier han at CFN ikkje skulle vere ein representasjon for ”kvit” eller ”svart” folklore, men for ein nasjonal folklore der både det rurale og det urbane skulle vere til stades. Folkloren skulle vere ein vidareformidlar av både europeiske og afrikanske røter, og CFN hadde som formål å gjenfødde ein kulturell nasjon (Martínez 1997: 250).

Folkloristen Bárbara Balbuena definerer folkloren slik:

Folkloren er menneskelig visdom, det er menneskelige erfaringar gjennom generasjonar. [Dette inneber] alle slags menneskelige kunnskapar, verdslege som religiøse. [Folkloren er] overført munnleg; ein kjenner ikkje til opphavet, dette gjeld også dansen, det er noko ein lærer seg. Det er ikkje viktig kva klasse ein kjem i frå; verda til folkloren er folkelig.¹²

Folkloren er altså ein tradisjon utan autoritære liner.

SKILJE MELLOM RELIGION OG FOLKLORE

Ein måte ein kan skilje folklore frå religion på, om ein følgjer Balbuena, er at den førstnemnde ikkje pålegg deg noko. Det er all-

menne menneskelige erfaringar, men innanfor eit gitt samfunn. Folkloren reflekterer erfaringar menneska gjer seg, både religiøse og profane. Den er derfor til stades i fleire sfærar enn religionen som kan sjå ut til å ha sin eigen plass i samfunnet. Vidare er opphavet ukjent, det er menneska som vidareformidlar det dei har lært. Folkloren vil derfor vere ein uavgrensa institusjon: det folkelige.

Ifølgje Argüelles er det uklare skilje mellom religionen santería og folkloren. Det viktigaste skilje han ser er det meiningsberande aspektet og tydingane som det religiøse språket vidareformidlar. Det religiøse livet har visse vegar ein må følgje. Santería har seremoniar der det som skjer har ein dimensjon som dei religiøse utøvarane opplever som heilag. Vidare må ein her ha ei tru på det som blir fortalt og, iallfall ideelt sett, leve etter denne trua. Felles for både det religiøse og folkloren er at begge er utøvingar, men religionen har her eit meir avgrensa system med meir gitte reglar.

Innanfor religionen har helgenane sine egne kvalitetar som santeroane ser på som sentrale. Santería er ein religion der religionsutøvarane tek sikte på å finne godvilje og tryggleik hos ulike helgenar, det vere seg katolske eller afrikanske, eller begge delar. I initieringsprosessen blir ein, ifølgje Argüelles, barn av ein *orisha*.¹³ Santería har ein initieringsprosess som går over fleire dagar med ulike offerritual. Det heile kulminerer med ein fest der santeroane som nyinitiert blir kledd i kvite klede som teikn på reinheit og reinsing. Den helgenen som appellerer mest til utøvarane og som kjem til syne når ho eller han går inn i ei sterk religiøs oppleving, er den helgenen som vernar vedkomande frå sjukdom. Ifølgje *babalaoen*¹⁴ Gilberto Herrera er *orishaen* den åndelige vegvisaren til religionsutøvarane. Kvart menneske har ein helgen som leier det og som mennesket kjem i kontakt med gjennom divinasjon. Herrera seier i intervjuet at sjela til utøvarane riv seg laus og blir

erstatta med *orishaen* som manifesterer seg hos ho eller han i dansen. Etter ei religiøs oppleving der personen som har vore medium for *orishaen* han eller ho er barn av, blir personen seg sjølv igjen. Santeroane er no ikkje lenger prega av ein *orisha*, og når opplevinga er over, vil ikkje utøvarane hugse det som har skjedd, men få det gjenfortalt av dei som overvar ritualet.

Ein kjenner igjen dei ulike helgenane etter måten dei manifesterer seg i utøvarane på. Dansen er hovudsaklig bygd etter dyrerørsler, men kan òg ha kjenneteikn etter ting i naturen. Kvar *orisha* har ulike dyr eller ting i naturen assosiert med måten han eller ho kjem til syne på. Til dømes har *orishaen* Yemayá ei and som sitt dyr. Ho er gudinne for havet og alt som bur i det. Ho kjem til syne i dans som bølger, eller ved at ho dukkar hovudet sitt som ei hoand. Ein annan *orisha*, Changó, har geit eller hane som sitt dyr, men sidan han er gud for lyn og torden, representerer armrørsla retta opp mot himmelen styrka hans til å tenne lynet.

Babalaoen fortalte meg at det som skil religionen santería frå andre religionar, er at han ikkje har så mange reglar santeroane må følgje. Då eg spurte han om korfor nettopp santería har blitt så populær på Cuba, svarte han at religionen ikkje er som andre religionar fordi det mellom anna ikkje eksisterer eit omgrep om synd. Han sa at til skilnad frå andre religionar tilbyr santería deg eit godt liv i dette livet og ikkje i det hinsidige. Det at santería er retta mot notida, mot livet her og no, gjer at religionen blir så populær. I denne religionen søkjer ein løysingar på problema til santeroane, det vere seg helse, økonomi, eller jobb i dette livet. Santería legg ikkje ned forbod, ein kan leve livet sitt slik ein vil. Det eksisterer likevel visse reglar og eit hierarki slik som i større religionar.

I folkloren legg ein meir vekt på det estetiske under utøvinga og mindre vekt på religiøse dogme. Det som skil folkloren frå santería, er at ein her kan danse *orishaane*

utan å gjere dei seremonielle førebuingane som skjer i det religiøse. I folkloren gjer utøvarane ein representasjon av ei forteljing og ein dansar arketypane av dei ulike helgenane, men ein treng ikkje å tru på utøvingane ein framstillar for publikum. I det religiøse er trua derimot heilt avgjerande. I praksis kan ein likevel ikkje seie at noko er ein folkloreseremoni, medan det andre er ein religiøs seremoni. I begge tilfella må personane høve seg til gudane og korleis dei vil agere når dei manifesterer seg.¹⁵

Tek ein Argüelles sitt perspektiv ser folkloren ut til å vere omtrent det same som religionen. Ein dansar dei same dansane i folkloren, det er dei same *orishaane* ein tar for seg, men trusaspektet er ikkje inkludert i nemneverdig grad. I gruppa Ashé-Iyá er fem av utøvarane tilhengjarar av santería. Dei hevdar sjølve at dette ikkje har nokon innverknad på framsyningane dei utøver. Likevel var ikkje religion eit problemfritt område. Det viste seg under intervjuet at nettopp religionen sin innverknad i musikken dei framførte, ikkje var heilt utelukka, trass i at fleire av gruppemedlemma forfekta at formidling av musikken i seg sjølv, ikkje religion, var det sentrale i utøvingane deira. Songarinna i gruppa, Teresa, fortalte meg at det i einskilde høve hende at publikum trudde at dansarane ”var” *orishaane*: Publikum oppfattar då dansen som om energien i dansarane er *ashé*.¹⁶

I Teresa si utsegn er det publikum som les førestillinga, samtidig er det artistane som må vere medvitne sine egne kvalitetar som dansarar. Om dei har ei religiøs orientering mot santería, må dei vere merksame på at dei ikkje skal gli over i ei religiøs oppleving. Dei skal danse som om dei er *orishaen*, men ikkje bli fanga av si eiga framføring; altså ikkje gå heilt inn i ei religiøs oppleving der deira eige sjølv blir utsletta og erstatta av guddomen.

Framsyninga skal gi eit innblikk i *orishaens* kvalitetar, i dei karakteristiske rørsle-

ner. I dansen vil ein framstille rørsle- og emosjonane som kjenneteiknar dei ulike *orishaane*. Om etterlikninga er sterk nok fører det, ifølgje Teresa, til at tilskodarane får ei religiøs oppleving. Det er guden dei ser, ikkje dansaren, og dansaren ber denne guden sin *ashé*: Dansaren ”er” guden. Dette er òg målet til dansaren, men eit mål som går ut på å gi publikum denne kjensla utan sjølv å gå inn i ei religiøs oppleving, altså kontrollere og raffinere til det perfekte det som kjenneteiknar *orishaen* på ein artistisk måte. Publikum kan derimot sjå denne prosessen som religiøs.

Artistane i gruppa Ashé-Iyá hadde eit sterkt engasjement omkring det afrocubanske og folkloren som samla dei. Det ekte cubanske er, ifølgje informantane mine, rumbaen som er det rytmiske grunnelementet i både populær og religiøs samanheng på Cuba i dag, det vere seg i dans eller musikk. Rumba har vore utgangspunktet for nyare musikktradisjonar som mellom anna son, cha-cha-cha og salsa. Artistane lagar mellom anna religiøs, folklore og populær rumba. På Cuba dansar ein rumba både ved religiøse og profane festar. Likevel erfarte eg at det er større innslag av salsa enn rumba på diskotek og festar heime hos folk. Under santeríafestar som skal påkalle *orishaane*, nyttar ein berre rumba som grunnrytme og dans. Ashé-Iyá hadde i sine framsyningar innslag av santeríadans der dei dansa dei ulike stega til helgenane og framstilte *orishaane* i draktene deira, og med artistane si fortolking av korleis ulike *orishaar* gir seg til kjenne. Ifølgje leiaren i gruppa, Raúl Alvarez, er det ei utvikling i folkloredans: ”Det finst tusenvis av menneske som dansar *orishaane*, men ingen er like, for kvar og ein [som framstillar ein *orisha*] legg til sin eigen vesle [del].”¹⁷

MUSIKK SOM KULTURELT SYMBOL

Musikk og dans er heilt sentrale element i folkloren, og musikken er også til stades

under initieringsritane santeroane skal gjennom. Musikk¹⁸ har vore med på å forme legendene, gjenspegla dagliglivet og fortald historia til cubanaren. Det er ein viktig komponent sosialt og religiøst.

Sosiologen Stuart Hall skriv i artikkelen ”Notes on deconstructing ‘the popular’” ([1981]1998) at vi ser på kulturelle former som heile og samanhengande, og at desse er heilt unike i slaget sitt. Likevel er ikkje kulturelle former samsvarande og eintydige, men samansette uttrykk som spelar på motsetnader, held han fram (Hall [1981]1998:448). Ulikskapane kjem til uttrykk i kulturen, det er her dei blir artikulerte. Det heile skjer altså innanfor ein prosess der ein kommuniserer både endringar og kontinuitet. Kulturen er ikkje statisk, men dynamisk. Den folkelige kulturen, som folkloren blant anna er eit uttrykk for, er ein arena for semje og motstand (Hall [1981]1998:453). Ser ein på afrocubansk folklore i forhold til dette er ikkje folkloren eitt uttrykk, men fleire som rommar ulike stemmer og som blir tolka av fleire menneske til ulike tider. Folklore på Cuba som folkelig uttrykk, rommar sprikande meiningar, og det er publikum som vel kva dei forstår som religiøse eller kulturelle opplevingar.

For artistane i gruppa eg studerte var det viktig å understreke at folkloren, for å vere aktuell, måtte fornyast. Under feltarbeidet i 1999 la fleire av dei vekt på det avgjerande i å vidareutvikle rumbaen. Raúl Alvarez sa at det finst eit utal tema å ta for seg:

Vi vil også uttrykke til publikum at det finst millionar av tema å spele, eller syngje, dette kan ein gjere. [...] På grunn av dette har vi eit djuptgåande repertoar av rumba, av populær musikk og av folklore. Cuba er fylt med element [ein kan bruke] for å gjere musikk. For oss er folkloren det vi dansar, [...] men vi revolusjonerer kostyma, dansen eller songane. Vi revolusjonerer det kulturelt. Eg vil danse i mi tid.¹⁹

Det er altså ei fornying artistane søker, men grunnelementet, rumbaen, vil fortsatt vere med i nyvinninga deira. Rumbaen har vore til stades på Cuba heilt sidan dei første afrikanske slavane kom til øya, og det er ingen teikn til at han er minskande.

RUMBA SOM KULTURELL ELLER RELIGIØS HANDLING

I artikkelen ”Performance” frå boka *Critical Terms for Religious Studies* (1998) ser religionsvitaren Catherine Bell på korleis termen ”utøving” kan fungere innanfor religionsvitenskapen. Konseptet utøving avspeglar den utvidinga som har pågått i religionsvitskaplege studiar: Frå å forstå og forske på religionar hovudsaklig gjennom tekst, til også å forske på dei konkrete og mangfaldige handlingsaspekta som blir knytt til religionane. Ein ser på korleis religionen blir utført, altså det praktiske aspektet: Ein tar for seg utøving som religiøs aktivitet slik den avspeglar seg i menneskelig handling og samspel. Kreative sosialiseringssprossar som ein ser i kulturelle mønster er relevante for å forstå religion. Studiar av sport, leik og skodespel legg vekt på forståinga av intendert sjølvmedviten handling. Ein tar for seg symbolske offentlege handlingar, og bruker desse som ein nøkkel til å sjå på det som gjer ritual, teater og visjonar til det dei er for aktørane. Utøving blir ein dimensjon av all form for menneskelig religiøsitet. Forskaren kan, med utgangspunkt i den religiøse handlinga, studere religiøse skrifter på nye måtar, og ikkje minst kan nye former for ritual som vektlegg symbolsk og utøvande fellesskap bli studert.

I boka *Ritual: Perspectives and Dimensions* (1997:72-76) hevdar Bell mellom anna at performativ teori har vist seg brukbar fordi ein her vektlegg den dramatiske prosessen og meininga som blir tilskrive fysiske og kroppsleg ekspressivitet i ritual. Gjennom utøving set ein fram døme på forslag om aktive, framfor passive, roller

i rituala der deltakarane gjenfortolkar verdiladde symbol ved å kommunisere dei. Det kulturelle livet blir her sett på som ei dynamisk utvikling og modifisering av symbolske system, og kulturen blir kontinuerlig skapt av fellesskapen. Slik sett vil kulturen heile tida vere i ei dynamisk utvikling der aktørane er med på å forme kulturen gjennom sine handlingar og si tilstadeveren. Ein ser på menneska som aktive berarar av kultur gjennom sine handlingar. Dei er stadig med på å skape og gjenskape kultur gjennom å ytre seg i ulike kulturelle fora. Meiningsdimensjonen vil som kulturen vere i stadig endring, og symbol vil få fornya meining i tida og romma kulturen opptrer i.

Ser ein på gruppa Ashé-Iyá i lys av performativ teori er gruppa sjølvsgat særeigen, men ho kan også på mange måtar vere eit speglebilete av det afrocubanske landskapet, eit landskap som gruppa samtidig er med på å utforme. Dei er til stades i Cubas religiøse og kulturelle kvardag og er med på å forme identiteten til cubanarar. Gjennom musikk, dans og song er dei med på å oppretthalde og vidareformidle afrocubansk kultur. Dei representerer framfor alt ei fornying av santerías *orisha*ar, ved å gi dei ei utforming som appellerer til det unge publikummet. Artistane blir aktive formidlarar av folkloren, og dei gjer sitt til at det skipast medvit rundt afrocubanske religiøse tradisjonar. Gjennom musikken deira blir yngre generasjonar av cubanarar kjent med *orisha*ane og med songane forfedrane deira ein gang tok med seg til Karibia. Slik skjer det ei stadig fornying av gamle tradisjonar.

Utøvinga Ashé-Iyá gjer er teater basert på ritual, men kan lett gli attende til ritual om nokre av publikummarane er religiøse. Her er det tydelig at artistane i Ashé-Iyá er mediatorar for folklore. Folkloren kan, som folkloristen Balbuena hevdar, vere det folk har formidla gjennom generasjonar, ulike forteljingar som også kan vere religiøse i sitt

innhald. Framsyningane til Ashé-Iyá ser ut til å vere i ein mellomfase, mellom teater og religiøst ritual. Musikken dei representerer er ei formidling og vidareføring av afrocubanske historier som dei interpreterer artistisk. Musikken er her både religiøs og ikkje religiøs, alt etter som kva for øyrer og auge som overver han.

IDENTITET

Sosialantropologen Victor Turner ser på identitet som eit reflektivt omgrep. I essayet "Rokujo's jealousy: Liminality and the performative genres", frå *The Anthropology of Performance* (1988), peiker han på at mennesket lærer gjennom erfaring. Denne erfaringa siktar ein gåtefullt til, og ein kommuniserer ho gjennom å vise symbolske handlingar og former i ulike kulturar (Turner 1988:100). I den performative sjangeren, det vere seg ein konsert, ei teaterframsyning eller eit ritual, presenterer utøvarane symbolske hendingar for andre menneske og seg sjøve. Desse utøvingane er ein del av sosiale prosessar der ein heile tida bruker symbol. Menneska som opplever utøvingane vil undervogs og i etterkant reflektere over kva desse symbola betyr. Symbola har fleire lag av meiningar og kan derfor lesast på utallige måtar av ulike menneske til ulike tider.

Om ein ser på musikk som symbol, eller eit språk er det noko som stadig er i endring, og som stadig fornyast i møte med nye menneske. Ein ser andre menneske opptre, og jamfører eigne erfaringar med det ein ser andre gjere. Til dømes i performative handlingar som ritual, folklorekonserter eller karneval. Individua innanfor eit samfunn har eit forhold til performative handlingar, anten som aktive deltakarar eller tilskodarar. Gjennom framsyningar blir ein gjort medviten om kven ein er og kva for fellesskap ein tilhøyrer. Ein ser seg sjølv og forstår seg sjølv utifrå den fellesskapen ein blir presentert overfor (Kavli

2001:86). Slik eg les Turner, er det menneska sjølve som aktivt konstruerer sin eigen identitet utifrå dei handlingane og symbola samhandling med andre menneske gjer dei medvitne om. Identitet blir dermed ein dialektisk prosess der ein via kommunikasjon med andre blir medviten om kven og korleis ein sjølv er. Turner seier at ritual og drama skjer innanfor ei sosiokulturell gruppe. Han seier òg at ritual og drama involverer fleire "sjølv", ikkje berre eitt (Turner 1988:25). Ein identifiserer seg altså heile tida utifrå sitt forhold til samfunnet, der det ein oppfattar som seg også vil vere ein del av ein fellesskap. Sjølv identitetskonstruksjonen skjer kontinuerlig. Konstruksjonen er ofte umedviten, men i møte med andre blir ein derimot medviten om kven ein er. Eit refleksivt sjølv kjem her til overflata. I desse møta blir ein klar over korleis andre ser seg sjølv og ein sjølv, og korleis ein identifiserer seg, eller ikkje, med andre menneske og symbola og handlingane dei nyttar seg av. Særlig i møte med performative framsyningar blir ein medviten om kva kultur ein tilhøyrer, kva for fellesskap som ein kjenner seg heime i.

Når mennesket observerer eller tar del i ei kulturell eller religiøs handling, ser det tida som ho kan kome til å bli, eller kan ha vore, eller kunne ha vore. Musikken folklo-reartistane på Cuba utøver er musikk som fortel om tida slik ho kan ha vore, eller kunne ha vore, eller er, eller kan kome til å bli. Folkloren fortel om *orishaane*, om helgenane i santería. Den fortel om eigenskapar *orishaane* representerer, og den fortel om ein afrocubansk identitet, og er ei vidareformidling av denne.

Turner ser den imaginære tida som ei konjunktiv tid, tida slik ein ønskjer at ho skulle ha vore, eller tida slik ein skulle ønskje ho skulle kunne bli, og vidarefører her ideen om den liminale fasen der ein er "korkje eller", altså *betwixt and between* (Turner 1988). Han tar i bruk lingvistikken si opp-

deling av språket som ein grammatisk kan dele inn i to modus: Det indikative og det konjunktive. Det indikative er det som kjenneteiknar det konkrete det ein kan konstatere, blant anna tida mennesket er i her og no, tida ein er i i augneblinken. Det konjunktive er tida slik ein skulle ønske ho kunne ha vore, eller tida slik ein ønsker at ho skal kunne kome til å bli. Han hevdar at "[k]ultur, som verb i mange om ikkje alle språk, har iallfall to 'modus', indikativ og konjunktiv [...]" (Turner 1988:41).²⁰ Desse to modusane er samanfiltra og fungerer derfor samtidig som to verder i ei. Den konjunktive sfæren er den imaginære tida. Det er i dette tidsaspektet han hevdar at ritual, karneval og drama blir til. Menneske i det konjunktive er sett i ein utanom ordinær kontekst, samtidig som menneske er i si notidige verd. Inndelinga av det "kulturelle" i det indikative og konjunktive, er analytiske grep Turner nyttar seg av for å forstå det tenkte, eller det iscenesette tenkte i form av ritual, teater eller karneval. Ein veit at det ein ser er ei framsyning av ei tenkt hending.

REPRESENTANTAR FOR DET HEILAGE ELLER DET CUBANSKE?

Artistar rører seg mellom den konjunktive og den indikative modus. Ein opptrer i tida her og no, men syner også ting som kunne ha skjedd, eller som kan kome til å skje. Artistane blir mediatorar mellom publikum og det imaginære. Dei blir som utøvarar representasjonar av santerías guddomar. Dei viser i dans, musikk og song korleis gudane opptrer, og dei gjer narr av eller sympatiserer med desse. Gjennom å syne religionen sine gudar kan artistane framhalde og ivareta santería. Det vil seie at dei vidareutviklar den afrocubanske folkloren gjennom å opptre. Framsyninga er ei vidareformidling av det afrocubanske, artistane held tradisjonar i hevd og er stolte over den afrocubanske arven dei representerer.

Mennesket er ifølgje Turner *homo performans*, altså opptredande, eller utøvande. Gjennom å opptre, i og under framsyningar, viser mennesket seg som reflektivt: ”Om mennesket er eit vitande dyr, [...], eit symbolbrukande dyr, så er det, ikkje mindre, eit opptredande dyr” (Turner 1988:81).²¹ I framvising avdukar mennesket seg sjølv for seg sjølv. Det performative er på denne måten manifestasjonar av menneskelige, sosiale prosessar. Estetiske drama og ritual har sin spire i det sosiale dramaet.

Når eit menneske agerer, kan handlingane syne kjenslene ho eller han har. I dans og musikk kan ein understreke dette med intensive rytmar og song. Framsyning er middel menneske nyttar seg av for å kommunisere kjenslene sine. Dette gjer at publikum kan lese kva for kjensler ho eller han som dansar har. Om tilskodarane oppfattar framsyninga som særleg bra, kan dei identifisere seg sjølv med dansaren og dansen. Ein blir då til stades i det konjunktive univers dansaren viser til (Kavli 2001:45). Til tider når artistane gjer ei oppriktig og intens framsyning, der artistane trur på det dei gjer, kan det synast for tilskodarane at det dei ser ikkje er imaginært, men faktisk ei reell hending. Publikum ser ikkje nødvendigvis lenger skilja mellom det verkelege og det imaginære, personane involvert i framsyninga er i ei mellomfase der skilja ikkje lenger er absolutte, men uklære og mangesidige. Artistane kan på denne måten vere mediatorar som er mellom fantasien og det verkelege, der dei for publikum representerer det mulige, det som kan kome til å skje. Teresa Perez, ei av songarane i Ashé-Iyá, sa noko liknande:

Når ein gjer ei god framstilling av det som skal vere ein *orisha* trur tilskodaren at [*orishaen*] er til stades, men eigentlig er den ikkje der [...]. Når det er god merksemd [i gruppa] trur folk at *orishaen* er til stades, at det dei ser er *ashé*.²²

MUSIKK OG IDENTITET

Musikalsk identitet er, som religiøs identitet, ikkje ein endelig storleik, men i stadig endring. Musikkprofessoren Even Ruud hevder i *Musikk og identitet* (1997) at musikalsk identitet kan vere eit bilete på personlig identitet. Det ein høyrer på seier noko om kven ein er eller vil vere. Musikk er som språk, kommunikasjon. Ruud fokuserer på individet si oppleving av musikk og korleis identitet blir knytt til musikk. Han definerer identitet som: ”opplevelsen av egen kropp, selvpoplevelse og handlingsberedskap i vidare forstand. Videre dreier identitet seg om å plassere seg selv i en større sosial sammenheng, om tilhørighet til tid, sted og historie” (Ruud 1997:11). Ruuds definisjon tar først for seg korleis ein sjølv opplever sin eigen kropp, altså det heilt intime, så utvidar han dette perspektivet og ser på at ein gjennom å oppleve seg sjølv må høve seg til andre. Her ser ein seg sjølv utifrå tid, stad og historie. Desse siste tre omgrepa er sentrale i folklore, for gjennom å danse og spele musikk som er relatert til afrocubanske rytmar, er artistane i Ashé-Iyá vidareformidlarar av at cubanarar har ei felles afrikansk fortid.

Hypotesen til Ruud er her at musikalsk identitet kan vere eit bilete på personlig identitet (Ruud 1997:59). Vidare hevdar han at musikk er som eit kognitivt kart som vekker assosiative minne og kjensler. Musikk kan ein til dømes knytte til mennesket si oppleving av kroppen, og sett i lys av alle desse faktorane, blir musikken eit bilete på korleis ein oppfattar seg sjølv. Eit sentralt tema hos Ruud er ramma rundt musikken. Konteksten kan seie noko om korfor akkurat denne musikken er viktig for utøvarane og tilhøyrarane. Han ser vidare på musikk som eit kulturelt teikn eller som ei kulturell form, der ulike ideologiar og livssyn, og brytningar mellom desse, kan kome til uttrykk (Ruud 1997:65).

Ruud set fokus på korleis ein utifrå musikk dannar minne. Det er i dette pers-

pektivet, i den refleksive fasen at tankane vi forbind med musikken, blir det viktige for korleis vi oppfattar musikken, ikkje den umiddelberre opplevinga. Minna ein har er det som konstituerer det ein oppfattar som "seg sjølv". Identitet og minne heng tett saman der det ein erfarer som "seg" kjem av ein refleksiv prosess. Ein ser seg sjølv i dag utifrå fortida. Desse minna er ofte knytt til musikk og musikalske opplevingar. På denne måten blir musikk eit meiningsberande symbol på kven ein er (Ruud 1997:66). Musikalske opplevingar blir her eit symbol på identitet og tilhøyre.

Om vi ser dette i forhold til Ashé-Iyá, vil folkloren og rumbaen dei spelar vere eit kulturelt teikn. Ved at dei spelar nettopp afrocubanske rytmar kjem desse verdiane til uttrykk og blir ilagt nye meiningar av både artistane som utøver nettopp denne musikktypen, og av publikum som vel å gå på akkurat denne framsyninga.

RUMBA SOM SYMBOL

Rumbaen ein spelar i folkloregupper blir eit uttrykk for cubansk identitet. Under ei framsyning eg overvar i Habana Vieja (gamlebyen) uttalte Amado i gruppa: "Vi er Ashé-Iyá, ei gruppe som spelar folklore, afrocubansk folklore. Framfor alt spelar vi rumba. Rumbaen er vår, han er det cubanske."²³

Denne utsegna syner at artistane gjennom performativ framsyning seier noko om kven dei er. Rumbaen er ikkje berre musikk, han er ein samlingsfaktor. Ein bruker rumba både i religiøse ritual og ved profane festar. Ved å spele denne rytmen kommuniserer ein at dansen framleis er aktuell. Artistane og tilhøyrarane blir her medvitne om at nettopp rumbaen er det ein skal forbinde med Cuba. Ein vil ikkje kunne høyre denne rytmen på same vis på andre kontinent: På ein nattklubb i Oslo ville ein trulig ikkje hatt kjennskap til at

rumbaen ikkje berre er ein eggande dans. Rumbaen kan òg vere ein dans som kan bli brukt til å erfare religiøse opplevingar, ein dans der religiøse opplever at gudar manifesterer seg i nettopp kroppane deira. Dette inneber at ein i dansen også kan kommunisere tilhøyre til Afrika, til ein felles historisk plattform som ein er ein del av. Rumbaen blir eit bilete på tidligare erfaringar gjenfortalt i den konjunktive tida. Her kan ein høyre igjen rytmane frå den tida då forfedrar framleis var i Afrika, rumbaen aktualiserer det afrikanske.

Sjølv om folkloren på Cuba, ifølgje Martínez, skal spegle både den europeiske og afrikanske tradisjonen, vektlegg artistane i Ashé-Iyá afrikanske aspekt i si framstilling av musikk under intervjuet. Slik dei ser det, blir rumbaen symbolet på fortida, på det afrikanske. Samtidig vekker rumbaen ikkje berre assosiasjonar til afrikansk fortid, men også cubansk notid når han spelast i dag. Fernando i gruppa framhevar at cubanaren blir født med musikk og dans:

Kvar det enn er rumba så er det fest og alle saman dansar, ein treng ikkje å vere [profesjonell] dansar, her på Cuba er kven som helst dansar. Musikken er slik ein kjærleikssong til alle cubanarar, vi likar å danse, og spele og syngje, og andre land likar også den cubanske musikken.²⁴

Musikken er, slik Fernando ser det, ein samlande faktor og ei kulturell eining som samlar heile Cuba. "Alle cubanarar" kan uttrykke seg i dans, her kan kven som helst vere med. Dans og musikk er ikkje tilgjengelig berre for profesjonelle kunstnarar, men er fora der "alle" er meint å kjenne seg til rette. Alle mine cubanske vener hevda at dei, cubanarane, var framifrå dansarar. Også dei som ikkje var heilt kompetente på dansegolvet forfekta at cubanaren er ei danseløve. På same måte som nordmenn blir "født med ski på beina", blir cubanarane "født med rumba i hoftene."

MUSIKK UTFORDRAR FASTE KONVENSJONAR
Ifølgje Ruud kan ein gjennom musikk relatere seg til transcendentale, eller transpersonlige, opplevingar. Om musikken ein høyrer gir ei intens oppleving, kan ein erfare dette som at ein sjølv går i eitt med og blir ein del av musikken (Ruud 1997:54). Opplevinga av det religiøse eller fantastiske blir katalysert gjennom musikk. På denne måten endrar musikken den sosiale verkeligheita. Det skjer eit spel med symbolske meiningar der desse blir avkoda av deltakarane når dei høyrer musikken.

Denne teorien om at musikk katalyserer opplevinga av det fantastiske eller imaginære, ser eg som analog til Turners ”konjunktive verd” der denne vil innkapsle musikken. Sjølv om ein spelar i verda her og no, kan ein gjennom musikken vekke assosiasjonar om andre tenkte verder. I denne leikne verda kan musikken vere eit symbol på antistruktur. Hos Turner er antistruktur ei liminal tid der alt kan inntreffe. Her oppløyser ein faste konvensjonar som til dømes status. Målet blir å lage ein egalitær fellesskap der ein i ein overgangsfase opptrer i ei tenkt ny verd. Når ein skipar seg identitet, er ein også *betwixt and between* ulike tilstandar, ein er på veg frå ein tilstand til ein ny. Dette kan ein framkalle i den konjunktive tida. Ein kan bli akkurat den personen ein vil vere, i karneval kan ein gjere seg om til ein helgen eller eit dyr. Når ei framsyning tar til, kan det i einskilde høve sjå ut til at ein *blir* den imaginære karakteren ein førestiller, og musikken kan her hjelpe til med å framkalle eller konkretisere med rytme eller melodi det biletet ein vil mane fram i førestillinga. Grensene mellom den tenkte verda og den fysiske konkrete verda ser heller ikkje ut til å vere heilt tydelige, og etter endt ”antistruktur” kan resultatet vere ein transformasjon av den tidligare strukturen.

Musikk kan derfor ha fleire lag av meiningar: den kan vere politisk, religiøs, ero-

tisk, svevande, aggressiv eller glad, alt etter kven det er som høyrer musikken, kvar og når. Minna ein les inn i den kan vere det som konstituerer eit ”eg”, eller til og med eit ”vi”.

Ifølgje sosialantropolog og musikketnolog Martin Stokes er musikken ein markør som fortel kven ein tilhøyrer. Han hevdar i *Ethnicity, Identity and Music* ([1994] 1997:4f.) at musikk får si meining i ein sosial kontekst der menneska som høyrer musikken, gjenkjenner identitet (kven dei er) og stad (kor ein høyrer til). Musikken gir ei kjensle av kven ein er, og gjennom å høyre på akkurat ein type musikk, eller danse til den, seier ein at ”denne musikken er meg, slik musikken er slik kjenner eg meg.” Ruud på si side hevdar at ein som menneske også kan ha fleire musikalske identitetar. Frå å høyre på *Hakkebakkeskogen* som barn går ein vidare og lyttar til klassisk musikk som *Peter og ulven*. Som ung høyrer ein gjerne på det som andre unge lyttar til, for meg var det *Madonna* eller *Pink Floyd*, for så og seinare i livet høyre på jazz, eller afrocubansk folklore.²⁵ Ein kan altså lytte til ulike typar musikk, og på denne måten gå mellom ulike musikkulturar (Ruud 1997:202).

Raúl Alvarez forfekta at cubansk musikk er unik i så måte, fordi ein kan kombinere den med eit utal sjangrar og derfor uttrykke at fleire musikalske retningar er mulige innanfor same tradisjon: Rumba kan godt kombinerast med andre stilartar utan å miste sitt særpreg.

Ein legg vekt på at ein er cubansk fordi ein spelar cubansk musikk. Ser ein dette i høve til Ashé-Iyá, er ikkje rumbaen deira berre folklore, det er også ei stadfesting av at det afrikanske er til stades, og at dei som artistar framleis har ei nær tilknytning til Afrika. Når dei spelar opp til *orishadans* aktualiserer dei tradisjonen på nytt, men det skjer på artistane sine premiss. Dei gjer det på sin måte, og når dansaren Rosa seier at ho dan-

sar for sin helgenmamma, så er det tolkinga hennar som appellerer til publikum. Det er ho som synleggjer den tenkte krafta trusutøvarar hevdar er til stades, ho legemleggjer musikken. Om ein så opplever dansen som kunst eller manifestasjon av religiøs kraft, det er det tilskodarane som skal tolke.

OPPLEVING AV AFRIKANSK FORTID SAMLAR CUBANSK NOTID

Etter revolusjonen skjedde det altså, og det skjer framleis, ei aktiv vektlegging av det afrikanske på Cuba, ikkje berre blant folkloregrupper, men også politisk. Ein er no offisielt medviten om at Cuba har ein viktig nasjonal arv som er samansett av det afrikanske og europeiske. Under intervjuet som ligg til grunn for denne teksten, kom det også tydelig fram at det afrikanske er levande tilgjengelig i cubansk kultur. I musikk, i kunst og i teater kommuniserer ein afrikansk fortid. *Orishaane* finst lett tilgjengelige i kunsten. Også i dei katolske kyrkjene er det afro-cubanske til stades. *Oshún*, eller *Virgen de la Caridad* som ho heiter som katolsk helgen, er til og med godkjent av paven i Roma, og ho er Cubas nasjonale helgen. *Yemayá*, eller *La Virgen de Regla*, er *Habanas* helgen. På havet rett utanfor *Malecón*²⁶ ligg det stadig blomstrar og flyt som nokon har ofra til henne. Helgenane blir samlande symbol for alle cubanarar. Om dei ikkje har eit uttalt forhold til religion, har dei helgenar dei samlast rundt eller blir påminna om ved at dei ser cubansk biletkunst eller høyrer cubansk musikk.²⁷

Ein av dei mest spelte salsalåtane eg høyrde medan eg var på Cuba inneheldt mellom anna strofa: ”Du vil gå ifrå meg, eg har ikkje lyst til å lide, eg går med deg, helgenen min, sjølv om det kostar meg å døy.”²⁸ Helgenane er altså til stades også i meir populær musikk som salsa. Det vil vere tilhøyrarane sjølve som avgjer kven ”helgenen min” er. Stokes påpeikar at avhengig av kor vi er plassert i eit sosialt

nett, kan musikken strekke seg utover grenser og sette tilhøyrarane i uventa stemning og vise utvida muligheiter (Stokes [1994]1997:24). Songen som strofa ovanfor er henta ifrå, kan tolkast som ei kjærleikserklæring til ei jente, men det kan også vere ei utsegn der ein lover evig truskap til *Yemayá* eller *Virgen de la Regla*. Helgenane blir symbol på fellesskap, ikkje berre i religiøse kontekstar, dei er symbol på kulturell identitet som samlar cubanarar.

MUSIKK SOM RELIGIØS YTRINGSFORM

For Gilberto Herrera er musikken eit hjelpemiddel når ein skal kommunisere med gudar. Han fortalde at musikken representerer kommunikasjon. For at ein skal få kontakt med det guddomlege, med *ashé*, er musikken og dansen ikkje til å kome forbi. Musikken er for *babalaoen* eit religiøst symbol. Det er middelet som gjer han i stand til å vidarebringe kommunikasjon mellom helgenane og menneska som utøver religionen. Slik passar Gilberto si forståing av musikken med det Ruud seier om musikk som eit middel som også katalyserer religiøse kjensler.

Sjølv om artistane i gruppa *Ashé-Iyá* ikkje oppfatar musikken som kontinuerlig heilag, er musikken heilt sentral i kvardagen deira. Dei samlar seg kvar dag til øving og arbeider kontinuerlig med å bli betre. Dei vil bli kjente, ikkje berre på Cuba, men i heile verda. Til grunn for denne musikken dei har vald å kommunisere, den afro-cubanske folkloren, er det religiøse stadig tilgjengelig. Det religiøse er et fundament i musikken deira, det er meir eller mindre tildekt på grunn av konteksten dei som artistar framfører musikken i, men det er dei gamle og framleis eksisterande rituala artistane formidlar i framsyningane sine. Rosa Nuñez seier at ”det afro-cubanske er blodet i folkloren og religionen vår”. Ho hevdar også at folkloremusikken er essensi-

ell for alt som finst i religionen. Slik Rosa ser det, er det altså ei gjensidig avhengigheit mellom det religiøse og folkloren. Men der *babalaoen* hevdar at all yorubamusikk er eit religiøst symbol, seier ho at det er folkloren som ber religionen. Samtidig seier ho at ho har vore på *toques de santos*²⁹ og at ho som dansar kan bruke sine erfaringar frå desse helgenfestane når ho dansar. Ho gjer altså ei framstilling både på grunnlag av det dei som artistar søker å formidle, perfektjonert kunst slik dei tolkar *orishaane* sine kvaliteter, og på grunnlag av dei inntrykka ho har danna seg frå eigenopplevde helgenfestar. Det religiøse er altså tett innunder folkloren for ho, men folkloren i seg sjølv er ikkje religiøs.

Det er publikum som tolkar ytringane frå songaren Amado når han under framsyningane syng om kva for sprell *orishaen* Eleguá utfører. Om dei kjenner samhald og styrke innanfor gruppa, så er denne kjensla fellesskapen dei kommuniserer seg imellom. Det er ikkje *ashé* eller religiøs kraft dei kommuniserer, det er afrocubansk tilhøyre dei kjenner som artistar seg imellom, og i forhold til publikum. Miguel i gruppa seier derimot at:

Gruppa spelar til tider for *orishaen*, ein spelar for helgenen og dei tinga, dette utgjer på ein måte ein del av religionen, og til tider er det berre ei utøving ein gjer for framsyninga sin del, men ein respekterer religionen fordi religionen har ei alvorlig form. Men vi gjer det same her som ein gjer i den religiøse konteksten.³⁰

Miguel set altså ikkje eit bombastisk skilje mellom folkloren og religionen, han seier tvert imot at det dei gjer som artistar, er same konsept som ein har i religionen. Slik han ser det formidlar dei det same, *Ashé-Iyá* spelar også for helgenane. Likevel seier han at dei kan ha utøvingar der framsyninga er det sentrale.

RELIGIONEN I FOLKLOREN ELLER FOLKLOREN I RELIGIONEN?

Det er altså ikkje slik at folkloren utelukkar religionen, men han kan vere ein formidlar av religionen slik artistane ser det, der dei trekk fram moment som er vesentlege i forhold til framsyninga. Artistane kjem med religiøse ytringar, og dansen er religiøs, men konteksten, staden og tida førestillinga skjer i, er ikkje religiøs. Derfor er det ikkje like sikkert at innhaldet trass si sterke tilknytning til religionen faktisk skal tolkast religiøst. Om det dei gjer er den same handlinga som i santerías forteljingar og ritual, er det berre ein liten bit av religionen dei vel seg ut og presenterer. Korleis ein opplever framsyninga, ligg derimot hos mottakaren. Det er ho som identifiserer seg med artisten i dansen. Kor vidt ho opplever artisten som skodespelar eller som ein manifestert helgen, ligg berre i hendene hennar.

I *Ashé-Iyá: Ein studie av afrocubanske artistar sitt forhold til santería og musikk* kom eg fram til at "[m]usikk kanalisere kjensler og kan både vere ei religiøs og ei populær ytring som seier noko om kven menneska er som utøvar nettopp denne type musikk, og kva eller kven dei vil formidle tilhøyre til" (Kavli 2001:85). Men identitet er ikkje berre det ein vil vere, eller det ein er. Det er eit omgrep som stadig er i endring, fordi menneska alltid er i endring. Om ein ser på identitet som omgrep, må ein forstå det minst ut frå to ulike faktorar: fellesskap og individ.

Om perkusjonisten Santos framleis spelar afrocubansk folklore ein eller annan stad i Europa, så er han med på å vidareformidle afrocubansk kultur, trass i si udelte begeistring for Eminem. Ein av dansarane i gruppa, Rosa, sa:

Det eg liker best [å danse] er folkloren. Det afrocubanske er blodet i religionen vår. Eg gjer det med kjærleik, fordi dette er noko ein ber inne i seg. Det er [noko] som alltid er med meg. Ein lever når ein dansar [på

scena]. [...] Ikkje alle kan gjere dette, det [å danse] er å vere nær stjernene.³¹

Ho hevdar at når ho dansar, er det for sin helgenmamma, for Oyá, som ho ser på som sin personlige *orisha*. I framsyninga dansar ho Oyá, men ho dansar også andre *orishaar*, deriblant den elskovsjuke og kjærleiksfremjande gudinna Oshún. Ho framhevar at gjennom dansen kan ein seie at dette er det cubanske. Ifølgje Rosa er folkloremusikken essensiell for alt som finst i santería. For Rosa er altså dansen ei inderlig oppleving på den måten at ho ser utøvinga av dans som noko ho gjer for sin helgen, *orishaen* som er hennar rettleiar.

Om folkloren er religiøs eller ikkje, kan ein ikkje seie, det einaste sikre er at folkloren har sterke røter i religionen. Kvar grensene går ser ut til å ligge hos publikum, ifølgje Raúl:

På ein måte er [framsyninga] òg religiøs fordi ein har ei psykisk og mental utveksling [mellom dansar og publikum] [...] Den kommunikative krafta kjenner ein, det er som ein spirituell substans. Denne krafta gir òg vitalitet i det tidsrommet dansen utførast.³²

Det artistane er samde i, er at musikken deira har ein konnotasjon til santería, men folkloremusikken er òg knytt til andre afrocubanske religiøse tradisjonar. Grunnen til at folkloren blir så viktig for dei som utøvarar, er at gjennom denne tar dei vare på og vidareformidlar det afrikanske til det cubanske publikummet. Det er viktig for gruppa å få fram at det dei gjer er nytt: Dei gjer tinga på ein ny måte og har som mål å danse slik folkloren skal vere i dag. Kva det er som er ”rein” kunst og kva som er religion, eller kva som har rot i religion, er ikkje lett å skilje frå kvarandre. Det er som regel konteksten medlemmane ser på som det avgjerande for å seie om utøvinga er religiøs eller ikkje.

OPPSUMMERING

Den musikken ein høyrer på eller spelar, er ei ytring som seier kven ein er og kven ein identifiserer seg med. Musikk er i dette perspektivet samlande og er ein markør for både dei som spelar musikken og for tilhøyrarane. Konstruksjon av identitet pågår i ein fellesskap, i ei eining der dei som samhandlar er med på å skape og oppretthalde, samt gjenskape og transformere, fellesskapen. Musikk er eit bilete på transformasjon, på det uventa. Identitet er ikkje fast og konkret, men flytande og i endring som musikk. Ein har ei fast ramme i musikken som er rytmane, men desse kan artistar kombinere i det uendelige. Det er derfor ikkje slik at det berre finst ein måte å uttrykke tilhøyre til afrocubansk folklore på, men fleire. Musikken ein spelar i Ashé-Iyá ber i seg minne om Afrika og er derfor ein formidlar av *orishaane* slik artistane erfarer kvalitetane deira og slik dei dansar helgenane no.

Konstruksjon av identitet skjer i eit dialektisk spel mellom individ og fellesskap, der ein saman samlar seg om kulturelle symbol som representerer ein gitt kultur. Derimot er ikkje denne kulturen fast, men flytande. I møtet mellom religion og kunst oppstår musikk som formidlar tilhøyre til stad og tid, og som forsterkar minna ein har om det fortidige, og aktualiserer dansen. Om artistane i framsyninga *blir orishaane* dei dansar, eller om dei berre er kunstnariske uttrykk for desse, det er det tilskodarane som har kraft til å avgjere. Artistane er mediatorar for kunst kommunisert i folklore. Om folkloren er lada med religion, eller er ein variant av det religiøse, det er det publikum som må tolke. Det er dei som ser og gir meining til symbola som blir aktualisert i folkloren.

NOTER

1. 'Den cubanske folkloren' (mi omsetting).
2. For å verne hovudinformatane mine i gruppa Ashé-Iyá, har eg valt å gjere dei anonyme ved å gi dei oppdikta namn. Når eg refererer til dei i teksten, gjer eg det like gjerne med fornamn som etternamn fordi eg blir godt kjend med dei og nyttar stort sett fornamna i artikkelen. (Her er det sjølsagt pseudonyma som er i bruk.)
3. Ein av tre ulike stilartar innan rumba. Dei to andre formene kallas *yambo* og *colombia* (sjå t.d. http://www.salsa-in-cuba.com/eng/glossary_g.html).
4. Samtale med Fernando Santos, ein av dei tidligare perkusjonistane i Ashé-Iyá, påska 2003.
5. Termen yoruba viser både til språk, folk og religion som finst i Nigeria i dag. Termen er også i bruk som synonym for religionen santería blant mange cubanarar.
6. Det er mellom anna vanlig å røyke tobakk under religiøse seremoniar, som helande medisinske middel, samt bruk av urter. Dette kjem frå indianske rite frå ciboneyfolket, men blir ikkje lenger tillagt indiansk arv (Brandon 1993: 42).
7. *Regla de Ocha* er ei av dei cubanske nemningane på santería.
8. *Santero* er den spanske nemninga for ein som er religiøs utøvar av santería (jf. Kavli 2001:43). Eg brukar dette likt på norsk. Eg seier "santero" om det er ein mann det er snakk om. Er det ei kvinne kallar eg ho "santera". I fleirtalsform vil eg bruke "santeroar" eller "santeroane".
9. "[N]o sólo somos un país latinoamericano, sino que somos también un país latinoaficano."
10. Martínez er folklorist og professor i etnologi knytt til Senter for afrikanske studiar ved Academia de Ciencias de Cuba og var sjølv med på å starte opp *Conjunto Folklórico Nacional*.
11. "[...] que el folklór no desaparece sino que se transforma, y con ello nutrirá nuestra verdadera cultura nacional revolucionaria, el conjunto estaba consciente sus altas responsabilidades con el país."
12. Førelesing med Bárbara Balbuena, professor i folklore ved Instituto Superior de Arte (ISA), Habana, Cuba, våren 1999: "El folklór es la sabiduría del ser humano, lo que es la experiencia del hombre por generaciones. Cualquier tipo de conocimiento del hombre tanto profano como religioso. Transmitido oral, no se conoce su creador y así también en la danza, se aprende. No importa la clase que aparece. El echo folklórico es popular."
13. Førelesing med Argüelles, februar 1999.
14. *Babalao* kjem frå yoruba og er nemninga på ein prest innanfor religionen santería (jf. Kavli 2001:9).
15. Førelesing med Argüelles, 10. mars 1999.
16. *Ashé* er eit ord som for santeroar har fleire konnotasjonar, mellom anna 'kraft', 'styrke' og 'energi'. Det er krafta helgenane innehar, måten ein opprettheld verda på; plantar og menneske, alle har *ashé* i seg. For trusutøverane av santería er *ashé* sjølv skaparkrafta.
17. Intervju med Raúl Alvarez, Vedado, Habana, 23. februar 1999: "Hay miles de gente que baila los orishas, pero todos no son iguales, porque cada uno pone su piedrecita."
18. Med "musikk" inkluderer eg både rytme, song og dans. Dette gjer eg fordi informantane mine brukte musikk som samleomgrep når dei snakka om cubansk folklore.
19. Intervju med Raúl Alvarez, Vedado, Habana, 23. februar 1999: "Queremos también expresarlo al público que hay millones de temas que tocar, o de cantar, eso se puede hacer. [...] Por eso tenemos un profundo repertorio de rumba, de música popular y de folklore. Cuba está llena de elementos para hacer música. Para nosotros, lo folklór lo bailamos, [...] pero estamos revolucionando el vestuario, la danza, o los cantos. Estamos revolucionándolo culturalmente. Quiero bailar a mi tiempo."
20. "Culture, like verbs in many if not all languages, has at least two 'moods', indicative and subjunctive [...]"
21. "If man is a sapient animal, [...], a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal."
22. Intervju med Teresa Perez, Vedado, Habana, 15. februar 1999: "Se trata de caracterizar bien que es la orisha y el espectador cree que está presente, pero en realidad no está presente [...]. Como hay buena concentración la gente cree que el orisha está, que se ve el ashé."
23. Utsegn frå Amado Alvarez under ei framsyning i Habana Vieja, 1. april 1999.
24. Intervju med Fernando Santos, Vedado, Habana, 16. april 1999: "Donde quiera hay una rumba, hay una fiesta y todo el mundo está bailando, no hay que ser bailarín, aquí en Cuba cualquier es bailaror. Entonces la música es una trova a todos los cubanos, nos gusta bailar, tocarla, cantarla, y a otros países también gusta la música cubana."
25. Om ein lyttar til jazzartistar som Ella Fitzgerald kan ein framleis høyre på Madonna. Ulike musikksgangrar kan tileignast i eitt og same menneske.

26. Malecón er strandpromenaden som går langs heile Habana.
27. Helgenane er også tilgjengelig i cubansk film slik som *La vida es silbar* (1998).
28. Salsahit på Cuba, våren 1999: "Tu me quieres dejar, yo no quiero sufrir, contigo me voy mi santa aunque me cuesta morir."
29. 'Helgenfestar' (mi omsetting).
30. Intervju med Miguel Suarez, Vedado, Habana, 13. april 1999: "El grupo a veces toca para el orisha, se toca para el santo y esas cosas, eso en lugar forma parte de la religión, y a veces sólo es una actuación que se hace por el espectáculo, pero se respeta la religión porque la religión tiene una forma seria. Pero se hace lo mismo aquí como lo que se hace en el contexto religioso."
31. Intervju med Rosa Núñez, Vedado, Habana, 16. februar 1999: "Lo que más me gusta es el folklór. El afrocubano es la sangre en la religión nuestra. Yo lo hago con amor, porque eso se lleva por dentro. Es un piedrecito que llevo conmigo. Se vive cuando está bailando. [...] No todo el mundo puede hacer esto, es estar cerca de las estrellas."
32. Intervju med Raúl Alvarez, Vedado, Habana, 23. februar 1999: "En un medio también es religioso porque hay un intercambio siquicamente, mentalmente. La fuerza comunicativa se siente, algo material, espiritual. También da vitalidad esa fuerza en la hora de bailar."

REFERANSAR

Førelisingar

- Aníbal Argüelles Mederos, januar–mars 1999, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociales (CIPS), Habana, Cuba: Om santerías oppbygging, afrocubansk kultur og musikkinstrument i bruk under ulike religiøse ritual i sante-
ría, og om skilnader mellom religion og folklore på Cuba.
- Bárbara Balbuena Gutiérrez, februar–april 1999, Instituto Superior de Arte (ISA), Habana, Cuba: Om funksjonen til dansen innanfor santería, og om korleis dei ulike *orishaane* manifesterer seg i dans og instrument knytt til desse, samt om innviingsrituala i religionen og om folklorens historie på Cuba.

Intervju

- Amado Alvarez, 01.03.1999, Vedado, Habana. Koreograf i folkloregruppa Ashé-Iyá.
- Raúl Alvarez, 23.02.1999, Vedado, Habana. Leiar i folkloregruppa Ashé-Iyá.
- Gilberto Herrera, 26.01.1999, Habana. *Babalao* og professor i *güiro*.
- Rosa Núñez, 16.02.1999, Vedado, Habana. Dansar i folkloregruppa Ashé-Iyá.
- Teresa Perez, 15.02.1999, Vedado, Habana. Songarinne i folkloregruppa Ashé-Iyá
- Fernando Santos, 16.04.1999, Vedado, Habana. Perkusjonist i folkloregruppa Ashé-Iyá.
- Miguel Suarez, 13.04.1999, Vedado, Habana. Perkusjonist i folkloregruppa Ashé-Iyá.

Litteratur

- Argüelles Mederos, Aníbal, & Castillo, Daysi Rubiera & Robaina, María Cristina. 1996. *Identidad cultural y expresiones religiosas de origen africano*. Habana: Ciudad Habana.
- 1998. *Lo que fue, lo que es y lo que será: Obi, Dialogún e Ifa*. Habana: Ciudad Habana.
- Bell, Catherine. 1997. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press.
- 1998. Performance. *Critical Terms for Religious Studies*, s. 205 – 224. Red. M. C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press.
- Brandon, George. 1993. *Santeria from Africa to the New World: The Dead Sell Memories*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, Stuart. (1981) 1998. Notes on deconstructing 'the Popular'. *Cultural Theory and Popular Culture*, s. 477–487. Red. J. Storey. Athens, GA: University of Georgia Press.

- Kavli, Solveig M. L. 2001. Ashé-Iyá: Ein studie av afrocubanske artistar sitt forhold til santería og musikk. Hovudoppgåve i religionsvitskap. Universitetet i Bergen.
- Martínez Furé, Rogelio. (1979) 1997. *Diálogos imaginarios*. Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ruud, Even. 1997. *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Snoek, Lina. 1999. Tro og sosial forpliktelse: en retning innen den cubanske pinesbevegelsen. Hovudoppgåve i religionsvitskap. Universitetet i Bergen.
- Stokes, Martin (red.). (1994) 1997. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- Turner, Victor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

ABSTRACT

Appreciating the performances of the Afro-Cuban folklore ensemble Ashé-Iyá, one might ask whether or not it is religion that is being witnessed, and how this might be perceived by the artists themselves, as well as by their audiences. In this case, what, if anything, separates Santería from music and dance performances? By picking perspectives from performance theories, and applying them on rich fieldwork data, this article sets out to examine such questions.

KEYWORDS

Cuba, Santería, religion, folklore, music, performance