

# Islam og dangdut

- en undersøgelse af indonesiske musikkulturers forhold til islam og kulturelle rettigheder



Purawisata, Yogyakarta (eget foto)

August 2012

Speciale af Simon Høeg Jensen

Vejleder: Annemette Kirkegaard

Afdeling for musikvidenskab, Københavns Universitet

# Indholdsfortegnelse

Abstract .....	2
1 Indledning.....	3
Problemformulering.....	3
Teori og metode.....	5
2 Dangdut og politik .....	10
Genren.....	10
Dangdut bliver politiseret .....	12
Differentiering af dangdut.....	13
3 Dangdut og islam.....	14
Dangduts malajiske rødder.....	15
Rhoma Irama og Dakwah.....	17
Eksempel: ”Hak Azasi” (1977) .....	20
Eksempel: ”Haram” (1990) .....	22
Eksempel: ”Judi” (1989) .....	24
4 Islam, moral og dangdut.....	26
Politisk islam.....	27
Sangtekster.....	29
Bevægelser og tøj – dansende kvindekroppe.....	30
Negativ omtale er ”god” omtale.....	31
5 Inul-maniet .....	32
Den politiske status i 2003.....	32
Inul Daratista.....	32
Mediering af Inul.....	34
Hvem fik øje på Inul?.....	35
Inuls billede og lyd .....	37
Eksempel: ”Goyang Inul” (2003) .....	38
Inuls musik og dans.....	41
Eksempel: ”Kocok kocok” (2003) .....	43
6 Inul, islam og den Nye Orden.....	46
Islam og staten.....	46
Kvinder, magt og performance.....	53
Eksempel: ”Goyang Gosip” .....	56
Inul og hendes fans.....	59
Inul-støtter versus islamiske reformister.....	63
Inul versus Rhoma Irama.....	67
Dangdut, klasse og kønspolitik .....	71
7 Feltobservationer.....	74
To ustrukturerede interviews.....	75
Dangdut i medierne.....	75
Purawisata.....	76
Glødende kul og akustisk guitar.....	77
Evaluering af feltobservationer.....	78
8 Konklusion og sammenfatning.....	78
Perspektivering.....	82
Bibliografi.....	84
Index.....	91

## Abstract

Simon H. Jensen (2012): Master thesis, Musicology, University of Copenhagen.

Keywords: **cultural rights, dangdut, equality, Islam, mediatization, popular music, pornography and reappropriation.**

### **Islam and dangdut: A study of the relationship between islam, music and cultural rights in Indonesian music cultures'**

This thesis deals with important aspects of dangduts social, musical and political history from the genre's early beginnings in the 1970s to the first decade of the new millennium with a special focus on Rhoma Irama and Inul Daratista: the protagonists in the controversy in 2003 (*Inulmania*) over the performances of Inul, whose "up-beat" version of traditional dangdut music and dance forms outraged both cultural and moral sensitivities. Islamic segments of the Indonesian society described her dance as "pornographic" and therefore haram, forbidden by Islam. Dangdut is a hybrid genre and is in no way monolithic: The genre emerged in an Indonesian Islamic society, which is characterised by having a broad spectrum of Islamic stances (Al-Farūqī 1985; Baswedan 2004). Antropologists have rejected the idea of universal rights on empirical, epistemological, and ethical grounds. However it is crucial to understand the relationship between universal rights and cultural specificities as dialogical rather than oppositional. Therefore this thesis emphasize a position in which concepts of "culture" and "rights" are tied together and constantly evolving in a dialectical relationship (Yung & Weintraub 2009; Hastrup 2004). The sensual and erotic dangdut was denounced as "porn" by conservative Islamic groups. However it led to greater demand from all segments of society. Negative publicity may in fact be "good" publicity seen through economic glasses if it increases sales. Perhaps the media themselves have tried to conjure up the negative publicity from minor conservative and radical islamic groups: To meet economic goals through the process of *mediatization* (Hjarvard 2008; Weintraub 2008). The condemnation did not wipe out the erotic dangdut, but stimulated the public appetite for erotic dangdut dancers and singers. Inul strengthened strong feelings on equality through her public disregard for the normative behavior, such as turning her buttocks towards the audience or performing her sensual movements despite highly structured Islamic or Indonesian normative authorities. Rhoma Irama used the name of Allah to attack Inul, whereas Inul *reappropriated* Islam for her own defence (Wichelen 2005; Todd 2006). She emphasized her own Islamic background and culture and responded like an obedient housewife in a patriarchal society, but did not make excuses for the erotic nature of her performances. The local supporters of Inul felt a sense of equality and oneness, which didn't emanate from the concepts of rights, freedoms, and liberal democracy per se, but from the experience of Inul's "body language" and the concert and music experience as a whole. However, it was intellectual personalities, who invoked concepts such as human rights and freedom of expression, which provided a rhetorical and political frame for many of her supporters (Daniels 2009).

# 1 Indledning

Denne specialeafhandling handler om væsentlige sider af dangduts sociale, musikalske og politiske historie fra genrens spæde start i 1970'erne til det første årti i det nye årtusinde med særlig fokus på Rhoma Irama og Inul Daratista; hovedpersonerne i kontroversen (2003), også kaldt *Inul-maniet*<sup>1</sup>, hvor Inul bragte sindene i kog med hendes "up-beat" dangdut-musik og danseform. (Wichelen 2005, 161-174). Undersøgelsens musiketnologiske felt er islam, dangdut og kulturelle rettigheder i Indonesien, som er et overvejende muslimsk land.

## Problemformulering

I den forbindelse vil jeg analysere popnumre og VCD'er inden for dangdutgenren indflettet i en redegørelse og analyse af udvalgte sider af dangduts historie og selve kontroversen i 2003. En undersøgelse af kontroversen skal kaste lys over, hvilke kulturelle rettigheder populærmusikere har i Indonesien, herunder særligt ytringsfrihed. Hvorfor bliver bestemte musikere og dansere udsat for censur (eller forsøg på det)? Og hvad er årsagen til denne censur og kontrol af disse kunstnere og musikformer? Samtidig skal undersøgelsen fremhæve de teoretiske og antropologiske problemstillinger, der opstår i forhold til kulturelle rettigheder, herunder særligt i forhold til såkaldte *universelle* menneskerettigheder. Kontroversen er kun toppen af isbjerget og afslører ved et nærmere eftersyn sociale grupperinger i det indonesiske samfund. Kontroversen kan bruges til at tage temperaturen på det indonesiske kulturliv og de kulturelle rettigheder; særligt i forhold til islam.

Hovedproblemstillingen er, at ytringsfrihed er under pres på en særlig måde i Indonesien; for forskellige muslimske grupper og personer ønsker at kontrollere og påvirke musikken og kunsten i en bestemt retning. Kontrol og censur i musiklivet er ikke noget nyt i Indonesien, men pga. nye tekniske muligheder og en ny politisk situation ser mediebilledet anderledes ud i nyere tid. Indonesien har gennemgået et systemskifte fra militærstyre til et mere demokratisk samfund. I den forbindelse er det selvsagt ikke kun islamiske grupper, der prøver at kontrollere det kulturelle liv. Til gengæld spiller islam en særlig rolle i Indonesien, og en del islamiske grupper har nærmest en "tradition" for at ville kontrollere de sensuelle musiktraditioner i Indonesien.

---

1 Ordspil mellem Inul Daratista og det græske ord mani ("raseri"): hentyder til raseriet omkring Inul og hendes kontroversielle performance.

Særligt under Suharto (den Nye Orden) har bestemte politiske klasse- og kønsideologier haft en afgørende rolle for de kulturelle rettigheder, som ikke nødvendigvis udspringer af islamisk moral eller lov, men af den Nye Ordens politiske ideologier og strategier, som stadig ulmer i 2003 på trods af Suhartos fald og den Nye Ordens sammenbrud (Wichelen 2005, 161-174). Disse klasse- og kønsideologier kan derfor ikke adskilles fra en diskurs omkring kontroversen. Det er endvidere vigtigt at sætte et spadestik i traditionerne, som dangdut-dansen udspringer af; for at notere sig, at den ”frie” dans og et mere moderat islamisk kvindesyn ikke nødvendigvis udspringer af en vestlig og liberal påvirkning, men hovedsagligt stammer tilbage fra lokale traditioner, der har tilpasset sig islam (Weintraub 2008, 382-83) (Rasmussen 2010, 169 & 171).

Sidst men ikke mindst kan man heller ikke adskille medierne fra kontroversen; for medierne er i dag blevet en samfundsinstitution i sig selv, som følger sin egen logik. *Medialisering* skal i denne sammenhæng ikke forveksles med begrebet mediering, som betegner kommunikationen gennem et medie, hvorved både budskabet og relationen mellem afsender og modtager kan blive påvirket af mediets mellemkomst. Medialisering handler derimod om, at medierne er blevet en selvstændig institution præget af sin egen logik. Mediernes udtryksformer, arbejdsrutiner samt læser-, lytter- og seertal er blevet afgørende for, hvad der kommer på samfundets dagsorden (Hjarvard 2008, 27-38).

Derudover har en særlig lov om ”pornografi” længe været undervejs; en lov, som det indonesiske parlament endeligt fik vedtaget i 2008 (Tedjasukmana 2008). Et lignende lovforslag var nemlig også oppe at vende i 2005-6, men lovforslaget endte med at blive omstødt. Muslimske grupper forsøgte uden held allerede i 1990'erne at vedtage love mod ”pornografi”. Loven er væsentlig, da den kan få afgørende indflydelse på den mere eller mindre erotiske dangdut, herunder også andre sensuelle traditioner som fx vest-javanesisk jaipong dans (traditionel sundanesisk dans). Loven er derfor en trussel mod mere eller mindre sensuelle kulturelle traditioner i Indonesien, alt efter hvordan de lokale regioner tolker loven. Loven er blevet kritiseret for at være for åben, så den kan tolkes frit og misbruges mod fx kulturelle minoriteter (ibid.). Pornografi er sat i gåseøjne, da det snarere er alt det materiale, som kan menes at være erotisk, stærk sensuel eller seksuelt ophidsende og ikke alene film, billeder eller tekster med seksuel aktivitet mellem voksne (ofte med særligt fokus på kønsorganerne og penetrering). Det er vigtigt at notere sig, at det er konservative muslimer, herunder *modernister*<sup>2</sup>, *reformister*<sup>3</sup>, islamister og fundamentalister, som retorisk forsøger

2 Henviser til det segment af muslimer i Indonesien, der opstod i begyndelsen af det tyvende århundrede i kølvandet på religiøse vækkelser og reformisme i den muslimske verden. Fx ønsker modernisterne at reformere den islamiske praksis i Indonesien ved at fjerne mange af de synkretistiske elementer fra andre oprindelige religioner, som er opstået over flere århundreder (Daniels 2009, 6).

3 Islamiske grupper, der ønsker forbedringer og forandringer i samfundet ud fra islamiske principper.

at bruge ordet pornografi om fx sensuel dangdut samt andre sensuelle traditioner. Ordet pornografi (eller porno) får derved en ganske bred betydning (Weintraub 2008) (Daniels 2009).

Liberale eller moderate muslimer og ikke-muslimske grupper (fx balinesere) i Indonesien anser disse anti-pornografi love for at være forsøg på at indføre sharia eller islamiske love; for lovene handler i deres øjne mere om at kontrollere befolkningens religiøse liv end en egentlig udryddelse af pornografi i vestlig forstand (billeder eller videoer med seksuel aktivitet mellem voksne). Derudover mener de, at loven er i konflikt med både den indonesiske forfatning (Pancasila) og de universelle menneskerettigheder (Weintraub 2008, 381) (Journeyman Pictures 2006).

Modsat mener konservative og fundamentalistiske muslimske grupper at sensuelle traditioner er umoral og haram (forbudt) ifølge islam. I den forbindelse er dangdut i sig selv en kontroversiel genre og samtidig en musikform, som nydes af flest forskellige befolkningsgrupper i Indonesien. Pornografi er ikke et hovedtema i afhandlingen, men dangdut indgår og har indgået som delelement i en større diskussion om pornografi og islamisk moral. En analyse af dangdut er derfor en døråbner til en dybere forståelse af det kulturelle *spektrum* i Indonesien i forhold til kulturelle rettigheder og populærmusik (Daniels 2009, 81 & 94). Kulturelle rettigheder og ytringsfrihed er et afgørende element i et *kulturelt demokrati* (Seeger 1977, 219), men hvad der er en gyldig *rettighed* varierer og står til evig diskussion. Og blandt de mere eller mindre gyldige rettigheder er der en konstant magtkamp omkring, hvilke rettigheder man bør vægte mest (Steiner; Alston; Goodman 2007, 370). Islam har som verdensreligion ikke et enkelt syn på kulturelle rettigheder, ytringsfrihed og musik, men derimod mange divergerende holdninger. I den islamiske verden har der historisk set været holdninger fra fuldstændig forbud mod alle musikalske former til fuld tilladelse (Shiloah 1997, 144).

## Teori og metode

I denne undersøgelse handler det om, hvordan folk, institutioner eller samfundsgrupper ved magt ønsker at kontrollere, hvordan kvinder agerer i dans og musik med fokus på dangdut; herunder særligt i forhold til kroppen. Charles Seeger<sup>4</sup> skriver i 1946:

Like our industrial life, our music life is passing gradually from control by private enterprise, under terms of "free competition," to other kinds of control. Government is mixing in, and large power groups are emerging. Whether these may act as checks and balances to government, or become allied with it, is a question. I am not here concerned with the

---

4 Amr. musikvidenskabsmand, komponist og lærer (1886-1979).

morals or wishful thinking of the situation. I want only to say that it is my considered opinion that the type of knowledge and experience, and the type of aims and purposes represented in our [musicological] societies, are types necessary to keep the situation I have alluded to on an even keel and oriented toward the best interests and aspirations not only of music but of cultural democracy. Unless we give expression to this knowledge and experience and these aims a purpose on sufficiently high level of discussion, we stand not only to lose a considerable portion of our present autonomy as artist, scholars and teachers, but also to come increasingly under controls most unpleasant to us as individuals unsuited to the fields we serve (Seeger 1977, 219 ) (Yung; Weintraub 2009, vii).

Seeger påpegede denne udfordring årtier før, at man på det musikvidenskabelige felt blev klar over det sociale ansvar i den musikvidenskabelige profession, og et halvt århundrede før, at man brugte begrebet ”applied ethnomusicology”<sup>5</sup> (anvendt musiketnologi); for det er vigtigt at undersøge og forske i problemstillingerne i forhold til ”kontrol”: det politiske grundlag for både musik og musikvidenskab (Yung; Weintraub 2009, vii).

Dangdut er en hybrid<sup>6</sup> genre, og i den forbindelse er der ganske givet elementer som (religiøse) idealister, nationalister, producenter og fundamentalister ønsker at tilføje eller fjerne fra genren. En slags rengøring<sup>7</sup> eller ommøblering af dansen og musikken, så den fx tjener et religiøst, økonomisk eller nationalt formål. Formålet med denne undersøgelse er imidlertid ikke at skabe, give udtryk for eller opildne til fjendtlighed mod selektive, iscenesatte, censurerede, omarbejdede, kontrollerede eller opfundne religiøse (fundamentalistiske), ideologiske, politiske og nationalistiske musiktraditioner og (pop) genrer. Formålet er derimod, at skabe forståelse for, hvordan dangdut indgår i samfundet i forhold til islam og kulturelle rettigheder. I den forbindelse er det farligt at gøre selve det hybride til det autentiske og ideelle; en slags truet art inden for musikken, hvor borgerlige religiøse kræfter eksempelvis ønsker at kontrollere arbejderklassens musik, som man påstår udspringer af særlige autentiske sociale og kulturelle lokaliteter. Kræfter som fx kan menes at fjerne det æstetiske i musikken, som derved gør musikken glædesløs og uden æstetik. Det er en forsimplet reducering af modsætninger mellem autentisk og ikke-autentisk, som ikke er uden problemer. Denne forenkling vender det hele på hovedet (Stokes 2004, 60-61). Stokes skriver i den forbindelse:

---

5 En metode baseret på principper for social ansvarlighed, der rækker ud over det sædvanlige akademiske mål: Metoden består i at udvide og uddybe kendskabet til og forståelsen af konkrete problemer med et ønske om at løse dem; et arbejde, som kan være både uden for og inden for en akademisk kontekst (Harrison; Mackinlay; Pettan 2010).

6 Selve brugen af ordet hybrid i forbindelse med musikgenrer er omdiskuteret, da en hybrid genre fx også bygger på andre hybride genrer. Alt musik er hybrid musik, hvis vi følger denne tankegang til ende (Stokes 2004, 60).

7 Daniels kalder eksempelvis Rhoma Iramas bidrag af dakwah-sange for en slags rengøring af den ”rå” populærgenre dangdut. (Daniels 2009, 87).

This stance is not without problems. First, it tends to reinscribe a simplistic opposition of authentic and inauthentic, merely reversing the conventional polarities. If anything is authentic now, it is hybrid genres, organically connected to the social life and cultural aspirations of particular localities. If anything can be truly described as inauthentic, in this view, it is state-promoted efforts to install authentic national traditions. This is, of course, a crude and ahistorical distinction that reproduces the worst aspects of the colonial fascination for the colonized “real” that resulted in entire streets from Cairo, for example, being transported to European capitals in the nineteenth century as exhibits in world fairs (Mitchell 1991) (Stokes 2004, 60-61).

Men hensyn til frihedsrettigheder i et kulturel demokrati - særligt kulturelle rettigheder og ytringsfrihed - har amerikanske antropologer taget et kritisk standpunkt i forhold til *universelle* menneskerettigheder: ” ... , in 1947, the American Anthropological Association rejected the idea of a declaration of universal rights on empirical, epistemological, and ethical grounds” (Goodale 2006, 1-8) (Yung; Weintraub 2009, 2-3). I det hele taget er den *universelle* og moralistiske tone i Menneskerettighedserklæringen (1948) blevet kritiseret for at være vestlig-centrisk, foreskrivende, imperialistisk og antitetisk i forhold til målsætningerne og fremgangsmåderne i kulturrelativisme<sup>8</sup> og pluralisme<sup>9</sup> (ibid.) (se også Hastrup 2004, 144-47).

Imidlertid er begreberne ytringsfrihed, menneskerettighed etc. i brug i praksis og kan ikke adskilles fra en indonesisk samfundsmæssig kontekst. Både Gus Dur<sup>10</sup> (indonesisk politiker), Inul Daratista og Rhoma Irama påberåber sig fx *menneskerettighederne* til hver deres formål og dagsorden (Weintraub 2011, 190) (Weintraub 2008, 386). *Rettigheder* er selvsagt altid under forhandling i et samfund. Fx i fordelingen af kulturelle ressourcer eller adgangen til dem; eller helt fundamentale menneskerettigheder som retten til rent drikkevand: Hvem har ret til den og den brønd? Ifølge Weintraub er det derfor vigtigt, at se et dialektisk forhold mellem universelle rettigheder og kulturelle specificiteter. Rettigheder er nemlig ikke en modsætning til kulturelle specificiteter; for ”Kultur” og ”rettigheder” udvikler sig nemlig konstant i et dialektisk forhold. (Yung; Weintraub 2009, 3) (Hastrup 2004, 157).

---

8 Kulturopfattelse, der betragter enhver kultur med dens særlige skikke, normer og værdier som en integreret helhed, og som derfor hævder, at en kulturs enkeltfænomener kun kan tolkes og vurderes ud fra den pågældende kulturs egne forudsætninger og ikke på grundlag af den kulturelle baggrund, som den udenforstående iagttager har (DSD 2012).

9 I filosofisk sammenhæng en opfattelse af verden, som fremhæver forskelle og flerhed i modsætning til ligheder og enhed. I 1900-t.s filosofi bruges ordet ofte som betegnelse for den opfattelse, at der findes mange ligeberettigede systemer af værdisæt og meninger om verden (DSD 2012).

10 Abdurrahman Wahid (1940-2009).



Afhandlingen bygger endvidere på udtalelser i pressen og andre medier. I denne sammen er det vigtigt at notere sig, at udtalelser opsamlet i den populære presse ikke indikerer simple homologier [overensstemmelser] mellem en kulturel tekst og betydningen af denne tekst, men betegner (meget forskelligartede) betydninger for, hvordan aktører (i en kulturel sammenhæng) oplever og beskriver æstetisk nydelse (Hennion 2003, 82).

Specialet er struktureret således, at man kommer rundt om de væsentlige sider af dangdutens historie<sup>11</sup>, så man får en forståelse af kontroversen og de kulturelle spændinger i forhold til dangdut, islam og kulturelle rettigheder. Musikeksemplerne og transskriptioner skal give et billede af forskellen mellem Inul og Rhoma Iramas musik og samtidig fremvise de kontroversielle og hybride elementer i musikken og dansen. Eksemplerne med Rhoma Irama skal især betone, hvordan han står i modsætning til Inul rent genremæssigt. Det er nemlig interessant i forhold til hans kritik af Inul. Feltobservationerne i kapitel 7 skal endvidere understøtte resten af afhandlingen, der er udarbejdet som et klassisk speciale med kilder fra sekundærlitteratur, dokumentarer og artikler.

Tabla/gendangtrommerne er transskriberet uden en detaljeret beskrivelse af, hvor trommerne rammes med fingeren samt slagteknik. Tabla/gendangtrommer har nemlig forskellige trommestavelser, alt efter hvordan og hvor trommen rammes. Der anvises kun, hvilken tromme (*bayan* eller *dayan* [bastromme]), der anslås. De er med andre ord ikke noteret i oprindelige notations- og rytmesystemer; eksempelvis indiske notationssystemer eller chalte-rytmen (Weintraub 2010, 62). Man kan desuden identificere flere variationer af dangdut-rytmer (Spiller 2010, 135).

Af og til er det ikke lige nemt at identificere på øret om det er en tabla/gendangtromme eller alm. stortromme (hvis man ikke har visuel adgang til trommen), da dangdut også spilles på andre trommer end de indonesiske tabla/gendangtrommer. Fx et alm. trommesæt eller elektroniske trommer (Weintraub 2010, 58-78). Derfor skriver jeg også (bastromme eller stortromme) for en sikkerhedsskyld i mine egne transskriptioner ved siden af *tabla*, når det uklart, hvilken tromme, der spilles på. *Bayan* er navnet på den dybe af de indiske tablatrommer, men i denne undersøgelse skal *bayan* blot indikere de hybride indonesiske *gendang*-bastrommer, om det så er små eller store bastrommer. Den lyse og lille tabla-gendang tromme kalder jeg derfor for *dayan* og de to store for *bayan*. Derigennem har jeg valgt at fremhæve genrens hybride karakter og dens forbindelse til indisk filmmusik (se Weintraub 2010, 58-78). Transskriptionerne skal blot give et rytmisk billede af musikken, som kan læses af folk, der er vant med det traditionelle europæiske nodesystem uden dybere kendskab til tabla/gendang notation og slagteknik.

---

<sup>11</sup> Specialet skal udarbejdes inden for musikvidenskab og skal så vidt muligt forbinde det centrale fag og tilvalget (for mit vedkommende historie) med hovedvægten på det centrale fag, jf. studieordningen 2008: § 10 b. stk., 4.

Det samme gælder for transskriptionerne af de andre instrumenter og vokaler: De er ikke transskriberet i et nodesystem, som nødvendigvis er kendetegnende for indonesisk musik og brugt af indonesiske musikere (fx mht. musikalske læreprocesser), men skal give et tilnærmet billede af musikken, herunder rytmisk, melodisk og instrumentalt. Det europæiske nodeskrift indeholder i sig selv ”en mængde skjulte værdier og normer, som umærkeligt føres med i anvendelsen af systemet” (Kirkegaard 2004, 8). Disse værdier og normer har nødvendigvis ingen relation til dangdut og bør derfor ikke uden videre overføres til en etnisk hybrid popgenre. I det hele taget er notations- eller nodekendskab ikke en forudsætning for at være musiker. Det vestlige nodesystem er begrænset og kan derfor ikke gengive alle detaljer og nuancer i etnisk musik (ibid.), hvilket også gælder for eksempelvis folkemusik, jazz, rock og blues (blåtoner, kvarttoner etc.). Jeg har derfor valgt at benytte mig af reducerede transskriptioner, som blot skal give et tilnærmet billede af musikken. (se Fredens; Kirk 2001, 145-115; 214-221 og Frith; Goodwin 1990, 221-337).



**Figur 1:** Den gængse indonesiske variant af tabla: *Gendang*. Til og højre og venstre ses de to dybe ”bayantrummer” og i midten en ”dayantrømme”<sup>12</sup>. (eget foto)

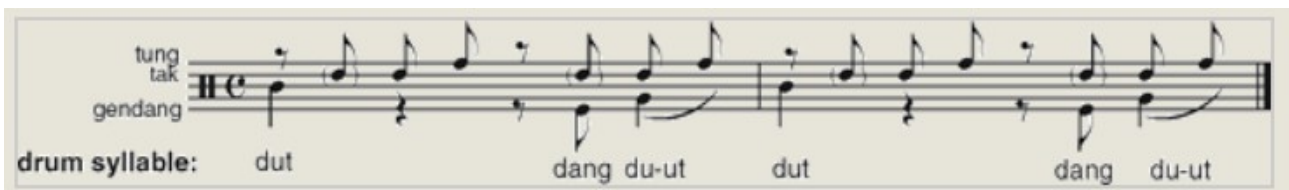
12 Dayan og bayan er ikke opr. indonesiske ord for trommer; for de kaldes samlet for gendang-trommer eller tabla-gendang. Oprindeligt er der i alt 4 forskellige gendang-trommer i forskellige størrelser. ”Dayan” og ”bayan” skal blot understrege påvirkningen og imitationen fra indisk filmmusik (se Weintraub 2010, 58-78).

## 2 Dangdut og politik

I de følgende afsnit vil jeg gøre rede for, hvordan musikalske elementer i dangdut er blevet kædet sammen med underklassen og ungdommen, og hvad der i det hele taget kendetegner genren. I den forbindelse vil jeg se på forholdet mellem dangdut og politik, netop fordi dangdut opstod i et samfund med mange politiske og religiøse gnidninger. Derfor kom dangdut også til at spille en stor rolle i forhold til islam, kulturelle rettigheder og ytringsfrihed. Både som politisk og religiøst kommunikationsmiddel gennem sangtekster – men også selve dansen og musikken – som senere kommer til at danne kontrast til især islamiske normative autoriteters principper om moral. I den forbindelse spalter genren sig også i to retninger: Den ene betoner islam og den anden det sensuelle samt den umiddelbare oplevelse af musikken.

### Genren

Dangdut er uden tvivl Indonesiens mest populære musikgenre, der blæser ud af højtalere i butikker, radioer, tv, gadekøkkener, restauranter og kan høres i alle former for offentlig transport. Genren er kort sagt en blanding af indfødtes oprindelige musikformer i Nordsumatra, indisk filmmusik (inklusive tablatrommer), arabisk popmusik og vestlige trommebeats. Dangdut er opkaldt onomatopoietisk efter musikkens karakteristiske trommelyde ”dang” efterfulgt af ”dut”; trommestavelserne i chalterytmen, der varierer alt efter, hvor på trommerne der anslås (Weintraub 2010, 63).



**Figur 2:** *Chalterytmen* med trommestavelserne *tung* og *tak* på dayan (den lille tromme) og *dang*, *dut* og *du'ut* på bayan (den store tromme). *Dang*, *dut* og *du'ut* kan også spilles på andre trommer. Slagene 3og [6. ottendedel] samt 4 kan i øvrigt høres meget tydeligt i Rhoma Iramas ”Air Mata Darah” og ”Hak Azasi”. (ill. Weintraub)

Mere udspecificeret består genren af indonesisk lyrik; instrumenter, rytmer, melodier og elektroniske produktionsteknikker fra indisk filmmusik; malaysisk og mellemøstlig musik; amerikansk disco; engelsk pop og rock; og latino dansemusik (Frederick 1982; Yampolsky 1991;

Pioquinto 1995; Lockard 1998; Pioquinto 1998; Spiller 2001; Wallach 2002) (Weintraub 2008, 4). Dangdut bliver spillet på vestlige eller ikke-lokale instrumenter såsom elektriske keyboards og guitarer eller ukulele og banjo. Musikken er sommetider udelukkende instrumental, men er for det meste akkompagneret af sangere. Rhoma Irama og Elvy Sukaesih (”kongen og dronningen af dangdut”) er de to mest berømte dangdutsangere i Indonesien. Rhoma Irama gjorde dangdut populær i løbet af genrens formdannende periode gennem optagelser og livekoncerter. På dette tidspunkt bestod publikum for det meste kun af unge mænd fra byområderne. Lyrikken i dangdut handlede på daværende tidspunkt om kærlighed, kritik af uligheden mellem de sociale klasser og islamiske budskaber (Frederick 1982) (Weintraub 2008, 4). Under livekoncerter dansede performerne sommetider på komiske eller seksuelt pikante måder, hvorimod de fleste mandlige tilskuere dansede sig til et ”stadie, hvor de var uvidende om omgivelserne og frie fra selvbevidsthed og hæmninger” (Yampolsky 1991, 1, citeret i Weintraub 2008, 4).

Lyrikken handler i nyere tid for det meste om modgang og lidelser i livet, herunder eksempelvis ægteskabsbrud, utroskab, skilsmisse eller fattigdom. Genren er blevet en populær form for dansemusik for alle aldersgrupper, hvor folk danser langsomt og afslappet til trommebeatet. Munif Bahasuan, en af dangduts førende komponister, har bemærket, at dangdut altid har været synonym med dans. Især *goyang*, som består af svajende og erotiske bevægelser med hofter, talje og bagdel (Lok/Xar 2003, citeret i Weintraub 2008, 4). *Goyang* er ikke kun en bevægelse af kroppen, men det er en naturlig og ubevidst reaktion på dangduts karakteristiske trommerytme, som Rhoma Iramas sang ”Terajana” også indikerer: ”For det er så sjovt, uden selv at vide det/min hofter begynder at svaje, og jeg får lyst til at synge” På indonesisk: Karena asyikna aku, hingga tak kusadari/ Pinggul bergoyang-goyang, rasa ingin berdendang (ibid.). I modsætning til den traditionelle musikgenre *keroncong*, som er populær blandt den ældre generation og udenlandske gæster, er dangdutmusik især populær blandt den yngre generation og ikke promoveret over for turister som ”traditionel” musik (Wichelen 2005, 162). Dangdut opstod som underklassens musikgenre, og overklassen anså ofte genren for at være usofistikeret og plebejisk. Men med tiden nåede genren dog støt og roligt ud til de brede folkemasser. Individuelle dangdut artisters popularitet, overkommelige priser på kassettebånd og – senere på – VCD'ere og det faktum, at dangdut var transmitteret på talrige tv-netværker bidrog til denne enorme succes (ibid.).

Siden begyndelse af 1990'erne og især efter Suhartos fald i 1998 har kommercielt tv spillet en afgørende rolle for dangduts popularitet på landsplan. Programmer med dangdut voksede kraftigt i løbet af 1990'erne, herunder musikvideoer, quizshows, komedieprogrammer og konkurrencer.

Fjernsynet flyttede dangdut fra gaderne, madboderne og busserne ind i hjemmet, hvorved det skabte nye sociale rum for modtagelsen af dangdut. Markedet for dangdut blev udvidet fra livekoncerter til tv-forestillinger. Det var dog hovedsagligt kun mænd, der deltog i udsendelserne, men showene blev alligevel set af kvinder hjemme i stuerne. Dangdut nåede helt ind i middelklassens stuer og kastede sit tidligere image fra sig som ”tilbagestående” (*Kampung*) (Weintraub 2008, 370).

Efterhånden som dangduts popularitet voksede, skabte musikere nye musikalske undergenrer målrettet efter forskellige etniske grupper i Indonesien. Fx subgenren *pong-dut*, der inkorporerer en slags sundanesisk trommespil fra det vestlige Java eller *Jaipongan* og *saluang dangdut*, der blander dangdut rytmer med *Minangkabau-fløjten* fra det vestlige Sumatra. Disse forandringer i dangduts fremstilling, mening og værdi - har sammen med dangduts popularitet hos begge køn, forskellige sociale klasser, etniske identiteter og ved den øgede forekomst på landsplan - tvunget de islamiske myndigheder såvel som politikere til at tage notits (Weintraub 2008, 370)

## Dangdut bliver politiseret

Dangdut er med tiden blevet defineret som en rigtig ”indonesisk” genre på trods af afhængigheden af vestlige musikinstrumenter og dens status som en hybrid kulturel form. Mange politiske ledere i Indonesien har med tiden betonet, at dangdut skulle besidde en utvetydig indonesisk identitet. Politikere har med andre ord politiseret denne meget populære genre med det formål at følge deres egen politiske agenda. Politiseringen blev legemliggjort i Rhoma Irama, grundlæggeren af indonesisk dangdut. Rhoma Iramas dangdut blev et nationalt symbol på indonesisk popmusik i 1960'erne, og blev protegeret af præsident Sukarnos administration. Ifølge Wichelen kan denne protektion af Rhoma Irama samtidig ses som et symbol på Sukarnos kamp mod neokolonialisme og imperialisme (*nekolim*). I 1963 ledte Sukarno eksempelvis Indonesien ud i en konfrontation med det neokolonialistiske Malaysia, og i 1965 trak han landet ud af FN i protest mod dets politik over for Malaysia.

Senere indlemmede Rhoma Irama til gengæld dangdut i islamisk propagandamusik (*dakwah*<sup>13</sup>) i midtfirserne, hvilket var en bestræbelse på at modvirke Orde Barus antimuslimske følelser. Han tilsluttede sig det islamiske oppositionsparti, det Forenede Udviklings Parti (*Partai Persatuan Pembangunan* eller PPP), som han også førte kampagne for imod Suhartos regime (Wichelen 2005, 163). Dette medførte, at han ikke længere måtte optræde på den statslige tv-station TVRI. Bestemte

---

13 Arabisk: *da'wa*; opfordring til at følge islam.

sange blev bandlyst af regeringen, og kassettebånd blev fjernet fra butikkerne. Dangdut blev her et symbol på modstanden mod den Nye Ordens militærregime (Heryanto citeret i Barraud 2003) (Weintraub 2008, 380).

I slutningen af firserne blev det imidlertid muligt for dangdut at blive re-inkluderet i de indonesiske statsstøttede medier pga. Rhoma Iramas politiske skift til Golkar, den Nye Ordens autoritære regeringsparti. Dangdut blev derfor til et strategisk redskab for Orde Baru-regeringen, som brugte genren til at popularisere deres politik (Sen & Hill 2000, 175) (Wichelen 2005, 163). Islam undergik nemlig en liberalisering i midten af firserne: Politikerne tilsluttede sig den populære dangdutmusik og opbyggede alliancer med dangdut performere for at samle sig bred folkelig opbakning. Efter lidt rekonstruktion og ombygning af dangdut gjorde regeringens embedsmænd kur til dangdutgenren ved at udnævne den til den ”Nye Ordens musik” – en musikgenre som statssekretæren Moerdiono kaldte for ”meget indonesisk”. I halvfemserne opbyggede Rhoma Irama derfor en alliance med den Nye Orden. En periode, hvor islam fik en offentlig omfavnelser af den indonesiske regering (Sen & Hill 2000, 175) (Weintraub 2008, 380) (Daniels 2009, 87-88).

## Differentiering af dangdut

Langt væk fra den moderne metropol, hovedstaden Jarkata og den landsdækkende medierede dangdut finder man på lokalt plan en anden form for dangdut med liveshows<sup>14</sup>. Erotikken er det vigtigste element hos lokale folks samlede oplevelse af dangdut, hvorimod islam har været et centralt element i den landsdækkende medierede dangdut. Pioquinto (1995) observerer en religiøs festival i det centrale Java under sit studie af dangdut på Sekaten: et live dangdutshow centreret omkring en sensuelt provokerende (udfordrende) kvindelig sanger. Den kvindelige krop er her afbildet som en forestilling, hvor vestlige kostumer (såsom fluorescerende tætsiddende toppe eller lårkorte nederdele) fremhæver seksualiserede områder på kroppen, som fx bryster eller bagdel. Kvinderne, der optrådte ved disse liveshows, blev skåret over én kam med løsagtighed, prostitution og magt over mænd. Sammenlignet med den landsdækkende dangdut repræsenteret ved Rhoma Irama med fokus på musik og lyrik, havde live-dangdutshowene fokus på de kvindelige sangeres (fysiske) optræden og erotiske dans til musikken (Wichelen 2005, 163).

---

14 Koncerter som helhed med musik, sceneshow og publikum og **ikke direkte tv (live tv)** eller *pornoshows*.

Siden slutningen af 1980'erne var disse dangdutshows blevet selve hovedattraktionen ved Sekaten festivalens aftenbasar pga. af deres association til ”ulovlig seksualitet” i henhold til indonesisk lovgivning. Islamiske røster havde kritiseret deres erotiske shows, men politirazziaerne, der blev udført på må og få, kunne ikke standse showene, når politiet forlod scenen igen. Poliaktionerne havde derimod en temmelig modsatvirkende effekt. Derfor argumenterer Pioquinto (1995) for, at politirazziaerne havde tilført showene en legendarisk og mytisk status, som bare lokkede endnu flere folk til. Endvidere er det ifølge Pioquinto overraskende, at disse sociale friktioner undslap myndighedernes søgelys i Jakarta (Pioquinto 1995, 62) (Wichelen 2005, 163-64).

I slutningen af halvfemserne kan vi derfor differentiere mellem to former for dangdut. Den første er fokuseret på musikken og associeret med den islamiske ideologi, mens den anden er associeret med erotik. Rhoma Iramas forsøg på at ”islamisere” dangdut har været ret effektiv, da det resulterede i, at popgenren blev indlemmet i en kulturel verden med islamisk hegemoni. De erotiske dangdutshows blev forholdsvis marginaliseret i denne hegemoniske verden, selvom de var populære på regionalt plan. De to former for dangdut kom ikke i berøring med hinanden, før Inul dukkede op som et landsdækkende fænomen i den spæde begyndelse af det nye årtusinde (Wichelen 2005, 163-64).

### 3 Dangdut og islam

Dangdut er ikke en islamisk musikgenre (musik islami), selvom nogle dangdutsange er inspireret af islam eller har indhold og egenskaber af islamisk karakter. Men dangdutsangene har væsentlige og symbolske forbindelser til islam, hvilket gør dem til en vigtig del af diskursen om islam og musik i Indonesien. Dangdut blottlægger og løfter sløret for dybe ideologiske konflikter om (sand) moral i den moderne indonesisk-islamiske verden. Ingen anden form for popmusik end dangdut er blevet så tydeligt karakteriseret med sex, erotik og kvindekroppe i dette overvejende muslimske land. I de følgende afsnit vil jeg derfor tydeliggøre dangduts ofte kontroversielle forhold til islamiske ideer, værdier og diskurser og kaste lys over, hvordan popmusikken har været med til at åbenbare, danne og udforme de moralske grænser i nutidens islamiske Indonesien. Det er vigtigt at notere sig, at man ikke alene har bedømt dangduts moralske karakter ud fra islam, men også ud fra andre interesser; nemlig politiske, musikalske (æstetiske), sociale og økonomiske, som har været bestemmende faktorer for afgrænsningen eller indskrænkningen af dangdut-musikken og dens performance.

Derfor bliver man nødt til at skelne mellem religiøse, sociale politiske, musikalske og økonomiske dimensioner, hvis man vil belyse dangduts kontroversielle placering i det indonesiske islamiske samfund (Harnish & Rasmussen 2011, 319-320).

## Dangduts malajiske rødder

Dangduts oprindelse i malaj-musik kan måske virke ret overraskende i betragtning af, at musikken forekommer meget indisk og vestligt orienteret. Genren er dog ofte blevet klassificeret som en form for malaj-musik (*musik Melayu*), siden den blev døbt dangdut i 1970'erne. Endvidere blev det landsdækkende pladeselskab Lokanatas *melayu*-udgivelser fra slutningen af halvfjerdserne betragtet som dangdut. Men Rhoma Irama insisterede endog i begyndelse af sin karriere på at blive kaldt en popstjerne inden for ”moderne malaj-musik” (malaj kontemporer) og ikke en popstjerne inden for dangdut (Navis 1976, 16) (Harnish & Rasmussen 2011, 321). Men dangdut er ikke længere et ”skældsord” og må gerne stå sammen med malaj-musik, da dangdut har mistet sine negative bibetydninger. Genren *dangdut melayu* er endda nu anset for at være et biprodukt (spin-off) af *musik Melayu* genren og har vundet anerkendelse på landsplan blandt indonesiske anmeldere i 2005. Den etniske betegnelse *melayu* (malajisk) har væsentlig betydning for dangdut pga. den måde betegnelsen er blevet brugt til at forbinde dangdut med islamiske værdier samt islamisk historie og kultur. Malajisk (*melayu*) er en af de mest værdiladede og omstridte ord i det malajiske/indonesiske sprog. *Melayu* refererer til alle mulige forskellige typer mennesker, lokationer, sprog, skikke, sædvaner, stater (lande) og genstande (Barnard & Maier 2004, ix) (Harnish & Rasmussen 2011, 321). Ordet har mange forskellige betydninger i de moderne nationalstater, som udgør malaj-regionen (Indonesien, Malaysia, Singapore, Brunei Darussalamm og Thailand) (Wee 1985) (Harnish & Rasmussen 2011, 322).

I Indonesien kan man definere *melayu* i forhold til etnisk identitet, historie (dateret tilbage til Melaka i det 14. århundrede), geografi (et *melayu* ”kulturområde”), religion (islam), sprog (*melayu* eller malajisk) og konkrete skikke og ceremonier (*adat*) (Yampolsky 1996) (Harnish og Rasmussen 2011, 322). Etiketten *melayu* markerer også dangduts historiske forbindelse til en muslimsk kongeslægt. Dangdut-stjernen Rhoma Irama fastholder i offentlige interviews, taler og sange om dangdut'ens oprindelse, at genren stammer fra eller ”voksende ud af” *melayu* musik fra Deli (*Melayu Deli*) i Nordsumatra. Rhoma Irama udtaler:



Jeg skrev sangen ”Viva Dangdut” for at dokumentere genrens historie (han synger): ”Dangdut er trommelyden, så livlig, at den bliver navnet på musikken [genren]. *Musik melayu*, oprindeligt fra Deli, men påvirket af Vesten og Indien.”<sup>15</sup>

Rhoma Irama konstruerer her en fortløbende narrativ omkring en historie med en ret kaotisk og svingende udvikling baseret på en kultural afstamning (slægtslinje), som strækker sig fra Deli sultanatet til Malaj orkestrene (*orkes melayu*) i 1950-60'erne og endeligt til dangdut'en i 1970'erne. Ifølge Rhoma Irama udgør denne malajiske ”fornemmelse for musik” kerneelementet i dangdut på trods af den store indflydelse fra vestlig og indisk musik. Rhoma Irama legitimerer med dette retoriske træk derved dangdut ved at kæde genren sammen med Delis mytologiske fortid.

Der er to grunde til, at Deli er væsentlig for forståelsen af denne malajiske identitet:

1) Forbindelsen til en kongelig slægtslinje og 2) Forbindelsen til en kernekultur baseret på islam, som udsprang af en etnisk gruppe med fælles ideer, overbevisninger, værdier og symboler (Reid 2001, 304) (Harnish & Rasmussen 2011, 322). Rhoma Irama betoner *melayu* kernen i dangdut for at få genren til at blive en del af denne (kulturelle) *melayu* slægt, hvor islam er et af de definerende elementer, der karakteriserer slægtens identitet, hvis da ikke ligefrem hoveddefinitionen på *melayu* slægten. Men denne historiske forbindelse mellem dangdut og islam er mere end fantasi og mytologi. Dangdutsangere – der begyndte at synge i *orkes Melayu* bands i 1950'erne og 1960'er, men som senere skiftede til dangdut i 1970'erne – har anført, at de bestemt ikke ville være blevet dygtige dangdutsangere, hvis ikke de havde lært at recitere Koranen (*tilawah*) (Harnish & Rasmussen 2011, 322).

Dangdut-sangerne Ellya Khadam, Munif Bahasuan, A Rafiq, Mansyur S., Elvy Sukaesih og Rita Sugiarto har alle understreget denne pointe i deres samtaler med Weintraub. Det var ikke specifikke vokale ornamentter eller forsiringer, de lånte fra koranrecitationen, men vokale teknikker til frasering, diktion, vejrtrækning, udtale, samt evnen til at huske og gengive, hvad de havde hørt. De store dangdutsangeres udsagn om koranrecitationens indflydelse på dangdut siger meget om, hvordan dangdut adskiller sig fra andre popgenrer i Indonesien; dette var ikke tilfældet for anden indonesisk pop, *langgam* eller *kroncong*, selvom størstedelen af de andre popsangere også var muslimer. *Orkes Melayu* musikere var generelt ikke udøvende artister inden for pop, *langgam* eller *kroncong*. Omvendt havde sangere uden øvelse i islamisk koranrecitation besvær med at synge den

---

15 Egen oversættelse fra WT (R. Irama i pers. komm. med Weintraub, 14. juli 2005).

karakteristiske vokale dangdut ornamentik (Dangdut, Setelah Halal 1979). Den vokale dangdut stil kan derfor ikke adskilles fra sine rødder i islamisk-relateret musik og religiøs sang, selvom dangdut som sådan ikke er en islamisk musikform (*musik islami*) (Harnish & Rasmussen 2011, 323).

## Rhoma Irama og Dakwah

Musikeren, komponisten, pladeproducenten, filmstjernen og dakwah-missionæren Rhoma Irama (f. 1947) har indtaget en central plads i dangdut'ens historie, da han har haft en dominerende indflydelse og indvirkning på indonesisk musik og populærkultur siden begyndelsen af 1970'erne; han har komponeret hundredvis af sange og haft hovedrollen i over 20 film. I den forbindelse brugte Rhoma Irama massemedierne til at forsvare sig mod de verbale angreb på dangdut - herunder, at genren var tilbagestående og alt andet end sofistikeret - og banede derved vejen for, at dangdut kunne blive en af Indonesiens mest populære musikgenrer, hvis ikke den mest populære af dem alle (Frederick 1982) (Harnish & Rasmussen 2011, 323).

I en sammenligning mellem hans eget musik og orkes *Melayu musik*, sagde han, at ”de brugte forældede instrumenter, deres lyrik var lurvet og billig, og deres lyrik var ikke vejledende eller belærende”.<sup>16</sup> Han følte, at musikken blev brugt som ren underholdning og mente i stedet, at musik er noget ophøjet, smukt og helligt ("Berjuang dalam Goyang" 1989, 18) (Harnish & Rasmussen 2011, 324). Rhoma Irama har endvidere nævnt, at han dannede sit Soneta band d. 13. oktober 1973 for at ”bekæmpe de sataniske impulser i os alle gennem musik” (ibid. 14. juli 2005). Han ændrede sit navn fra Oma til Rhoma efter hjemkomsten fra pilgrimsfærden til Mekka i 1975 (RH står for Raden Hajji<sup>17</sup>). Desuden var han fast besluttet på at gøre dangdut til et redskab, hvorigennem han kunne sprede ideer om moral; for han følte, at musikken skulle bruges til at ”rådgive om et retskaffent liv, opmuntre til religiøs tjeneste og foreskrive en ret levevis” (“Satria Berdakwah, Raja dari Bawah” 1984, 28) (Harnish & Rasmussen 2011, 323-24). Dette kan eksempelvis ses i følgende udpluk af Rhoma Iramas sang ”Terserah Kita” (det er op til dig):

Kalau mau melacur harus pakai uang

Hvis du vil have en prostitueret, må du betale.

Kalau mau berjudi harus pakai uang

Hvis du vil gamble, må du betale.

Mau mabuk-mabukan harus pakai uang

Hvis du vil være fuld, må du betale.

<sup>16</sup> Egen oversættelse fra WT (Rhoma Irama i pers. komm. m. Weintraub 14. juli 2005)

<sup>17</sup> Pilgrimsfærden Hadj udgør en af islams fem søjle (religiøse grundpiller). Som troende muslim er man pålagt at udføre en pilgrimsfærd til Mekka mindst én gang i livet, hvis ens økonomiske situation og fysiske tilstand tillader det.

Mau haram-haraman harus pakai uang	Hvis du vil synde, må du betale.
Ternyata jalan ke Neraka mahal harganya	Så vejen til Helvede er dyr.
Walaupun mahal anehnya banyak yang suka	Selvom den er dyr, elsker mange den.
Melaksanakan zakat hanya bagi yang mampu	Giv almisser [zakat]; dem, der er i stand til det.
Melaksakan haji hanya bagi yang mampu.	Tag på pilgrimsfærd [haji]; dem, der er i stand til det.
Mengerjakan sembahyang tidak usah membayar	Du skal ikke betale for at bede.
Mengerjakan puasa tidak usah membayar	Du skal ikke betale for at faste.
Ternyata jalan yang ke surga murah harganya	Så vejen til Himlen er billig.
Walaupun murah anehnya banyak yang ogah	Men det er mærkeligt, at mange stadigvæk ikke er villige. <sup>18</sup>

Udover at ændre sangteksterne ændrede han også sin hårstil (kortere og pænere trimmet) og iklædte sig specielle, eksotiske, mellemøstlige kostumer. (Frederick 1982, 115). Disse bestræbelser kulminerede i filmen ”*Perjuangan Dan Doa*” (kamp og bøn), beskrevet af Frederick som verdens første islamiske musicalfilm baseret på rockmusik (ibid., 119). Rhoma Irama urbaniserede, massemedierede og kommodificerede dangdut, hvorved det blev til en populær islamisk musikform. Musikken var pragmatisk, performativ og lokalt tilpasset; de islamiske budskaber i sangene blev nemlig tilpasset således, at de matchede samtidens sociale og politiske problemer i lokalområderne (Sen & Hill 2000) (Harnish & Rasmussen 2011, 325). ”Hak Azasi” er et eksempel på, hvordan Rhoma Irama adresserede samtidens politiske og sociale problemer.

Fra 1977-82 var Rhoma Irama som sagt aktiv i islamisk politik og medlem af det Islamiske Oppositions Parti (PPP). Suharto-regimet håndhævede i disse år en offentlig adskillelse mellem religion og stat. Rhoma Irama fik i denne sammenhæng også et forbud mod at optræde på den statsejede tv-station TVRI (Sen & Hill 2000, 175), og hans kassettebånd blev fjernet fra butikkerne. Det Indonesiske Ulema Råd (MUI, fra den Nye Ordens tid) protesterede imod hans musik i 1970'erne og hævdede, at han havde solgt ud af religionen. Hans islam var særdeles pragmatisk: Han blev nødt til at kommercialisere musikken for at kunne nå masserne med sit budskab (Sen & Hill 2000) (Harnish & Rasmussen 2011, 325). Rhoma Irama forklarer:

Pladeselskaberne syntes, det var mærkeligt at komponere dakwah-sange. De afviste at indspille dakwah-sange, fordi de påstod, sangene ikke ville få en kommerciel popularitet. De sagde, vi måtte følge folks smag; for de kan kun lide kærlighedssange og festmusik. Faktisk var producenterne af kassettebånd kun indstillet på at finde de bedste indtjeningsmuligheder. Jeg accepterede deres standpunkt. Så vi blev nødt til at lave dakwah-sange

---

18 Egen oversættelse fra WT

med et kommercielt mål. Dakwah ville ikke nå ud til folk, hvis dakwah ikke kunne tiltrække folk på en kommerciel måde ( R. Irama i pers. komm. med Weintraub 3. okt. 2008).<sup>19</sup>

Rhoma Irama var fast overbevist om, at hans musikoptræden kunne få en afgørende indvirkning på hans lytters moralske sanser og mente, at hans musik kunne hjælpe til med at bekæmpe korrupsion i regeringen; gambling; indtagelse af narkotika; samt sex uden for ægteskab.<sup>20</sup> Han hævdede, at ”drankere ville blive ædru, at uhøflige mennesker ville blive rare, og at vantro ville blive troende”, hvis de hørte hans musik (ibid.). I 1990'erne påbegyndte han endnu en karriere som religiøs lærer (*khatib*), hvor han leverede sit budskab gennem formaninger, undervisning og prædikener (*khutbah*). Han efterlignede fx de karismatiske (islamiske) prædikanter ved at understøtte sine budskaber med arabiske citater fra Koranen (Harnish & Rasmussen 2011, 325). ”Haram” (1990) er et eksempel på hans anden religiøse karriere inden for dangdut, og ”Judi” er et generelt eksempel på et af hans dakwah-belærende popnumre.

Dangdut anses ofte for at være en islamisk musikgenre pga. Rhoma Iramas frugtbare og rige produktion af musik og film samt hans rolle som religiøs lærer. Rhoma Iramas samtidige dangdut-stjerner – herunder Ellya Khadam, A. Rafiq, Elvy Sukaesih, og Mansyur S. – brugte imidlertid ikke dangdut som et forum for udbredelse af islam; for deres sangtekster omhandlede kærlighed mellem mand og kvinde samt forhold generelt, herunder seksuelle relationer, og musikken skulle være morsom og underholdende. Generationen af dangdutmusikere og komponister, som fulgte efter Rhoma Irama, forandrede dangdut til en mere erotisk og overdreven form for forestilling eller skuespil, der udfordrede de gældende moralopfattelser snarere end at udbrede islamiske former for moral i det offentlige rum (Harnish & Rasmussen 2011, 326).

---

19 Ibid.

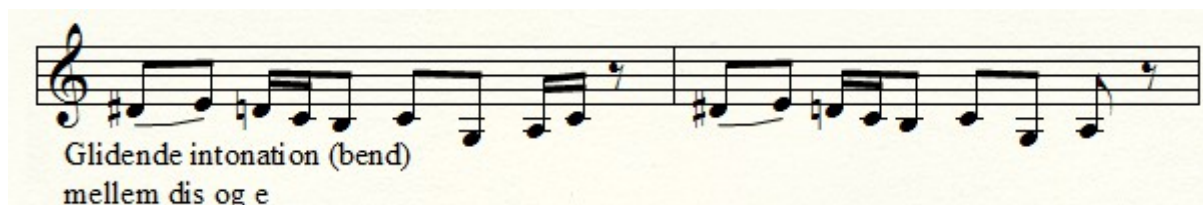
20 (R. Irama i pers. komm. med Weintraub 14. juli, 2005)

### Eksempel: ”Hak Azasi” (1977)

Rhoma Irama skrev ikke kun dakwah-sange om islamisk moral. Han kritiserede også regeringens politik i flere af sine politiske sange; for han mente ikke regeringen levede op til de demokratiske, humanistiske og religiøse værdier under den Nye Orden. Ifølge Rhoma Irama var den Nye Ordens regime udemokratisk og intimiderede folk til at stemme på regeringspartiet ved hvert eneste parlamentsvalg (Weintraub 2011, 190). I den forbindelse har Rhoma Irama skrevet sangen ”Hak Azasi”, som handler om fundamentale menneskerettigheder:

Respekter menneskerettighederne, for de er en del af den menneskelige natur,  
Vi er frie til at vælge vores egen vej i livet,  
Gud tvinger os ikke engang til at være hans tjenere.  
Ytringsfrihed er en menneskeret,  
religionsfrihed er en menneskeret.<sup>21</sup>

I teksten forsvarer Rhoma Irama ytringsfrihed som en grundlæggende menneskeret. Den selvsamme ytringsfrihed, som ikke er nær så vigtig at forsvare, når denne frihed overskrider et givet moralkodeks. Ifølge Rhoma Irama overskrider Inul Daratista dette kodeks under kontroversen med Inul i 2003. Alle står klædt i hvidt på scenen, og der bliver brugt røgmaskine som effekt. Der er nærmest ingen dans, kun kropsbevægelser til musik i form af let svajen til musikken. Nummeret indledes med et elguitar motiv<sup>22</sup> (figur 3):



Figur 3

---

21 Egen oversættelse fra WT

22 Egen transskription af VCD.

Nedenfor ser vi rytmegroovet i verset<sup>23</sup> (figur 4):

The image shows a musical score for three instruments in 4/4 time. The top staff is for Elguitar (off-beat), the middle for Elbas, and the bottom for Tabla (Dayan/Bayan). The Elguitar part consists of off-beat chords. The Elbas part is a bass line with eighth and quarter notes. The Tabla part shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

Figur 4

This image is a second view of the musical score for three instruments: Elguitar (off-beat), Elbas, and Tabla (Dayan/Bayan). It shows the same three staves as the first image, with the Elguitar part in the top staff, Elbas in the middle, and Tabla in the bottom. The notation is consistent with the first image, showing the rhythmic groove for each instrument.

Figur 4

Dangdut-rytmer har generelt en cyklisk gentagende natur, hvilket er meget kendetegnende for dangdut (Spiller 2010,135). Der varieres med forskellige trommeslag og breaks, men det rytmiske mønster (groove) fastholdes og gentages igen og igen, og der formes en cyklisk kontinuerlig gentagende rytme. Bassen bevæger sig desuden i tandem med tablatrommernes rytme, hvilket også er kendetegnende for *Orkes-Melayu* genren som dangdut udsprang af (Weintraub 2010, 77). Musikken minder meget om den senere dangdut-musik både i besætning og musikform. Dog er der ingen forvrængning (distortion) på guitarerne, og dansen/kropsbevægelserne er meget nedtonet ligesom i "Haram" (1980). I dette VCD nummer spiller Soneta bandet hverken på saxofoner eller trompeter. Derimod bruges den indonesiske bambusfløjte (*suling bambu*) i et mellemspil.

<sup>23</sup> Ibid.

### Eksempel: ”Haram” (1990)

Besætningen består af tablatrommer (gendang trommer), tamburiner, trommesæt, elguitar (clean lyd), bas, tre saxofoner/trompet og synthesizer. Sangen minder på sin vis meget om den senere dangdut i selve musikformen. Sangerne optræder derimod slet ikke på samme måde som fx Inul Daratista eller nogle af de andre senere dangdutsangere/dansere. Både musikere og sangere er klædt i sort og hvidt tøj på den pågældende VCD. Rhoma Irama er klædt i næsten udelukkende hvidt tøj. Den kvindelige sanger (Rita Sugiarto ) har kjole helt ned til fødderne, og de kvindelige kurver er ikke fremhævet særlig meget. Dansen er begrænset til let svajen frem og tilbage med benene både hos Rita Sugiarto og Rhoma Irama, men nummeret er udpræget dansevenligt og er derfor et godt eksempel på dakwah i populærmusik (Frederick 1982, 121). Nummeret skiller sig ud fra den mere erotiske dangdut i forhold til kropsbevægelser og påklædning. Publikum består endvidere næsten udelukkende af unge mænd, hvilket også var helt normalt under koncerter med Rhoma Irama i begyndelsen af 70'erne (Weintraub 2008, 4). Under akkordskiftene i mellemspillet flytter både musikere og sanger sig fra højre mod venstre og omvendt. Mellemspillet ender med et break, hvor musikerne peger op i vejret med instrumenterne med ansigtet vendt mod publikum. Nummeret har en typisk pop/rock form med hook i mellemspillet lige inden verset. Hooket består af en unison melodi, som kredser cyklisk omkring tonerne i en **es-mol** akkord. Under hooket synger Rhoma Irama (falset) og Rita Sugiarto på ”pa, pa, pa, yeah” (figur 5):

The musical score for 'Haram' (1990) is presented in four staves. The top two staves are for vocal parts: Soprano and Tenor. The bottom two staves are for instrumental parts: Electric Guitar and Electric Bass. The music is in 4/4 time and E-flat major. The vocal lines feature the lyrics 'Pa pa pa, yeah' with a falsetto instruction for the Tenor part. The instrumental lines provide a rhythmic accompaniment.

Figur 5



I verset er harmonikken endvidere cyklisk, modal og spændingsløs i den forstand, at alle akkorder er ligeberettigede, og man vil sjældent møde ledetonespændinger. Akkordforløbet har derfor en retningsløs karakter. Melodien er også cyklisk i verset og vender til stadighed tilbage til samme udgangspunkt, nemlig tonen *es*. Bassens har i verset et velklingende, cyklisk og gentagende sekvenseret motiv, som understøttes af tablatrommer (figur 6):<sup>24</sup>

Figur 6

Lyrikken er et eksempel på dakwah:

#### 1. vers

##### Rita:

Hvorfor dog, hvorfor er druk forbudt (haram)?

##### Rhoma:

Fordi, fordi det forvirrer vores forstand.

##### Rita:

Hvorfor dog, hvorfor er hor (seksuelle udskejelser) forbudt?

##### Rhoma:

Fordi, fordi det er dyrisk.

#### 2. vers

##### Rita:

Hvorfor dog, hvorfor er gambling forbudt?

##### Rhoma:

Fordi, fordi det ruinerer os.

##### Rita:

Hvorfor dog, hvorfor er tyveri forbudt?

##### Rhoma:

Fordi, fordi folk kommer til at lide.<sup>25</sup>

Det er værd at bemærke, at det er manden (eller faderen), der belærer kvinden og ikke omvendt. Rhoma Irama belærer Rita om (islamisk) moral. Verset er formet som en dialog, hvor manden har det sidste ord. Dette peger på en patriarkalsk ideologi, som også var herskende under den Nye

<sup>24</sup> Egen transskription af VCD

<sup>25</sup> Egen oversættelse fra WT



Orden. Midt i nummeret spiller Rhoma Irama endvidere en guitarsolo over en ren molskala, hvilket vidner om, hvordan dangdut adskiller sig fra traditionel sundanesisk musik; dangdutsange er nemlig oftest modale eller diatoniske (Spiller 2010, 134). Spillemåden er nuanceret i form af staccato, vibrato (ved hjælp af guitarens vibratoarm), forsiringer og glidende intonationer (ved at strengene vrides). Saxofonerne spiller derefter en harmonisk og velklingende motivisk ”solo” bestående af parallelle tertser, som igen kredser cyklisk omkring es (figur 7):<sup>26</sup>



Figur 7

Nummeret har mange stilmæssige ligheder med den vestlige (rock)musik; herunder soloer og motiver; tydelig koreografi; parallelle tertser og blæseriffs; et velklingende hook; og et velplaceret break. Derudover er instrumenterne af vestlig oprindelse, men ikke tablatrommerne, og nummeret har heller ikke det klassiske rockbeat på to og fire.

### Eksempel: ”Judi” (1989)

”Judi” (gambling) er også et eksempel på en af Rhoma Iramas belærende dakwah-sange. Sangen handler om, hvordan gambling bedrager folk. Uanset om man er fattig eller rig, så er gambling begyndelsen til fattigdom og nederlag. Penge vundet gennem gambling er afskyelige og uden velsignelse. De første par linjer i første vers:

Judi (judi), menjanjikan kemenangan

Judi (judi), menjanjikan kekayaan

Bohong (bohong), kalaupun kau menang

Itu awal dari kekalahan

Gambling (gambling), lover sejr

Gambling (gambling), lover rigdomme

Løgn (løgn), selv hvis du vinder

Det er begyndelsen til nederlag

<sup>26</sup> Egen transskription af VCD

Foruden at være uden velsignelse, forgifter gambling endvidere livet og troen (islam) ifølge de to første linjer i anden vers:

Judi (judi), meracuni kehidupan

Judi (judi), meracuni keimanan

Gambling (gambling) forgifter livet

Gambling (gambling) forgifter troen<sup>27</sup>

Besætningen er den samme som i ”Haram”, men kun med en mandlig sanger. Det rytmiske groove minder påfaldende meget om ”Haram”, og er cyklisk og gentagende i sin natur. Basgangen og trommerne har næsten den samme figur i eksempelvis kontraststykket. Derudover bruges de parallelle tertser også flittigt i strings samt i guitarerne i introen. Endvidere er der ikke megen dans på scenen, kun lidt koreografi og svajen på sammen måde som i ”Haram”. Alle står i hvidt tøj med et rødt højtideligt klæde om halsen ned over maven. Kontraststykkets første 4 takter (figur 8):<sup>28</sup>

Melodi (Rhoma)

Uang yang pas - pa - san \_\_\_ ka - ru - an - bu - at ma - kan

Blæs

Strings

Elbas

Tabla: Dayan  
Bayan  
(bastroemme)

Figur 8

27 Egen oversættelse

28 Egen transskription af VCD

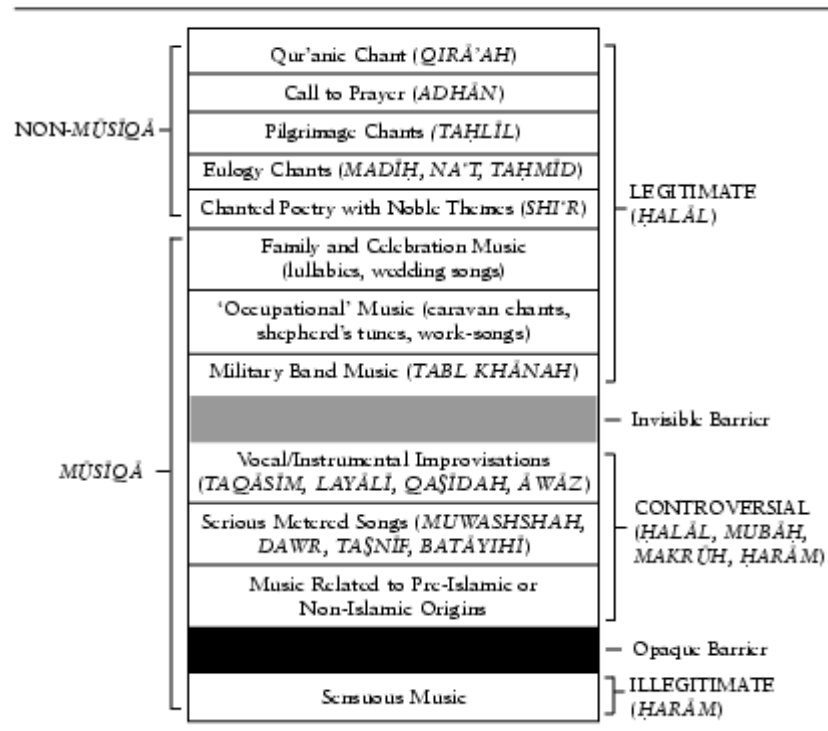
I-tu ca-ra se - hat - 'tuk bi - sa ber - ta - han

Figur 8

## 4 Islam, moral og dangdut

Politiske islamiske grupper i Indonesien har gennem den moderne historie fordømt individuelle sangere, specifikke sange, performance praksisser og musikgenrer; for de påstod, at der var indhold af erotisk karakter, som kunne tilskynde til umoral; dette var derfor uacceptabelt i henhold til grundlæggende principper i islam (Foley 1979; Lyshoff 2001/02, 4; Weintraub 2004, 57-58). I de følgende afsnit vil jeg forklare disse spørgsmål: 1) Hvordan fremmer en performance stil eller sang promiskuitet? 2) Hvordan truer en performance stil eller sang de islamiske autoriteter? Disse spørgsmål kan imidlertid ikke besvares fuldt ud; for benævnelsen af en praksis som pornografisk varierer afhængigt af *kontekst* (selskab), *sted* og *tid*. Det er heller ikke overraskende, at det ikke står sort på hvidt i en eller anden hellig bog, hvad der er ”pornografisk” eller ”porno” (Harnish og Rasmussen 2011, 326). For det første er der en usynlig grænse mellem, hvad der er lovlig og kontroversiel musik i den islamiske verden. Dernæst er der en uklar eller uigennemsigtig (opaque) grænse mellem direkte sensuel musik (haram) og den kontroversielle musik (Neubauer; Doubleday 2012). Vha. af skemaet forinden kan jeg slutte følgende (figur 9): Dangdut befinder sig overordnet i

TABLE 1: The Status of Music in the Islamic World



Figur 9: Skema over musik i den islamiske verden (Al-Farūqī 1985, 8) (Neubauer; Doubleday 2012).<sup>29</sup>

den kontroversielle ende af skemaet, inklusiv Rhoma Irama. Dette er nemt at slå fast, da dangdut har elementer af præ- eller ikke-islamisk karakter. Derimod svæver Inul Daratista mellem det kontroversielle og direkte sensuelle (haram), da hun tilhører den erotiske dangdut.

## Politisk islam

De indonesiske ”pornokrige” opstod efter Suharto-regimets fald i 1998. I denne periode gennemgik landet en politisk demokratisering; der opstod nye politiske partier, og det indonesiske medielandskab blev udvidet. Feminister, liberale, intellektuelle, almindelige mennesker samt politiske muslimske grupper kunne nu deltage i debatten. Landets nye politiske forhold tilskyndede med andre ord sociale grupper til at deltage i den politiske debat; grupper, som før var blevet undertrykt eller marginaliseret under den Nye Orden. Imidlertid forsvandt det autoritære og patriarkalske styre ikke ud i den blå luft efter Suharto-regimets sammenbrud; resterne fra den Nye orden fandtes nu i den private sfære. Og disse rester smeltede sammen med de nye regeringer (Brenner 1998) (Harnish & Rasmussen 2011, 326).

<sup>29</sup> Se GMO 2012

Akademikere fra både Indonesien og udlandet peger på, at *politisk islam* promoverer ”muslimske”<sup>30</sup> aspirationer, som påvirker lovene samt regeringspolitikken gennem valgprocesser og repræsentative (lovgivende) institutioner (Baswedan 2004, 670). Disse aspirationer har forskelligartede islamiske eller islamvenlige dagsordener (ibid., 681) (Harnish og Rasmussen 2011, 326). Politisk islam (post-1998) er, jf. Baswedan, et samlebegreb for alle de partier, som mere eller mindre ønsker at lade deres politik farve af ”muslimske” værdier eller islam. Det er vigtigt at bide mærke i, at de ikke har en samlet dagsorden, men pluralistiske islamiske dagsordener. De findes groft skitseret over et bredt spektrum af politiske partier, grupperinger eller bevægelser:

- Islamistisk: ønsker implementering af sharia i forfatningen.
- Islam-inkludativ: ønsker implementering af islamisk moral (Pancasila<sup>31</sup>, centrisme<sup>32</sup>, moderat islam) .
- Sekulær-inkludativ: ønsker at styrke det islamiske civilsamfund (Pancasila som grundideologi) (Baswedan 2004, 679 & 681).

Mange af disse ”muslimske” aspirationer centrerer sig omkring kvinder og scenekunst. Fx kontroversen omkring Inuls dansende krop og bekendtgørelsen af en fatwa<sup>33</sup> mod hende, der blev udstedt af det Indonesiske Ulema Råd, (MUI). Af andre former for *politisk islam* kan der nævnes FPI (Islamisk Forsvarsfront), en fundamentalistisk islamisk gruppe, som kæmper for implementering af sharia. En af FPI's taktikker er angreb på spillesteder og underholdningslokaler, hvor man spiller dangdut (og andre musikformer), herunder barer, natklubber, bordeller og spillebuler<sup>34</sup> (Harnish & Rasmussen 2011, 326-27).

I 2006 introducerede politiske islamiske grupper forslaget om den såkaldte anti-pornografi lov (RUU-APP) i den indonesiske lovgivende forsamling (DPR Indonesia): RUU-APP forbyder at ”udbrede, lytte til, iscenesætte, opslå tekster, lyd eller lydoptagelser, film eller lignende, sangtekster, poesi, billeder, fotografier eller malerier, som benytter sig af kroppens eller kropsdelenes tiltrækningskraft, eller når man danser og bevæger sig på en erotisk måde”. Lovforslaget blev henlagt i 2006, men behandlingen af lovforslaget blev genoptaget i september 2008, for så at blive endeligt vedtaget d. 20. oktober 2008 (Harnish & Rasmussen 2011, 327).

---

30 Begrebet ”muslimer” (med gåseøjne) refererer kun til troende eller praktiserende muslimer. Begrebet muslim (uden gåseøjne) referer til alle muslimer, inklusiv kulturmuslimer; nominelle, synkretister og ikke-praktiserende (Baswedan 2004, 670).

31 Den indonesiske forfatning.

32 Midterorienteret.

33 Vejledning i et spørgsmål inden for islamisk jura, teologi eller etik. Den udstedes af en specialist i islamisk lov, en *mufti*. Det er op til spørgeren selv, om han eller hun vil følge den fatwa, muftien giver (DSD 2012).

34 Gambling er ulovligt i Indonesien.

Dangdut er talrige gange blevet beskyldt for at indeholde umoral af pornografisk karakter samt erotiske billeder og associationer. I den forbindelse er det interessant at se på begrebet ”porno”; for regeringens embedsmænd, muslimske autoriteter og samfundskommentatorer har ikke defineret tydelige og klare parametre for ”porno”. Islamiske grupper har imidlertid stemplet specifikke dangdutsangere og dangdutkoncerter som umoralske og ”porno”. Følgende kategorier kan have en ”porno(grafisk)” karakter: 1) Sangtekster/lyrik 2) Kropsbevægelser; og 3) Tøj. Ofte er disse påstande om dangduts moralske karakter rettet mod kvinder og deres måde at optræde på (ibid.) .

## Sangtekster

I sangtekster referer ”porno” til 1) offentlige udtalelser om sex uden for ægteskabet, 2) at have flere seksuelle partnere og 3) at vække de seksuelle drifter, frem for at undertrykke dem. Vi ser et tydeligt eksempel på dette i ”porno” sangen ”Gadis atau Janda”, hvor en mand spørger en kvinde, om hun er jomfru og ugift (*gadis*) eller fraskilt eller enke. ”Gadis atau Janda” skildrer en kvinde og mor, som har mange børn og som muligvis er seksuel aktiv med mere end en mand. I den sidste linje af sangen får manden at vide, at kvinden er *janda* (fraskilt) og foreslår, at de bliver gift (”kawin”). Der er en sjov og legende stemning i den seksuelle relation mellem mand og kvinde i ”Gadis atau Janda”. Teksten spiller på ”kawin”, der både kan betyde ægteskab, men også samleje. Dette ses i slutningen af sangen, hvor de siger: ”lad os bare blive gift lige nu!” (Harnish & Rasmussen 2011, 328):

*Marilah segera kita kawin saja*

Lad os bare blive gift lige nu!<sup>35</sup>

I mellemspillet hører man sangerne Elvy Sukesih og Masyur S. kurre, pludre, gispe og grine, mens de danser med hinanden. De skaber en dialog omkring deres efterfølgende kærlighedsaffære. Elvy er bange for, at de bliver set, men Masyur forsikrer hende om, at ingen ser dem. Men selvfølgelig ser hele publikummet dialogen, dansen og sangen. Dette anses for at være ”porno”, da sangen udstiller et privat øjeblik for offentligheden. Ifølge islamiske grupper er det skamløst, socialt uacceptabelt og overskrider grænserne mellem det offentlige og private rum (Harnish & Rasmussen 2011, 329).

---

35 Egen oversættelse fra WT



**Figur 10:** VCD-etikette med det kontroversielle nummer ”Goyang Inul”. Bemærk ”PARENTAL ADVISORY, EXPLICIT LYRICS”. (eget foto)

## Bevægelser og tøj – dansende kvindekroppe

Islamiske grupper anvender kun betegnelsen ”porno” om kvindelige kunstners dansende kroppe, selvom mænd også synger lyrik, der kan betegnes som ”porno”. I slutningen af 1990’erne blev markedet oversvømmet med forskellige dangdut-videoer (VCD’er), herunder ”sensationel dangdut” (”dangdut heboh”), ”vild (skør) dangdut” (”dangdut Edan”) og ”sexet dangdut” (”dangdut sexet”). Disse former forekom især i det centrale og østlige Java, for det var her stilarterne opstod. Kvinderne optrådte ved disse koncertarrangementer med erotiske bevægelser på en scene foran et publikum bestående næsten udelukkende af mænd. Kvindelige sangere/dansere er her filmet frontalt og fra lave kameravinkler for at understrege deres dansende kroppe. Publikummet står tæt sammen foran scenen, hvor de danser, vifter med armene og videregiver penge til sangeren eller konferencieren. Lejlighedsvis kommer der mænd på scenen (Harnish og Rasmussen 2011, 329-30).

Hvilke negative sociale konsekvenser og virkninger har denne ”porno dangdut” så? Politiske islamiske grupper argumenterer for, at ”porno-sangtekster”, ”porno-bevægelser” og ”porno-tøj” stimulerer til et socialt kaos: sex uden for ægteskab; stigning i drukkenskab og gambling; vold mod kvinder og et moralsk sammenbrud i samfundet. ”Porno-bevægelser” menes, at få mænd til gøre hæmningsløse ting, herunder voldtægt. Dog har man ikke fundet klare beviser for, at den såkaldte ”porno-dangdut” skulle have en negativ indvirkning på folk, herunder særligt ”porno-bevægelser” og ”porno-tekster” (Harnish & Rasmussen 2011, 331-32).

### **Negativ omtale er ”god” omtale**

De økonomiske virkninger er mere målbare. Politisk islams kritik af genren har derimod øget salget, hvilket også anerkendes af dangdut-producenterne. Stemplingen af en sanger eller sang som ”porno” har åbenlyse virkninger, herunder restriktioner på radio- og tv-udsendelser eller liveshows i visse regioner. Stemplingen som ”porno” kan føre til større opmærksomhed og efterspørgsel. Dansebevægelserne er nemlig blevet mere erotiske i takt med skærpelsen mod kvinders dans med kroppen. Derudover er tøjet og kostumerne også blevet mere udfordrende eller afslørende. Efter kontroversen med Inul kan næsten alle dangdut-bands tilbyde en gruppe med sexede dansere til bryllupper og omskæringsfester. Så det lader til, at ”porno-krigene” ikke har bremset den erotiske dangdut; de har nærmere stimuleret den offentlige appetit på erotiske dansere på regionalt plan og endda i de landsdækkende medier (Harnish & Rasmussen 2011, 332).



## 5 Inul-maniet

I de følgende afsnit vil jeg undersøge baggrunden for, at en kvindelig popstjerne kunne blive genstand for så megen debat. Jeg vil komme ind på hendes person og performance: Hvem var hun? Og hvad var kontroversielt eller ”haram” ved hendes performance? I den forbindelse vil jeg endvidere se på medieudviklingen, teknologien og medialiseringen af Inul, herunder billede og lyd. Dette vil blive eksemplificeret gennem musikeksempler fra flere af hendes VCD'er.

### Den politiske status i 2003

Det er nødvendigt at få et indblik i de politiske omstændigheder omkring 2003, før vi retter blikket mod *Inul-maniet*: Fem år var nu gået siden Suharto blev tvunget til at træde af, og Indonesien havde endnu ikke opnået økonomisk og politisk stabilitet, selvom landet nu var ledet af den populære og folkevalgte præsident Megawati Sukarnoputri. Det forhenværende styre var baseret på militæret, men opretholdt en demokratisk facade med valg hvert femte år, hvor det kun var tilladt at have tre politiske partier. Regeringspartiet, Golkar vandt hver gang valgene med et rimeligt flertal. Der skabtes en stærk økonomisk udvikling i løbet af Suhartos tid ved magten, men korruption og nepotisme blev også udbredt. Den økonomiske krise i 1997 ramte Indonesien hårdt, og efter omfattende demonstrationer og opløb blev Suharto tvunget til at gå af i maj 1998, anklaget for omfattende korruption. Men i 2000 besluttedes det, at han ikke skulle tiltales grundet sygdom. På trods af magtskiftet i 1998 var der stadig enorm arbejdsløshed, opblussende religiøse og politiske konflikter samt en stigning i korruptionsskandaler (Wichelen 2005, 161).

### Inul Daratista

Inul-maniet fik sit navn fra Inul Daratista (Ainur eller Ainul Rokhimah, f. 1979). En kvindelig popsanger, som voksede op i Pasuruan i det østlige Java, Indonesien. Hun begyndte sin karriere som teenager ved at synge amerikansk pop og rock 'n' roll. Senere skiftede hun til dangdut og fik følgende idoler: dangdutsangeren Rita Sugiarto, den indonesiske popsanger Paramitha Rusady samt superstjerne Shakira og Jennifer Lopez inden for amerikansk/latino pop (Loriel 2003) (Weintraub 2008, 370).

I februar 2003 blev Inuls krop bogstaveligt talt omdrejningspunktet for offentlige debatter om religiøs autoritet, ytringsfrihed, kvinderettigheder og fremtiden for Indonesiens politiske ledelse; for den 24-årige popsangers dans blev beskrevet som ”pornografisk” og *haram* (forbudt ifølge islam). Inul optrådte med en form for dans, som hun kaldte *goyang ngebor* (den borende eller rokkende dans): ”Roterende hofter med så halsbrækkende hastighed, at nogle kalder det for en tornado” (Asmarani 2003). Islamonline.net, et websted til undervisning om islam, beskrev også et videoklip, der viser Inul danse letpåkledt på en pikant og erotisk måde foran et ivrigt indonesisk mandligt publikum (Mahmood 2003) (Weintraub 2008, 367-68).

Det Indonesiske Ulema Råd, landets øverste islamiske myndighed, erklærede, at hendes dans og kostumer var omgivet af deres fatwa (edikt) mod pornografi (Walsh/Pelahihari 2003). Endvidere opfordrede lokalafdelingen for MUI i Surakarta det lokale politi til at blokere koncerter med Inul i deres by (Rosyid 2003). I marts 2003 protesterede en koalition af islamiske grupper ved navn Majelis Mujahidin, centreret i Yogyakarta, imod TV-showet Duet Maut (”Dødelig Duet”), som Inul medvirkede i. Koalitionen angav at showet ophidser mænd til at begå umoralske handlinger og opfordrer til førægteskabelig sex (Ant/Ati 2003). Rhoma Irama, den store musikstjerne og muslimske missionær, mente i maj 2003, at det burde være bandlyst for en muslim at beskæftige sig med hendes koncerter og angav, at hun nedværdigede islam (Effendi 2003) (Weintraub 2008, 368).

Offentlige erklæringer fra MUI’s religiøse ledere, islamiske grupper og Rhoma Irama antændte en stor debat i de populære trykte medier blandt politikere, religiøse ledere, feminister, intellektuelle, berømtheder, fans og endda læger, som advarede kvindelige fans imod at prøve den ”farlige” *goyang ngebor* dans derhjemme uden ordentlig opvarmning (Sari 2003). Rapporter i den populære presse bemærkede, at mediestormen omkring Inul afledte opmærksomheden væk fra Indonesiens sociale problemer – korruption blandt politiske og religiøse ledere; borgerkrigene i provinserne Aceh og Irian Jaya; misbrug af kvinder og voldsom fattigdom (Ary’arie 2003). En forfatter bemærker, at angrebene på Inuls bagdel afledte opmærksomheden fra de problemer, der burde optage ”sidepladserne” i regeringen (Weintraub 2008, 368).

Man kunne måske se denne populære praksis som en afspejling af et kollektivt ønske om virkelighedsflugt; umyndiggjorte massers opium imod jordnære og undertrykkende betingelser i deres dagligdag. Nogle ville også argumentere for, at Indonesiens musikindustri arbejdede for at manipulere Inuls overvejende underklasse publikum (kvindelige indenlandske arbejdere og

fabriksarbejdere) til at tro, at de også kunne opnå samme transformation fra en fattig landsbyboer (orang desa) til en moderne urban berømthed. En historie som vedholdende blev fortalt i formiddagsblade samt tv-dramaer under hele mediestormen (ibid.).

Ifølge Weintraub var diskursen omkring Inuls dansende krop imidlertid ikke kun et spørgsmål om eskapisme eller manipulation. Inul-maniet virkede derimod som et tændrør, der antændte populære debatter om køn, klasse, religion og magt: Inul gav anledning til en social diskurs, hvor en sanger/dansers individuelle kunstneriske praksis blev brugt som et forum til at ytre meninger om et bredt spektrum af sociale og kulturelle spørgsmål. Det er vanskeligt at komme på et kulturelt symbol, som tiltrak mere lidenskabelig offentlig debat og flere pro- og kontrapositioner blandt et så stort spektrum af indonesere i begyndelsen af 2003 end Inuls svingende derrière (ibid.).

En berømt udtalelse fra den islamiske leder, poet og kulturkritiker Emha Ainun Nadjib lyder således: ”Inuls bagdel er vort kollektive ansigt” (Nadjib 2003). Udover hundredvis af reportager og kommentarer i indonesiske aviser, magasiner, sladderblade og radioprogrammer blev historien om Inul distribueret bredt af medier i Hongkong, Australien, Singapore, USA og Europa. Inul og hendes *borende dans* var blevet et fænomen, der lidt smart nu kaldtes *Fenom-Inul* (Faruk & Salam, 17-23, 2003). Ifølge Weintraub blev Inuls dansende krop derfor et afgørende symbol i debatter om religion, kultur og politik i årene efter Suhartos fald. Hendes performative krop blev en scene for omdiskuterede værdier og vurderinger i denne periode (Weintraub 2008, 368-69).

## Mediering af Inul

Under Suhartos regime (1966-1998) blev informationer mellem folk i samfundet strengt kontrolleret og modsatrettede synspunkter kvalt. Fx kontrollerede Suharto-regimet pressen ved at begrænse antallet af licenser og tilbagetrække licenser til trykkevirksomheder på en tilsyneladende tilfældig måde. Derudover forsøgte regimet at skabe en aura af selvcensur gennem frygt og intimidering (Weintraub 2008, 371-72).

Suhartos resignation, maj 1998, banede i første omgang vejen til et mere liberalt og ekspansivt medielandskab, som gjorde det muligt at udtrykke sig med divergerende ideologiske holdninger og positioner i den offentlige sfære. Fx i 1999, hvor præsident Habibie godkendte en ny trykkelov (40/1999), der fjernede restriktioner på udgivelser. Antallet af trykte medier skød i vejret, da den indonesiske presse blev dereguleret<sup>36</sup>, og det blev nemmere at producere nye publikationer. I året efter Suharto-regimets sammenbrud uddelte regeringen alene 718 nye licenser. Dette var meget i

---

36 Ændring eller ophævelse af eksisterende reguleringsordninger.

forhold til de 289 licenser, som blev tildelt i de første 50 år af det post-koloniale Indonesien. Pressen var dog stadig underlagt regeringens kontrol, men dereguleringen var et tegn på, at landet bevægede sig i retning af en mere liberal offentlighed med mulighed for mere frihed i fremstillingen af kunst, herunder populærmusik (ibid.).

Forud for oprettelsen af kommercielt tv i 1989 havde det statsdrevne tv netværk, TVRI, monopol på (landsdækkende) tv i Indonesien. Stats-tv'et blev instrumentaliseret som et redskab til at skabe et ”*Publikum-som-nation*” ifølge Weintraub, der henviser til Kitley (2000), som deler tv'ets formål ind i tre punkter set gennem statens øjne:

“I argue that television in Indonesia can be understood as part of 'Indonesia's national culture project', my shorthand expression for a range of state-sponsored -directed activities designed to legitimate symbolically Indonesian national cultural identity. Under the 'New Order' established following the coup attempt in 1965, television has three goals: (1) the promotion of national unity and integration; (2) the promotion of national stability; and (3) the promotion of political stability (Alfian and Chu 1981, 23) (Kitley 2000, 3-4).”

Ovenfra blev nationens ”opbygningsproces” via fjernsyn i høj grad rettet mod middelklassen og eliten. Underklassens musikalske smag, herunder dangdut, blev forsømt eller direkte undertrykt i programproduktionen. Private kommercielle stationer blev godkendt i slutningen af 1980'erne. Disse stationer var dog stadig ejet og drevet af Suhartos familiemedlemmer eller følgesvende, og disse var underlagt statens begrænsninger, men ”*ratings drove all programming decisions*” (seertal). TransTV's motto lyder ifølge deres formand (Ishadi S.K.) således: ”Producer aldrig et program, der ikke kan sælges”.<sup>37</sup> I modsætning til stats-tv'et henvender kommercielt tv sig til den folkelige smag. Underholdning udgør ca. 75 procent af sendefloden. Dangdut er derfor blomstret op under disse kulturelle og økonomiske betingelser, da genren er kendetegnet ved at være en kommerciel form for folkelig underholdning (Weintraub 2008, 372).

## Hvem fik øje på Inul?

Udover at nyde succes i den kommercielle pladeindustri nyder dangdut også regional popularitet ved liveshows, fx bryllupper, omskærelser og andre begivenheder arrangeret af enkeltpersoner eller lokale samfundsgrupper. Fra ca. 1995-99 optog folk nogle af disse live-begivenheder med videokameraer. Disse optagelser blev ofte bestilt af arrangementernes værter med henblik på at

---

37 (Ishadi S.K. i pers. komm. med Weintraub, 7. Nov. 2006).

sælge dem efter showet. Optagelser blev derefter redigeret og overført til den nye Video Compact Disc teknologi (VCD). Et digital filmformat, der blev introduceret af Philips og Sony i 1993. Formatet blev aldrig en succes i de rige lande, der kunne klare et dyrere format med større kapacitet. Men VCD'en blev meget populær i Indonesien og andre dele af Asien. VCD-markedet udviklede sig derfor i de voksende asiatiske økonomier ved indførelsen af billige VCD-maskiner, som kunne købes for mindre end 10 dollars (am.) på elektronikmarkedet i fx Indonesien. VCD'erne blev spredt i vid udstrækning uden at være registreret under den statsregulerede kommercielle musikøkonomi. VCD-film understregede dangduts "hofte-svajende" dans – *goyang* – og Inuls dansende krop var derfor velegnet til mediet. Salget og distributionen af disse VCD'er forøgede Inuls popularitet, selvom hun ikke havde tegnet en eneste kontrakt endnu med nogle af de store kommercielle pladeselskaber i Indonesien (Weintraub 2008, 372).

Det er blevet anslået, at mange millioner kopier af hendes VCD'er var solgt, før hun fik tilbudt en pladekontrakt. VCD'er med Inul blev nemlig vidt udbredt i hele Indonesien samt i udlandet, herunder Malaysia, Japan, Hong Kong og Holland. I 2003 transmitterede Surabayas TransTV afdeling en lokal tv-optræden med Inul; og efter at have set tilskuernes begejstring over Inuls optræden på den lokale tv-station, bragte producenterne hende i studiet for indspille og udsende disse forestillinger på landsdækkende tv-stationer i Jakarta (Asmarani 2003) (Weintraub 2008, 372-73).

Der har været mange andre indonesiske sangere i fortiden, som har haft dansebevægelser som deres varemærke, og disse bevægelser har været lige så seksuelt provokerende. Dog er der aldrig blevet udgivet videoer med dem, og deres "produkt" er aldrig blevet udsendt på landsdækkende eller lokalt tv. Producenterne i Jakarta så hurtigt et stort potentiale i Inul og forudså, at hun kunne forøge *ratings* og sælge produkter. I dette tilfælde blev den kommercielle ikke-registrerede VCD-industri brugt af mainstream musikindustrien til at udvikle talenter. En slags regional "mindre liga", der kom til audition og rekruttering hos den store statsligt registrerede musik og tv-industri. Dette nye system med flere optagelses-, distributions- og markedsføringsmuligheder bragte nye musik- og danseformer til den mainstream musik- og tv-industri. Virkningen var spændende for fans og oprørende for konservative islamiske ledere, da udsendelserne med Inuls erotiske bevægelser nu blev udsendt på landsdækkende tv (Weintraub 2008, 273).

## Inuls billede og lyd

Inul fik fjernsynsproducenters opmærksomhed i det østlige Java via piratkopierede VCD'er med hendes optrædener, som var blevet optaget ved private fester. Men tv-producenterne mente, at hun havde en for erotisk performance til at kunne optræde på landsdækkende tv. Derfor overtalte de hende til at udvikle en ny dansetil. Alligevel skulle tv-producenterne være opmærksom på kameravinklerne:

”If the camera angle is off by just a little bit, it can give an erotic impression. Frontal shots are too suggestive. If we have a naughty cameraman who shoots from a low angle, that’s even worse. Those are the things I have to be aware of. (Lok/Xar 2003)”

Derved fik Inul to måder at optræde på – en udført ved fester og en ved tv-transmitterede udsendelser – forskellige fra hinanden med hensyn til kostumer, dansebevægelser og samspillet med publikum (Weintraub 2008, 373):

1) Ved fester viste Inul sig udenfor på en scene konstrueret specielt til begivenheden. Hun sang som regel solo ledsaget af hendes seks-mands band, som stod i en linje på tværs af den bagerste del af scenen. Hendes tøj var farverig, tætsiddende og afslørende. Til denne form for show bestod publikum først og fremmest af mænd mellem 15 og 35 år, som stod lige foran scenen. Nogle af dem dansede alene eller som par, mens andre så på hende eller hendes band. Det var almindeligt for mænd at komme op på scenen for at danse med hende. Der var en høj og livlig stemning.

2) Ved tv-koncerter viste Inul sig på en stor scene i et studie, ofte ledsaget af en stor gruppe koreograferede dansere. Hendes band stod i den ene side og kunne kun ses, når kameraet fokuserede på det. Producenten fra TransTV (Ishadi) beskrev hendes billede og sceneoptræden således:

TransTV produced several programs starring Inul in 2003. At that time, all the stations were competing for her. But Trans TV programs aimed to be elegant because we targeted the A-B audience [defined by income]. Inul was made more elegant with the help of elite choreographers and designers like Aji Notonegoro and Robby Tumewu.<sup>38</sup>

---

38 (Ishadi S.K. i pers. komm. med Weintraub, 7. Nov. 2006)

Publikum ved disse udsendelser bestod af velklædte middelklasse kvinder og mænd. Nogle af dem var folk i 40'erne og 50'erne. Man kunne også se kvinder med jilbab<sup>39</sup> (tørklæder) blandt publikum, som sad pænt og ordentligt under forestillingen. Undertiden kom en mand på scenen for at danse lidt med Inul, men dette var planlagt på forhånd, selvom han ikke var en samlet del af de koreograferede dansere. Ifølge Weintraub fastholdte Inul i begge sammenhænge en stærk seksualiseret tilstedeværelse - ikke alene pga. af hendes kropsbevægelser, men også på baggrund af hendes vokale fremstilling og pludren. Disse elementer var en fast del af hendes optræden. Derudover blev det fx også forventet, at hun ville udføre hendes mest berømte nummer med titlen ”Goyang Inul” (Inuls dans) (Weintraub 2008, 373-74).

### **Eksempel: ”Goyang Inul” (2003)**

Komponeret af Endang Kurnia (f. 1958)

I denne sang henviser hun til sig selv i tredje person og forbereder derigennem publikum på, hvad de kan forvente sig:

Para penonton bapak-bapak ibu-ibu

Semuanya.

Jangan heran kalau Inul sedang goyang.

Rada panas agak sexy . . . maafkanlah!

Til publikum, ærede damer og

herrer og alle tilstedeværende.

Bliv ikke overrasket, når Inul danser.

Undskyld mig, men det bliver lidt hot og sexet!<sup>40</sup>

På trods af eventuelle indsigelser fra respekterede ældre, mænd eller kvinder eller andre blandt publikum spørger hun om tilgivelse for at danse på sin egen ”hotte og sexede” måde, men hun undskylder ikke for ”Inuls Dans”, da ordet ”maafkanlah” i denne sammenhæng er et høfligt dominerende påbud: ”Undskyld mig, men..!”. Hun præsenterer sig som en stærk bestemt kvinde, der gør det, hun vil - sådan er hun bare! I det følgende vers synger hun: ”Dangdut uden dans er som grøntsager uden salt”. Ifølge Weintraub er ”Goyang Inul” tilsvarende et offentligt udtryk for hendes naturlige seksualitet. Denne offentligt udtrykte seksualitet og stærke kvindelighed fyldte primært hendes mandlige kritikere med vrede, og de kvindelige fans blev begejstrede (Weintraub 2008, 374).

<sup>39</sup> I Indonesien bruges det arabiske ord jilbab som synonym for det muslimske tørklæde. I Mellemøsten og Vesten hedder tørklædet normalt blot hijab i daglig tale.

<sup>40</sup> Oversat fra WT



**Figur 11** : Inul: "Undskyld mig, men det bliver lidt hot og sexet!". (VCD foto)

Nummeret indledes med en guitarsolo ledsaget af powerchords og fingerspil uden trommer. På den sammenklippede VCD poserer Inul i skærende gult og forholdsvis tætsiddende tøj foran et billede af en farverig sommerfugl. Inul danser og synger ikke i introen, men kommunikerer på en måde med guitarsoloen ved at vifte med armene i uregelmæssige retninger og bølger. Samtidig sættes scenen, og Inul står derefter midt i mellem tempelsøjler iført rødt tætsiddende tøj med bare arme og skuldre. I slutningen af guitarsoloen har hun nu sort tætsiddende tøj på og poserer med spredte ben med hænderne på knæene. Hun smiler bredt mod kameraet, som derefter zoomer tæt ind på hende. Introen kan dermed betegnes som en slags lydcollage – svævende og uden sang eller beat.

Videoen klipper nu videre til et liveshow, hvor Inul danser (eller støder ud i luften) til breaket med bagdelen, maven og hofterne. Hendes tøj er nu lilla, men stadig tætsiddende, og hendes arme og skuldre er nu helt tildækket. Inul har skiftevis forskelligt farvet tøj i de forskellige videoklipninger, herunder er det også varierende, om hun har bare arme eller skuldre. Gennem videoen ses forskellige variationer af den borende/rokkende dans (goyang ngbor): Bagdelen (nærmere bækkenet) og hofterne kører rundt i cirkler eller laver rystebevægelser, samtidig med at danseren (Inul) går op og ned i knæ.



Besætningen består af guitar, tablatrommer, trommesæt, elguitarer med distortion, basguitar, suling, gamelan instrumenter (bronzegonger, metallofoner, gamelaner), orgel (keyboard) og synthesizers. Inden mellemspillet og vers er der et kontraststykke, som har en særlig rytmisk karakter, da det er i dobbelt tempo (160 BPM) i forhold til verset (90 BPM). Derudover er beatet ikke et dangdut-beat i kontraststykket, men et traditionelt rockbeat med betoning på fjerdedelsslagene 2 og 4 (figur 12)<sup>41</sup>:



Figur 12

Foruden rockbeatet er elguitaren hovedstemmen i kontraststykket. ”Goyang Inul” har derfor et højt aktivitetsniveau, da kontraststykket spilles i dobbelttempo. Derfor indeholder nummeret store dynamiske og rytmiske kontraster mellem kontraststykket og mellemspil/vers.

Nedenfor ses versets grundrytme i tablatrommerne (figur 13):<sup>42</sup>



Figur 13

Bastrommen har en varierende klang i verset. Ind i mellem lyder det som en bayan bastromme og andre gange som en (elektrisk) stortromme. Bastrommen er muligvis også teknisk forarbejdet i et lydstudie. Det understreger blot dangduts hybride karakter.

41 Notation for trommesæt: Stortromme nederst og lilletromme øverst, jf. Lyster, Raabo & Hye-Knudsen, Afdeling for Musikvidenskab, Københavns Universitet.

42 Egen transskription af VCD

Nedenfor ses gamelan motivet, der spilles i mellemspillet (90BPM), som overgang til vers (figur 14):



Figur 14

Denne blanding af et vestligt rockbeat, tabla/gendang-rytmer, suling og gamelan er et eksempel på dangduts hybride genremæssige form. ”Goyang Inul” er endvidere ikke nær så præget af seksualiserede skrig, grimasser, stønnen og hysten som ”Kocok kocok”, men det høres en smule mellem hendes melodiske sang. Eksempelvis, hvor hun synger ”Goyang yuu... ah...”.

## Inuls musik og dans

Kritikere har hævdet, at Inul ikke var noget særligt; for der var andre syngende dansere i små landsbyer over hele Java, herunder i offentlige klubber og ved friluftsfester, der udførte meget mere erotiske dansebevægelser. Man kunne se Inul som blot endnu en tilfældig landsbydanser med et varemærke *hook* (i dette tilfælde ”den borende dans”). Sammenligninger mellem Inul, der nåede et landsdækkende publikum og kunstnere, som aldrig ville opnå eksponering uden for deres geografiske lokaliteter tyder på, at det kun er de mest talentfulde og innovative kunstnere (hvordan end defineret), der ville kunne blive udpeget til at indgå i landsdækkende medier. Dette standpunkt tager dog ikke højde for *medialisering* (Hjarvard 2008, 27-38), som former den medialiserede person i nye relationer til til en given målgruppe, og som introducerer muligheden for at skabe nye betydninger omkring personen.

Som tidligere omtalt har Inul udviklet forskellige stilarter i sin performance, afhængigt af hvilket publikum hun optræder for. Ifølge Weintraub kan Inul nemlig ikke adskilles fra mediebildet. Fx bestilte hendes pladeselskab nye sange, da hun begyndte at optræde på tv. Komponist Endang Kurnia (f. 1958) beretter om hans første kontakt med Inul, som han skulle til at skrive nye sange for:

I had seen VCD's of her performing at parties in Surabaya. Everyone said "she's doing this outrageous dance!" Then I got a call from Blackboard (recording company) who said that they were writing up a contract for someone named Inul in Surabaya and they wanted me to contribute songs for her album. This is before the controversy arose. I supported Inul because she had so much potential and she was so popular with the people. I knew she would become a phenomenon. God gave her the talent to dance, and her voice is not that bad either. Good for her.<sup>43</sup>

Ifølge Weintraub ville det være mere frugtbart at sammenligne Inul med andre dangdutsangere, som har domineret genren. I forhold til kvindelige dangdutsangeres surmulende og kokette lyd, som man så den i fjernsynet i halvfemserne, er Inuls sang præget af seksualiserede skrig, grimasser, støn og hysten. Disse sangeres musikstil var derimod nøje afstemt med den bløde pop. I "Goyang Inul" er sangen eksempelvis også bakket op af et kraftfuldt (rock) backbeat<sup>44</sup> betonet på **2** og **4** sammen med en skrigende guitar.

Endang Kurnia komponerede Inuls to største hits - "Inul Dans" ("Goyang Inul") og "Ryste-ryste" ("Kocok-kocok"). Kurnia blander dungdut, rock og sundanesisk musik, protegeret af Rhoma Irama, der gjorde nøjagtigt det samme. Rockelementerne inkluderer effekt-drevne elguitarer (distortion m.m.), *slapping*<sup>45</sup> slagteknik på basguitaren og rockrytmer som backbeat (slagene 2 og 4 er fx betonet) spillet på trommesæt. Sangene har hurtigt tempo, skifter mellem rock og dangdut rytmer, power-chords, skyhøje rock guitarsoloer á la Van Halen og fremhæver de rytmiske pauser/breaks. De sundanesiske elementer inkluderer sektioner, som referer til jaipongan dans og sundanesisk suling (Weintraub 2008, 374-75).

---

43 (Kurnia i pers. komm. med Weintraub)

44 se GMO 2012

45 *Slap-bass*, se GMO 2012

### Eksempel: ”Kocok kocok” (2003)

Komponeret af Endang Kurnia (f. 1958)

”Kocok kocok” (”Ryst ryst”) minder på mange måder om ”Goyang Inul” og er også komponeret af samme komponist. Musikken skifter eksempelvis også mellem et vestligt rockbeat i dobbelttempo (ca. 160BPM) og dangdut rytmer i normalt tempo (ca. 90BPM). Det traditionelle vestlige rockbeat ses nedenfor (figur 15):<sup>46</sup>



Figur 15

Nedenfor ses versets grundrytme mellem de mange varierende breaks; en variation af versets grundrytme i ”Goyang Inul” (figur 16):<sup>47</sup>

The image shows musical notation for a tabla part. Above the staves, it says "♩ = 90". The notation is for two staves: "Dayan" and "Bayan (stortromme)". The time signature is 4/4. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, representing a complex rhythmic pattern.

Figur 16

Dayantrommen og bayan/stortrommen er muligvis også teknisk forarbejdet i et lydstudie ligesom i ”Goyang Inul”. Jeg vælger dog at kalde bastrommen for bayan i transskriptionen under alle omstændigheder, selvom det lyder som en stortromme i bastrommeslaget igennem hele nummeret. Dette er ikke et problem for transskriptionen, men denne tvivl understreger derimod, at dangdut er en hybrid genre. Denne grundrytme spilles i verset, men afbrydes af effektfulde instrumentale breaks med jævne mellemrum. Nummeret indledes derudover med en karakteristisk (slapping) basfigur (figur 17):<sup>48</sup>

The image shows musical notation for a bass part. The staff is labeled "Bas" and has a 4/4 time signature. The notation consists of a simple bass line with quarter notes and eighth notes.

Figur 17

46 Egen transskription af VCD.

47 Ibid.

48 Ibid.

Det er ikke kun selve musikken, der minder om ”Goyang Inul”; for Inul skifter eksempelvis også mellem sine (forholdsvis) tætsiddende kostumer i de forskellige videoklipninger. Derudover danser hun selvfølgelig også goyang dans. På videoen skifter hun mellem at være ledsaget af dansere i miniskørt og dansere, hvor man kan se navlen og maven. Derudover er nummeret fyldt mere op med seksualiserede skrig, grimasser, stønnen og hylene end i ”Goyang Inul”. Det kan hvert fald tolkes som seksuelt eller ”porno”, men måske også som et udtryk for afmagt, klage eller lidelse. Ifølge Weintraub kan det tolkes seksuelt: ”Compared to the pouting, coquettish sound of female dangdut singers who had appeared on television in the 1990s, Inul’s singing was punctuated by sexualised screams, grimaces, gasps and yelps” (Weintraub 2008, 375). Disse verbale udtryk minder med andre ord om ”pornoagtige” lyde.

Lyrikken handler om et kærlighedsforhold set fra en kvindes perspektiv. Det er en kvinde, der ved, hvad hun ønsker af sin elsker/elskede: ærlighed, loyalitet, stabilitet, kærlighed og opmærksomhed. Hun vil ikke bare være den næste i rækken af elskere i et ustabil forhold med en ufølsom mand:

”Kocok-kocok” (”Ryst ryst.”)

Jeg vil ikke have, du skal lege med mit hjerte.  
 Jeg vil ikke spilles med.  
 Som i et spil, hvor jeg venter på min tur.  
 Oh, oh, oh, oh, oh . . . jeg kan ikke holde det ud.  
 Din kærlighed skal kun være for mig.  
 Din kærlighed skal være min alene.  
 Der er ikke nogen anden, ingen anden kærlighed.  
 Oh, oh, oh, oh, oh . . . Jeg vil ikke have det, ahhh!

Ryst, ryst, ryst.  
 Rystet som i et spil.

Du har vundet, men vent til min tur.

Men min kærlighed og hengivenhed,  
 jeg vil ikke have det, jeg vil ikke have det.  
 jeg vil ikke have det, jeg vil ikke have det.  
 Ryst, ryst, ryst.  
 Ryst, ryst, ryst.  
 Jeg vil ikke have min kærlighed skal rystes. /...[udeladt]..  
 .../[mellemspil]  
 men hvis du vil lege med min kærlighed.  
 men hvis du vil lege med min kærlighed.  
 Nej, nej, jeg vil ikke have det.  
 Kærlighed er ikke et spil,  
 jeg vil ikke spilles med som i et spil.  
 Ryst den, så kommer det ud.<sup>49</sup>

---

49 Oversat fra WT (uddrag).

Ifølge Weintraub kan ”Kocok kocok” tolkes på mange måder. Hendes kærlighedsliv kan man måske tolkes som en beholder, der rystes i det ugentlige lotteri. Tallene kommer ud af beholderen og viser, hvem der har vundet. Sangen kan også henvise til den ustabilitet og usikkerhed, en kvinde kan føle i et forhold til en mand med mange elskere. Ifølge Weintraub kan den sidste linje tilmed tolkes som rystebevægelser ved en mands ejakulation: ”Ryst den, så kommer det ud”. Weintraub spurgte Kurnia om, hvad han syntes om den tolkning (ibid.). Han svarede:

Fine, if you want to see it that way. That’s the nature of commercial music. It can be interpreted in different ways. It can be the shaking of the arisan<sup>50</sup>. It can mean my feelings of love that I don’t want shaken up. The scream at the end was also my idea, and if you want to associate that with something ”porno”, then go ahead. There are many interpretations and that makes it appeal to lots of different people.<sup>51</sup>

Ifølge Kurnia kommer det altså an på, hvilke øjne eller ører, der hører det. Derudover ønsker Kurnia at appellere til så mange mennesker som muligt. De mange tolkningsmuligheder gør med andre ord sangen til et produkt, der kan sælges. Det vigtigste for Kurnia er derfor, at det bliver et vellykket kommercielt stykke musik.

Sangens klimaks kommer i slutningen af sangen, hvor Inul skriger. Ifølge Weintraub kan dette skrig endvidere tolkes som en kvindes orgasme efter at være blevet ”rystet” under samleje. Kommercielle sange kan derfor have mange mulige budskaber, og disse tvetydige meninger kan få dangdut til at henvende sig til langt flere forbrugere (Weintraub 2008, 375). I den forbindelse vil eksempelvis FBI (Islamisk Forsvarsfront) næsten med sikkerhed tolke nummeret og disse verbale lyde som porno. Derudover vil det også være over grænsen, at teksten er tvetydig og omhandler forhold mellem elskere (sandsynligvis uden for ægteskab). Derfor er teksten, tøj, dansen og de verbale lyde (støn, skrig, gisp) kontroversielle i forhold til islamisk moral i både ”Kocok Kocok” og ”Goyang Inul”. Derudover kan de vestlige musikalske elementer også virke kontroversielle, jf. Al-Farūqī (1985): fx det vestlige rockbeat, elguitar med distortion og slapping på basguitaren. Det er almen viden, at dele af den islamiske verden ofte ser vesten som en kultur i forfald (den vestlige dekadence). Indlemmelsen af kulturelle elementer fra vesten kan i det hele taget virke provokerende og kontroversiel for nogle islamiske grupper alene af den grund, at de er af præ- eller ikke-islamisk oprindelse (se Al-Farūqī 1985).

---

50 Regelmæssig sammenkomst for kvinder, hvor værtinden vælges ved lodtrækning (Weintraub 2008, 375).

51 (Kurnia i pers. komm. med Weintraub).

## 6 Inul, islam og den Nye Orden

I de følgende afsnit introduceres de centrale religiøse grupper, folk, fans og enkeltpersoner, der deltog i den offentlige diskurs om Inul. I den forbindelse var der en enorm mangfoldighed af meninger om, hvilken plads islam skal have i politik og samfund, selvom muslimerne udgjorde 88 procent af ca. 230 millioner indonesere.<sup>52</sup> Der var ingen enkeltstående islamisk stillingtagen til Inul, hvilket der heller ikke er tradition for til en række andre spørgsmål; såsom om man vil tillade en kvinde at være præsident eller tillade implementering af sharia (islamisk lov). Moderate og liberale islamiske grupper tenderede mod at støtte Inul, hvorimod konservative, radikale og fundamentalistiske grupper tenderede mod at tage afstand fra hende. Men disse ideologiske positioner blev med tiden, sammen med den politiske kontekst, krystalliseret som en reaktion på de delte meninger om Inul (Weintraub 2008, 378).

I den forbindelse vil jeg også belyse, hvordan Inuls performative kropsbevægelser ikke opstod ud af den blå luft, men er forankret i mangeårige kulturelle traditioner med kvindedans i Indonesien. Derudover vil jeg karakterisere de folk, som var fokuseret på oplevelsen af Inul, og de som opfattede den erotiske dangdut som farlig leg med dæmoniske kræfter og en trussel mod ønsket om en islamisk samfundsorden (eller verdensorden): Den sidstnævnte gruppe frygtede at miste kontrollen over samfundsordenen: En frygt, der udløste forsøg på censur. Som afrunding på kapitlet vil jeg analysere, hvordan Inul selv reagerede over for Rhoma Irama, politikere og folk set i lyset af den resterende atmosfære fra den Nye Orden; hvilket også er eksemplificeret i musikeksemplet ”Goyang Inul”.

### Islam og staten

Skæringspunktet mellem islam og den statslige politik har været et stridspunkt siden den indonesiske uafhængighed fra Holland i 1945. Suharto ønskede at afpolitisere islam og individualisere uenigheden (Woodward 2001, 39; Bruinessen 2002, 6). Men han havde mange kritikere, som ønskede islam væsentlig mere integreret i staten. Siden slutningen af firserne begyndte islam som sagt at spille en mere betydningsfuld rolle i indonesisk politik. I de sene firserne begyndte Suharto at bejle til sine kritikere ved at skabe ICMI (den Indonesiske Association for

---

<sup>52</sup> Befolkningstallet i 2003

Intellektuelle Indonesere/Ikatan Cendekiawan Muslim se-Indonesia). ICMI var en statsstøttet religiøs anordning bestående af muslimske reformatorer og embedsmænd, som blev dannet for at give Suharto politisk støtte (Liddle 1996). Årene 1985-1990 var karakteriseret ved udnævnelsen af mange nye embeder (protektorater), som forbandt Kyai (religiøse ledere/eksperter i islam og allierede forretningsmænd) med den kommunale forvaltning (Bruinessen 2002, 8) (Weintraub 2008, 378).

Privat og offentlig helligholdelse eller overholdelse af islam blev forøget i takt med Suharto-regimets drejning mod islam. Religiøse domstole blev givet samme domsmyndighed vedrørende visse forhold: Forbuddet mod at bære jilbab i offentlige skoler blev ophævet, og det blev tilladt at basere bankerne på sharia. Efter Suhartos fald påberåbte 1/3 af alle nydannede partier sig tætte bånd til den islamiske ideologi eller islamiske organisationer. Men disse partier var hverken forenede med hinanden eller synderligt effektive. *Politisk islam* har som sagt ikke en samlet dagsorden i Indonesien, men er ifølge Baswedan ganske enkelt kendetegnet ved at give rum for ”muslimske” værdier i politik (Baswedan 2004)(Weintraub 2008, 378).

Sammenblandingen mellem islam og politik blev ikke støttet blandt alle førende islamisk ledere. Intellektuelle muslimer oprettede i 1980'erne en demokratibevægelse baseret på religiøs og kulturel pluralisme, der tog afstand fra, at staten skulle forsvare og støtte islamiske værdier. Antropologen Robert Hefner kalder denne bevægelse for *civil islam* (Hefner 2000). Denne bevægelse fik sin støtte fra civile institutioner, herunder lokale grupper og ngo'er [non-governmental organization]. Civil islam (også kaldt kulturel islam) går ind for en mere liberal form for islam i takt med det moderne liv, herunder spørgsmål angående demokratisering, religiøs pluralisme og ligestilling mellem kønnene. Fortalerne for et demokratisk og civilt islam bakkede generelt op om Inul. En vigtig støtte var Abdurrahman Wahid [Gus Dur], som også er tidligere indonesisk præsident og tidligere leder for organisationen Nahdlatul Ulama (NU), Indonesiens største politiske muslimske organisation med over 30 millioner medlemmer (Weintraub 2008, 378-79). Gus Dur tilhørte det centristiske<sup>53</sup> og moderat islamiske parti PKB (Partai Kebangkitan Bangsa). Partiet hører til de islam-inklusive, der ønsker implementering af islamisk moral, så længe det overholder Pancasila; forfatningen, der er et slags kompromis mellem islam og sekularisme (Baswedan 2004, 679, 673 & 681).

Modsat *civil islam* har en *radikal islamisk* kategori forøget sit herredømme i 1980'erne. Disse grupper har været omgivet af stor opmærksomhed i massemedierne, selvom deres antal er gennemgribende ude af proportioner i forhold til den opmærksomhed, de har fået. De radikale

---

53 Midterorienteret, centrum.



islamiske grupperes mål er at skabe en muslimsk stat baseret på gennemførelsen af islamisk lov. I 1993 blev Jemaah Islamiyah (JI) dannet for at etablere en islamisk stat gennem voldelige midler. (Jonas 2003; Fealy & Hooker 2006). Gruppens ledere havde været aktive i Mujahidinkrigen mod Sovjet Unionen i Afghanistan i 1980'erne (ICG 2002). JI har i nyere tid indledt angreb på kirker og natklubber; herunder angrebet på en natklub i Bali i 2002, som dræbte 202 mennesker. Andre grupper såsom Laskar Jihad (dannet i 2002) og Front Pembela Islam (Islamisk Forsvarsfront, dannet i 1998) har rettet deres vrede mod det indonesiske samfund, som de anser for at være blevet alt for umoralsk. Disse grupper tog stærk afstand fra Inul (Weintraub 2008, 379).

I de skiftende områder inden for medier, politik og religion talte flere muslimske organisationer og enkeltpersoner kraftigt imod Inul. Men MUI, et biprodukt af den Nye Orden, var den mest højrøstede muslimske organisation. MUI blev dannet af regeringen under den Nye Orden i 1975 . Weintraub skriver:

The MUI was formed in 1975 by the New Order government “to translate government policy [regarding Islam] into a language that the ummah understands”. The purpose of the MUI was to mobilise support among Muslims for the government’s development policies. Its founders were university-educated, urban, and close to the centres of power (ibid.)

Formålet var at styrke den Nye Ordens politiske udviklingsprojekter ved at opnå støtte blandt muslimerne. MUI tjente ikke militære og sikkerhedsmæssige interesser direkte, men havde en politisk funktion. MUI opererede gennem *fatwa* og autoritære synspunkter, som legitimerede regeringens politik under den Nye Orden. Fatwaer blev udstedt mod liberal islamisk tænkning, religiøs pluralisme, tværreligiøse ægteskaber og kvinder, der leder bøn under tilstedeværelse af mænd. MUI påberåbte sig fatwa nummer U-287 (2001); en fatwa, der vedrører pornografi for at kunne fordømme Inul. Fatwa U-287 forbyder – foruden sex uden for ægteskabet – kvinder offentligt at fremvise dele af kroppen bortset fra ansigtet, håndfladerne og undersiden af fødderne. Fatwaen forbyder også tætsiddende tøj, som viser en kvindes kropslige kurver, brugen af kosmetik, og vokale lyde eller ord, der forøger mænds seksuelle lyster (Majelis Ulama Indonesia) (Weintraub 2008, 379).

Selvom Suharto var blevet tvunget fra magten i 1998, så forsvandt kulturen at bruge censur ikke bare lige uden videre. En kultur, som har eksisteret i alle Suhartos 32 år på magten. Inul blev ifølge Weintraub censureret inden for en resterende atmosfære fra den Nye Orden med autoritært styre og patriarkat. Fundamentalistiske røster blev opmuntret af den offentlige diskurs om ytringsfrihed, og

de blev forstærket gennem det udvidede medielandskab i post-Suharto perioden.

Ulil Abshar-Abdalla, en forkæmper for ytringsfriheden, som er blevet straffet for sine liberale synspunkter på islam, har udtalt, at ”ønsket om at eliminere noget, der anses for 'anderledes', stadig er dybt forankret i folk”; han refererer til Suharto-regimet.... ”det plejede at være regeringen [der censurerer], men nu er det folket selv” (Cikini 2003) (Weintraub 2008, 379).

Nyheden om MUI's fordømmelse af Inul spredte sig hurtigt i de populære trykte medier (aviser og magasiner) og en række andre grupper støttede MUI's afgørelse. I maj 2003 iværksatte en anti-pornografi gruppe (Forum Komunikasi Masyarakat Antipornografi dan Pornoaksi [FKMAPP]) en protest mod tv-stationerne SCTV og Trans TV. De råbte: ”Lad være med at forgifte vores unge med pornografi” og ”fjern udnyttelsen af navler, bagdele og bryster på TV” og ”gennemboret dans, gennemhullet tro (religion)” [Weintraubs oversættelse: ”dance drills, faith spills”]. Ifølge rapporter deltog omkring tusind mennesker i demonstrationen mod udsendelser af to shows med Inul i hovedrollen (Suara Merdeka 2003) (Weintraub 2008, 379-70).

Den tredje magtfulde islamiske røst tilhørte superstjernen Rhoma Irama, der selv har en meget rig og kompliceret historie i forhold til islamisk politik og Suhartos regime. I 1980'erne tilsluttede Rhoma Irama sig som sagt det islamiske oppositionsparti (PPP) imod Suhartos regime. Rhoma Irama udtalte sig også imod Inul som formand for Foreningen for Malaj Musikere i Indonesien (Persatuan Artis Musik Melayu Indonesia, eller PAMMI). I sin tale opfordrede han til et forbud mod koncerter med Inul, hvor han henviste til en sag med en mand, der hævdede, at han havde voldtaget en kvinde efter at have set en VCD med Inul (Gunawan 2003, 41). Hans udsagn var blot en repetition af den fatwa, som blev udstedt af MUI: ”Inuls borende dans (*goyang ngebor Inul*), break dans (*goyang patah*), *goyang ngecor* (en anden type erotisk dans), body-shake dans (*goyang nggeter*) er alle kategoriseret som upassende måder at fremvise en kvindes krop på i offentligheden og kan ikke tolereres” (*aurat qubro*) (Hamdani *et al.* 2004).

Rhoma Iramas udtalelser kan ses som en genklang fra de muslimske organisationer i Indonesien, der traditionelt har været modstander af erotiske kvindelige kulturelle former, som er almindelige overalt på Java og Sumatra. Disse former er blevet opfattet som farlige, ”da deres åbenlyse seksualitet menes at føre mænd på afveje, kan ødelægge ægteskaber og kan resultere i slåskampe og endda nogle gange mord” (Lysloff 2001/2002, 4; Weintraub 2004, 57-8). Ifølge Weintraub er det vigtigt at bemærke, at størstedelen af Inuls fans var kvinder (Inul Daratista i pers komm. med Weintraub 16. nov. 2006). Desuden var der ingen undersøgelser, avishistorier, fatwaer og sanktioner mod de påståede voldtægtsforbrydere eller mænd i forhold til at købe og se videoerne. Inul udtaler:

If one uses his brain I think he can differentiate between music, sexuality, and religion. If someone arrives at a show to see, for example, Shakira's tight pants, sexy midriff, and erotic body movements, then his thoughts will automatically be drawn to sex. It's not that women are such a threat to society. It's because of wrong-headed politics and the mis-use of religion that women have been blamed for society's problems (Weintraub 16. nov. 2006).

Rhoma Iramas - "Kongen af Dangdut" - patriarkalske og autoritære holdning og truslen om en fatwa mod Inul fik ikke megen støtte uden for det fundamentalistiske islamiske samfund. Man kunne tværtimod imod se kommentarer i den efterfølgende presse, som vendte sig imod Rhoma Irama, som blev anset for at skyde skylden på offeret. Der opstod efterfølgende en række modstridende synspunkter i efterdønningerne af disse handlinger og erklæringer fra konservative muslimske grupper og enkeltpersoner (Weintraub 2008, 380-81).

En meningsmåling i det velrenommerede landsdækkende ugeblad *Tempo* har rapporteret, at 78 % af de 520 adspurgte læsere, hovedsagligt fra middelklassen, var imod at forbyde hendes koncerter. Kvinderettighedsgrupper har afvist opfattelsen af, at det drejede sig om at udnytte eller fornedre kvinder, samt at det svarede til at gøre kvinder til et offer eller en handelsvare. Derimod erklærede den Nationale Kommission vedr. Vold mod Kvinder (Komnas Perempuan), at Inul havde lidt under et psykisk traume *i religionens navn* (Abhiseka 2003). Kvinderettighedsaktivist, forfatter og dramatiker Ratna Sarumpaet, som selv fik sit teaterstykke om mordet på arbejderaktivisten Marsinah (Marsinah Menggugat [Marsinah-sagen]) censureret i 1997, har argumenteret for, at sagen om Inul handler om ytringsfrihed (Cikini 2003). Som svar på Rhoma Iramas påstande om en årsagssammenhæng mellem Inul og voldtægt, har Saporinah Sadli fra den Nationale Kommission for kvinder noteret sig, at det ikke var Inul, men snarere retssystemets manglende evne til at beskytte kvinder, der førte til stigningen i voldtægtssager og vold mod kvinder (Nmp. 2003) (Weintraub 2008, 381).

Flere aktører blandede sig i sagen, som efterhånden var ved at blive til et større drama, mens den cirkulerede rundt i nyhedsmedierne. De modstridende fortolkninger af Inul repræsenterede forskellige syn på moral i islam. Abdurrahman Wahid (Gus Dur) forsvarede eksempelvis Inul imod de fundamentalistiske grene af islam. Gus Dur hører til NU, en organisation, som forsvarer en pluralistisk demokratisk form for islam, der dedikerer sig til menneskerettigheder, social retfærdighed og minoritetsrettigheder. Denne tidligere præsident for Indonesien (Gus Dur) forklarede, at Inul ikke egenhændigt kunne have ødelagt Indonesiens moralske "vævning",

da det allerede var blevet revet itu af korrupte politikere under den Nye Orden. Ifølge Gus Dur var et knæfald for deres censur blot et tilbageskridt mod de samme tilstande, som man så under Suharto (Burrell 2003) (Weintraub 2008, 381). Under en forestilling i Kalimantan blev Inul også inviteret til at mødes med den karismatiske og bredt respekterede religiøse leder Guru Ijai. Han bekendtgjorde over for sine tilhængere, at han anså Inul for at være hans adoptivbarn (*anak angkat*). Det er rapporteret, at han instruerede og bad: ”Jeg håber Inul vil træde ind i himlen. Ignorer den usmagelige sladder, og hvad der ellers måtte ske. Forsæt med at mase på, for du udøver dit levebrød” (Weintraub 2008, 381-82).

Inul har fået udvidet sin rolle som popsanger i et miljø med politisk ustabilitet pga. af skiftende statslige lederskaber og et kommende valg i 2004, hvor islamiske ledere og politikere kæmpede for at opnå støtte. Til trods for opfordringer fra MUI sekretæren Syam - som udtalte: ”Lad ikke Inul få lov til at deltage i den kommende valgkamp 2004” (Tma/Ant 2003) - benyttede de politiske partier sig af Inuls popularitet for at samle potentielle vælgere til deres møder. Siden 1970'erne blev dangdut brugt til at samle skarer ved politiske møder, selvom størstedelen af folket stemte blankt, og valgene ikke blev gennemført retfærdigt. Politikere anvendte derimod nu de konservative islamiske gruppers fordømmelse af Inul til at vinde støtte til deres liberale holdninger. Fx ses nedenfor et meget rammende billede på denne politiske brug af ”Inul fænomenet” (figur 18). Det er Inul fotograferet med parlamentsmedlemmet Taufiq Kiemas ( Fraksi PDI-P), gift med præsidenten til Megawati, der offentligt krammer Inul på koncertscenen. Derudover svingede han bogstaveligt talt også med sine egne balder, mens han dansede med hende, hvilket uundgåeligt har vakt frustration og irritation blandt medlemmer af de konservative muslimske grupper. Megawati tilhører centrum-venstre partiet PDI-P, der er sekulær-eksklusiv<sup>54</sup> og bifalder Pancasila. Partiet har dog alligevel haft en stor andel af muslimske vælgere set i forhold til partiets andre vælgersegmenter (Baswedan 2004, 677) (Weintraub 2008, 382) (Daniels 2009, 89).

---

54 Modsat sekulær-inklusiv; sekulær-eksklusive partier udelukker enhver islam-inspireret dagsorden og bifalder Pancasila (Baswedan 2004, 674).



**Figur 18:** Kiemas krammer Inul. (foto: dtk-15).<sup>55</sup>

Inul-maniet tiltrak også opmærksomhed fra den internationale presse. Man kunne læse om Inul i Time Asia og høre om hende i et National Public Radio program (USA) i marts 2003 - samt i den internationale finansverden. I en australsk artikel lyder overskriften: ”Indonesia’s hip-shaking diva is a good omen”. Den australske reporter William Pesek jr. argumenterede for, at kontroversen omkring Inul repræsenterede ”the workings of democracy and free expression taking hold”. Pesek anså altså modangrebet som en prøvesten for Indonesiens modenhed som nation. Videre skriver Pesek: “an opportunity for investors to gauge the extent to which religious fervor is spreading – or retreating . . .” (Pesek 2003). Inul-maniet kunne altså ses som et barometer til at måle sikkerheden for internationale forretningsinteresser: En pro-Inul linje, der tilskynder til udenlandske investeringer eller en anti-Inul linje, der skræmmer potentielle investorer væk. Opmærksomheden omkring Inul kom til at generere en masse forskellige holdninger både lokalt, på landsplan og internationalt (Weintraub 2008, 382).

Ifølge Weintraub kom Inul til at repræsentere en oppositionel stilling til den Nye Ordens autoritære styre og konservative muslimske lederskab, der havde været støt stigende under den Nye Orden. Men det var først efter den Nye Ordens sammenbrud i et klima med ytringsfrihed fremmet ved nye medier, at Inul kunne spille en central rolle. De populære trykte medier krystalliseredes til to modsatrettede positioner karakteriseret som: 1) ”*Inulfluenza*”, en udefrakommende virus, der angriber Indonesien og truer med at inficere det gode moralske samfund (i lighed med AIDS argumenterne, der florerede i de trykte medier) og 2) ”*Invulvito*”, en energigivende indre kraft, som puster nyt liv i statslegemet (staten som et organisk hele). Konservativ islamiske grupper og Rhoma Irama forsvarede et forbud for at dæmme op for spredningen af *inulfluenza* virusen. Kvinderettighedsgrupper, kunstnere, intellektuelle, fans, moderate muslimske grupper og politikere håbede derimod på at vinde tilslutning fra den brede befolkning ved at opfordre til en kontinuerlig strøm af *invulvito* (Asikin 2003) (Weintraub 2008, 382).

<sup>55</sup> <<http://www.suaramerdeka.com/harian/0302/15/nas7.htm>> [hentet 20. august 2012]

## Kvinder, magt og performance

Inuls performative kropsbevægelser kom ikke frem ud af den blå luft, men er forankret i mangeårige kulturelle traditioner med kvindedans i Indonesien. Set fra et kulturelt synspunkt er det ifølge Weintraub muligt at placere Inuls danseform inden for en lang tradition med kvinder, magt og scenekunst. Vestlige studier har ofte vist, at kvinder har en relativ ”høj status” i det indonesiske samfund, især i sammenligning med kvinder i indiske og kinesiske samfund (Errington 1990, 1). Indonesiske forskere har peget på teorien om det *bilaterale slægtskab*, som de mener dominerer i Indonesien, hvilket resulterer i, at sønner og døtre er lige værdsat. Dette kommer til udtryk ved fx, at kvinder og mænds arbejde supplerer hinanden, man nedtoner den seksuelle skelnen og kvinder kontrollerer penge. Kvindernes magt i Indonesien er også historisk forbundet med, at kvinder har en særlig rolle i den udøvende kunst. Fx er kvindelige sangere anset for at være åndeligt stærke (*ampuh*), (Sutton 1984, 128; Cooper 2000, 609-44; Cooper 2004, 531-56).

Javanesiske *tayuban* dansere udgør eksempelvis en integreret del af helligdomsritualer, renselsesritualer og frugtbarhedsritualer (Hefner 1987). Derudover er sundanesisk *ronggeng* traditionelt forbundet med høstritualer og risgudinden *Dewi Sri* (Foley 1989). Endvidere bruges en traditionel kvindedans ved navn *geol* som et åndeligt offer til en frugtbarhedsgudinde i *Banyuwangi* (østlig provins på Java). Under udførelsen demonstrerer kvinderne deres magt til at tiltrække mænd. (Sutton 1984; Foley 1989; Weintraub 2004) (Weintraub 2008, 382-83). Rasmussen kommer frem til en lignende konklusion mht. kvinders deltagelse i islamisk religiøs musik i Indonesien: kvinders deltagelse i islamisk musik har ikke rod i moderne liberale ideer importeret fra vesten, men i oprindelige traditioner fra Indonesien. Disse oprindelige traditioner er blevet omarbejdet til at passe ind i en ny islamisk kultur og religion (Rasmussen 2010, 169 & 171).

Ifølge Ong og Peletz er samfundsmæssige kønsidentiteter ikke konstante størrelser, men hører til ”a fluid, contingent process, characterised by contestation, ambivalence, and change . . . within the interlocking ideological and material contexts of a dynamic, modernizing region” (Ong and Peletz 1995, 1). Ifølge Weintraub er disse udøvende kunstarter derfor kommet til udtryk inden for et skiftende politisk og økonomisk terræn, hvor kvindekroppe bevæger sig og danser i lokale nutidige sammenhænge. Inul er ikke den første performer, der er blevet genstand for censur på regionalt og landsdækkende plan. Man har i flere tilfælde forsøgt at kontrollere kvinders magtfulde dansende kroppe med statslig censur. Den traditionelle malajiske underholdningsprægede sang- og danseart *Ronggeng* blev angiveligt forbudt i det vestlige Java efter Indonesiens uafhængighed, hvorimod

*Sinden* forestillinger (kvindelige sangere i et gamelanorkester) blev overvåget og reguleret i 1950'erne og 1960'erne (Foley 1979; Weintraub 2004). *Tayuban* blev bandlyst af offentlige tjenestemænd i byerne Pasuruan, Probolinggo og Malang under indflydelse af *Muhammadiyah* reformister<sup>56</sup> og det politiske muslimske parti *Masyumi* (Hefner 1987, 91). *Jaipongan*, en genre, der kombinerede landsby stilarter med disco, moderne dans og kampsport [*sic*], førte også til debatter om et eventuelt forbud (Miller & Williams 1998, 93). En slags ”grædende” sang sunget af kvinder med sangtekster om grove ægtemænd, utroskab og skilsmisser blev forbudt i 1980'erne (Yampolsky 1989) (Weintraub 2008, 383).

Der kan trækkes slående paralleller mellem Inuls performance praksis og *tayuban*; en kulturel praksis, som har ophidset muslimske reformister gennem årtier pga. praksisens ikke-muslimske associationer: offermåltider og velsignelser; servering af alkohol; opfattelsen af dansere (*tledhek*) som prostituerede; og mænd der danser med kvinder. Inul kommer som sagt fra Pasuruan, en region i det østlige Java, hvor *tayuban* blev praktiseret i vid udstrækning. Pasuruan har samtidig ry for at være Nahdlatul Ulama's mest magtfulde højborg på øen Java (Hefner 2000, xiii). Inul synger og danser for at tjene penge lige som i østjavanesiske *tledhek*. Fremtrædelsen på scenen er flirtende, tillokkende, pirrende og seksuel både hos Inul og i *tledhek* stilen. Fremtrædelsesformen er i begge tilfælde højroset, kraftfuld, lidenskabelig, ildfuld og opstemt. Hofternes hurtige bevægelser, der kan ses som en rudimentær form for Inuls *goyang ngebor* (borende dans) er meget almindelig i *tayuban*. Hefner beskriver kropstillingerne og bevægelserne i *ngremo*-delen af *tayuban*. En beskrivelse, der minder meget om Inuls dansebevægelser: Dristig og fræk holdning med svingende arme, understøttet af en hårdt dunkende fod. De kvindelige dangdutsangere danser ofte med mænd på scenen, som oftest er berusede. Weintraub skriver: “Female dangdut performers, like *tledhek*, believe that inserting *susuk*<sup>57</sup> into their skin will enhance their power to attract” (Sutton 1984, 130; Spiller 2001).

Desuden deltager kvinder som tilskuere i både dangdut og *tayuban*, hvor de vurderer danserne og nyder den festlige atmosfære ved dansefester. Kvindelige dangdutsangere anses for at ”tilhøre fællesskabet” (”*milik masyarakat*”) i stor lighed med *tledhek*, der anses for at være ”hver mands øje”.<sup>58</sup> Ifølge Weintraub er det bemærkelsesværdige ved Inul ikke hendes dans eller sang. Sammenlignet med andre sangere går hun fx på scenen i en tøjstil, der ikke fraviger fra andre kunstnere; som en fan af Inul angiver: ”She dresses as other artists commonly do” (Wahyudi 2003).

56 Islamiske reformister.

57 Malajisk kultur; tryllenåle lavet af guld eller andre ædle metaller, der indsættes i det bløde væv i kroppen som amulet.

58 (Elvy Sukaesih i pers. komm. med Weintraub 20. Juli 2005)

Derudover er hendes optræden erotisk, men tilbageholdende (Heryanto citeret i Barraud 2003). Og nutidige entertainere bruger deres kroppe på en mere seksuelt provokerende måde, herunder Anisa Bahar, som er kendt for at have sin egen erotiske dansebevægelse, der er varemærket ved navn ”*patah-patah*”. Kommentatorer har bemærket, at nogle kvindelige dansere i hindi-film klæder sig med endnu mindre tøj på kroppen og bevæger sig på mere seksuelt provokerende måder (Weintraub 2008, 383-84). Musikanmelderen Bre Redana har eksempelvis udtalt følgende:

You could find so many Inuls in any small town in East or Central Java. The drilling move was simply her trademark, a distinctive hook, that set her apart from others. Inul herself was perhaps as surprised as anyone: she had been doing the dance for years. Suddenly, she was appearing on television and magazine covers and selling out elite concert venues (Weintraub 2008, 384).



**Figur 19:** Inul performance. (foto: The Star Online)<sup>59</sup>

---

59 <<http://thestar.com.my/news/story.asp?file=/2008/7/26/nation/21927549&sec=nation>> [hentet 28. august 2012]



### Eksempel: "Goyang Gosip"

Komponeret af Iwan JG

Kontroversen nåede så vidt, at Inul Daratista også svarede på kontroversen gennem en af hendes sange: "Goyang Gosip [*sic*]" ("dancesladder"):

#### "Goyang Gosip"

Det kom virkelig som en overraskelse for mig,  
at min dans skulle blive et problem,  
bare fordi jeg danser, når jeg synger.

Kontroversen spreder sig overalt gennem medierne.

Den er overskriften i TV, aviser og radio.

Vær ikke for godtroende, jeg ved, hvor grænsen går.

Vær ikke for godtroende, jeg ved, hvor grænsen går.

Jaipong dans, indisk dans eller dangdut dans;

der er ikke noget nyt ved dem. Sladder (gossip),

sladderdans - nogen siger min dans er for excentrisk.

Sladder, sladderdans - bare hold dine regler for dig selv.

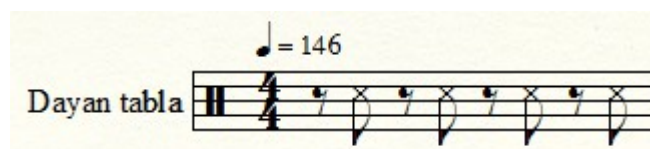
Lad det være op til den enkelte at bedømme.

Hofterne ryster til rytmen af tabla/gendang rytmer.

Jeg underholder bare for at opmuntre jer/dig.<sup>60</sup>

På VCD'en ses en moderne form for jaipong dans på scenen: Inul danser nemlig sammen med fem jaipong dansende kvinder klædt i traditionelle jaipong lignende kostumer. En dans hun også nævner i sangteksten: "Jaipong dans, indisk dans eller dangdut dans; der er ikke noget nyt ved dem". I mellemspillene høres endvidere den traditionelle suling, som får meget plads i nummeret. Denne traditionelle fløjte er med til at skærpe sangens budskab; for der er heller ikke noget nyt ved suling. Derudover nævnes kontroversens omdrejningspunkt også i sangteksten: Sladder om hofter, der ryster eller bevæger til rytmen af tabla/gendang rytmer. Rytmerne i denne sang er dog ikke kun tabla/gendangrytmer, men en sammenblanding af det vestlige rockbeat på 2 og 4 og et typisk dangdut tablaslag på offbeatet. I "Goyang Inul" og "Kocok kocok" blev rockbeatet spillet i et formled for sig selv uden tablatrommer, men i "Goyang Gosip" spilles det samtidigt i en slags hybrid rytmisk form. Rockbeatet er tydelig i introen, mens det lyse offbeat (dayan tabla/gendang) slag er gennemgående næsten uafbrudt i hele nummeret,

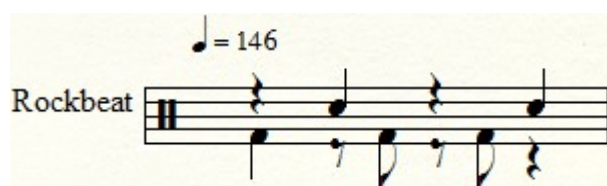
inklusiv i introen (figur 20):



Figur 20

<sup>60</sup> Egen oversættelse

Rockbeatet spilles fx sammen med den lyse dayantromme i introen (figur 21):



Figur 21

I introen fornemmer man nogle blå toner over c-dur, som ofte forbindes med blues, jazz eller folkemusik; for der glides mellem tonerne es og e (Fredens; Kirk 2001, 152-53). Sandsynligvis vha. et *pitch wheel*, der bruges til at ”bøje” tonehøjden (portamento). Nedenfor ses introens første 8 takter (figur 22):

Figur 22

I sangen ses også et symmetrisk melodisk motiv, hvor Inul synger: ” Jaipong dans, indisk dans eller dangdut dans; der er ikke noget nyt ved dem.” (figur 23):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 4/4 time and contains a melody with lyrics: "Ta - ri ja - i pong, jo - ged In - di - a, go - yang dang - du - tan. I -". The bottom staff continues the melody with lyrics: "tu - mah bi - ah - sa". The melody consists of eighth and quarter notes, with a symmetrical structure.

**Figur 23**

Introens guitar motiv (distortion guitaren) gentages i øvrigt sammen med dette melodiske motiv.

Derudover kan man med rette sige, at Inul har sine grænser, som hun også synger om i sangen. Inul er overhovedet ikke lige så seksualiseret eller erotisk i sin dans, som så mange andre dangdut dansere/sangere. Eksempelvis dem man finder med et enkelt klik på Youtube. Inul er desuden blevet medialiseret, sådan at hun når ud til den brede masse. Det ved vi fra tv-producenterne, som bad hende om, at udvikle en ny dansestil; for de mente, at hun var for erotisk i sin optræden til at kunne optræde på landsdækkende tv. Det vil sige, at Inul har (fået) klare regler for, hvor langt hun kan gå i sin dans. Derudover har kameramændene også klare grænser for, hvilke vinkler de filmer hende fra (Lok/Xar 2003) (Weintraub 2008).

Men ifølge konservative og fundamentalistiske muslimer gik Inul over stregen med sin optræden på landsdækkende tv og særligt pga. sin goyang dans. Ellers ville kontroversen aldrig været blevet antændt. I den forbindelse var Rhoma Iramas hårde kritik stærkt medvirkende til, at kontroversen blussede så meget op (Wichelen 2005, 166). ”Goyang Gosip” bør dog ikke ses som et modangreb (à la Madonna) mod islam, Rhoma Irama og de andre kritiske røster, men snarere som et selvforsvar (eller svar) mod de konservative islamiske grupper, jf. Wichelen (2005, 170). Endvidere ses kvinder med tørklæde blandt publikum på VCD'en, men de fleste af dem bærer ikke tørklæde. Dette bekræfter, at sangen ikke må tolkes som en anti-islamisk sang. Det er vigtigt at notere sig, at Inul også i andre sammenhænge giver udtryk for, at hun kommer fra islamisk baggrund og kultur (ibid.). Derudover er det også vigtigt at bemærke, at der både er kvinder og mænd til stede blandt publikum. Ved Rhoma Iramas koncerter var der nemlig stort set kun mænd tilstede.

## Inul og hendes fans

Hvordan opfattede hendes fans hende? Gunawan<sup>61</sup> skriver i den forbindelse, at reaktionerne på Inul spændte over ”forbløffelse, latter, forlegenhed og vrede” (Gunawan 2003). Ifølge Weintraub er mindst to tendenser imidlertid karakteristiske for, hvordan Inul indgik i den indonesiske humor og moderigtige sprogbrug. Folk skabte *plesetan* (ordspil), som ikke kun viser dybden af de følelser, Inul har sat i gang i folket, men også legelystne og politiske svar på Inuls berømmelse. Folk skabte *plesetan* ved at ændre betydningen af kendte akronymer (initialforkortelser), der anvendes som kort navngivning af eksempelvis officielle institutioner: Bogstaverne i akronymer blev udskiftet med nye ord, og den nye mening fik den originale mening til at lyde sjov. Derved blev der skabt en humoristisk kommentar til en aktuel situation: BII (Bank International Indonesia, Den Internationale Indonesiske Bank) blev til ”Bangsa Inal Inul”, ”Inal Inuls land”; ”Inal Inul” henviser til en bagdel, der svajer fra venstre mod højre, mens man går. RI (Republikken Indonesien) blev til ”Republik Inul”, ”Republikken Inul” (Faruk and Salam 2003, 31-2). PensantrenOnline.com, der annoncerer sig selv som en internetside for indonesiske muslimer, nævner følgende FBI (Front Pembela Islam, Islamisk Forsvarsfront) blev til ”Front Pembela Inul”, ”Inuls Forsvarsfront”, mens JI (Jemaah Islamiah, Islamiske Fundamentalister) blev til Jemaah Inul, Inuls Fundamentalist Gruppe (Yahya 2003). USA's regerings agenturer var også et yndet mål: FBI (Federal Bureau of Investigation) blev ”Fantasi Bokong Inul”, ”Fantaseren om Inuls Bagdel”, og CIA (Central Intelligence Agency) blev til ”Cintailah Inul apa Adanya”, ”Elsk Inul uanset hvad” (Yudhono 2003) (Weintraub 2008, 384-85).

Bortset fra selve det at undergrave den oprindelige betydning af ordene, opstod der ifølge Weintraub en glæde ved opfindelsen af de nye ord, såvel som det at udtrykke eller sige dem med stemmen. Der er en glæde ved den humoristiske forbindelse mellem de nye omskrevne ord og den oprindelige betydning af ordene. Inuls fans har nydt at lege med tanken om ”Republikken Inul” og ”Inuls Forsvars Front”. Samtidig har de set det som et kreativt og humoristisk angreb mod hendes kritikere og bagvaskere. Ifølge Weintraub havde *plesetan* derfor politiske bibetydninger og implikationer, da omskrivelserne indirekte repræsenterede mange forskellige reaktioner på, hvad Inul betød for folk. I dette tilfælde blev MUI's monolitiske og moralistiske fortolkning af Inul udfordret; herunder også andre konservative muslimske organisationer og enkeltpersoners

---

61 Indonesisk akademiker

fortolkning (Weintraub 2008, 385).

For det andet kommer Weintraub frem til, at Inuls fanskare tenderede mod et helt andet fokus end ”den borende dansebevægelse” og heller ikke mod kvaliteten af hendes sceneoptræden eller sang; men fokus var på de følelser, hun fremkaldte i fanskaren, når de så hende optræde. Disse følelser har en tendens til at være centreret omkring hendes evne til at danse med ”energi”. Eksempelvis udtaler Kartoyo, 21 år og ansat i den indonesiske politimyndighed (Dinas Ketenteraman dan Ketertiban): ”...hun kan løfte ens humør (ånd) med hendes energiske og dynamiske bevægelser. En hel arbejdsdag fuld af stress forsvinder ved at se hende optræde” (Wahyudi 2003). Nurjaya, 30 år og fører af en motorcykel-taxi, hævder: ”Jeg ser hende som en, der motiverer mig. Jeg føler mig mere vågen, når jeg ser hende optræde. For fattige er det langt mere opmuntrende end at lytte til politikere eller tænke på krig.” (Ibid.). Meriem, 45 år, der arbejder som manager ved et stjernehotel i Jakartas centrum, udtaler: ”Jeg har ikke et indtryk af, at Inul er snusket eller sjofel. Personligt så beundrer jeg hendes potentiale i at danse og synge” (ibid.). Ifølge Weintraub lyder disse beskrivelser af Inuls optræden mere som aerobic end pornografisk udstilling. Og disse udsagn peger på, at man først og fremmest skal se Inuls æstetiske praksis som en helhedsoplevelse: En samlet koncertoplevelse med energisk dans, snarere end den ”borende” dans, som er blevet fremhævet og udskillet fra helheden i pressen. Fortolkningen af den ”borende dans” som ”aerobic energy”, peger ikke på den erotiske natur i hendes optræden, men den undskylder heller ikke for den. Snarere opløfter hun deres ånd (humør), motiverer dem og opmuntrer dem. Ifølge Weintraub tyder kommentarerne fra hendes fans på, at de deltager med hende frem for at stirre på hende (Weintraub 2008, 385).

Kvindelige dangdutsangere, som Weintraub interviewede i juli 2005, var generelt afvisende over for Inuls kunstneriske evner, men de støttede dog hendes kommercielle succes; selvom de følte sig noget mystificeret af den og var oprørte over den censur, som autoritære og patriarkalske institutioner og enkeltpersoner havde overdænget hende med. Ellya Khamdam, som hittede i de sene 1950'ere inden for *Orkes Melayu* genren (forgængeren til dangdut), udtaler: ”Hvis det har en negativ effekt på tilskuere, mandlige tilskuere – så kan de slukke tv'et. Kig på noget andet”.<sup>62</sup> Hendes udtalelser virker som en genlyd af de to tendenser, der blev fremhævet i fanskaren. Hun anerkender, at Inuls borende dans kan forstås på mange måder og, at det kan have forskellige sociale følger, hvoraf ikke alle er negative. Hun mener, at det er mændene, der skal stå til regnskab for eventuelle negative følger eller virkninger, ikke kvindelige sangere (Weintraub 2008, 286).

---

62 (Khadam i pers. komm. med Weintraub 18. juli 2005)

Khamdans udtalelser er interessante og betydningsfulde set i lyset af hendes unikke og tunge position i Indonesiens nyere musikhistorie; hendes skolegang på en islamisk madrasa<sup>63</sup> (skole); hendes tætte forhold til indisk musik, der blev en vigtig del af det hindustanske bidrag til udviklingen af dangdutgenren (gennem den foregående *Orkes Melayu* genre med de karakteristiske tablatrommer). Derudover har hun sunget duet med Rhoma Irama på en enkelt LP (Nugroho<sup>64</sup> 2008 & 2009)

Musik og filmstjernen Elvy Sukaesih, ”Dronningen af Dangdut”, har også været genstand for lignende former for censur på forskellige tidspunkter i hendes karriere. Hun har noteret sig følgende: ”Da jeg dansede og sang for første gang i offentligheden i 1960'erne, svajede jeg også mine hofter! Inul er ikke noget udsædvanligt, og der eksisterer langt mere erotiske dangdut sangere, men det er pga. af tv, at hun har fået al den opmærksomhed” (Sukaesih, personlig komm. med Weintraub, 20 juli, 2005). Weintraub forklarer, at det var som at høre Elvy tale til Rhoma Irama selv, da hun gav et godt råd med på vejen: ”Det er som en olielampe. Lad den brænde, og den vil hurtigt brænde ud. Men hæld mere olie på ilden, og den vil sprede sig som en steppebrand. Lad den dø ud med det samme!” (ibid.). Elvys udtalelse påpegede massemediernes vidtstrakte rolle i skabelsen af Inul ”fænomenet”. Ifølge Weintraub ville Inul ikke være blevet betragtet som unik eller interessant, hvis det ikke var for kontroversen, der involverede Rhoma Irama og blev spredt gennem tv og den populære presse (Weintraub 2008, 386).

Ved udgangen af 2003 havde Inul fået en stor rolle i underholdningsindustrien: Hun fik tildelt tre nationale priser af tv-stationen SCTV for at være den bedste tv-artist (august) og en pris fra AMI (Anugerah Musik Indonesia) for det bedste dangdut-album (oktober). Fremstillingerne af Inul i den populære presse gennemgik en forandring fra et billede af en kontroversiel nybegynder til en etableret stjerne. Middelklasse kvindemagasinet *Femina* havde en stor artikel om Inul med overskiftet ”Fuldstændig som Madonna”, hvilket signalerede accepten af hende som en erfaren og hærdet berømt i underholdningsbranchen. Derudover dukkede biografiske registreringer op på hjemmesider dedikeret til berømte og betydningsfulde indonesere, herunder webstederne *Apa dan Siapa* og *TokohIndonesia.com*. Endvidere blev der produceret en sæbeopera med titlen ”Hvorfor Inul?”, der dokumenterede kontroverserne omkring hendes optræden, såvel som hendes lynhurtige berømmelse og kometagtige rejse mod ”toppen af poppen” (Weintraub 2008, 386).

63 Det arabiske ord for skole. Det har på dansk og en række andre sprog fået den snævrere betydning *koranskole* eller en islamisk uddannelsesinstitution med udelukkende teologisk undervisning, især studier af Koranen. Ofte er det også blevet politisk negativt ladet ved at blive slået over en kam med reder for terror og radikal eller militant islamisme; hvilket der med få undtagelser ikke er noget historisk belæg for, hvis man skal tro embedsmændene bag *Regeringen Barack Obama* (Carter 2007).

64 Journalist, skribent og komponist (Jakarta).

Kontroversen med Inul fortøned sig i slutningen af 2003. Dette var delvis pga. nye radio- og tv-love, som blev introduceret i 2002 (UU Penyiaran), men som først trådte i kraft i slutningen af 2003.<sup>65</sup> Ifølge Inul blev det nu umuligt at udtrykke sig til fulde på tv grundet de nye fjernsynslove:

Musikere har brug for at kunne udtrykke sig på tv. De skal være i stand til at kunne udføre smukke dansetrin, som er smukke, og som ikke overskrider religiøse normer. Hvis de er i stand til det, vil folk sige: ”Wauw, det er et spændende program!”<sup>66</sup>

Til trods for disse medielove, som begrænsede hendes tv-optræden, vendte Inul tilbage til den offentlige sfære for at promovere større ytringsfrihed for kvinder. Inul optræder endvidere på et foto i Tempo magasinet, 2005, hvor hun stiller sig frem i en typisk dansepositur samtidig med, at hun holder et papskilt med ordet ”sensor” (censur) betonet med store blokbogstaver (figur 24).



**Figur 24:** ”CENSUR” (*Tempo* 2005/WT)

---

65 (Ishadi SK i pers. komm. med Weintraub, 8. november 2006)

66 (Inul i pers. komm. med Weintraub 16. nov. 2006)

Inul rettede opmærksomhed mod den censurpolitik, som hun havde været omgivet af siden begyndelsen af 2003 på en let legende og spøgefuldmåde. Hendes kropsspositur og smilet på hendes ansigt er et udtryk for modvilje mod at kapitulere over for bagvaskernes fordring. Hun udfordrede dem faktisk til at ”gå i gang – censurer dette!” Inul påtog sig derved en offentlig kurs imod de islamiske fundamentalistiske grupper, som introducerede forslaget om en såkaldt anti-pornografi lov (RUU-APP) i den lovgivende indonesiske forsamling (DPR Indonesia) i 2006.

Det er vigtigt at bemærke, at feministiske grupper ikke var involverede i udarbejdelsen af dette forslag, som i virkeligheden handlede mere om forskellige former for censur end pornografi (Garcia 2007, 67) (Weintraub 2008, 387). Denne lov forbyder ikke pornografi i traditionel forstand, men derimod alle mulige former for kunst, som typisk ikke forstås som pornografi i mange vestlige stater; herunder at ”udbrede, lytte til, iscenesætte, opslå tekster, lyd eller lydoptagelser, film eller lignende, sangtekster, poesi, billeder, fotografier eller malerier, som benytter sig af tiltrækningen af kroppen eller tiltrækningen af en persons kropsdele, der danser eller bevæger sig på en erotisk måde”.

Inul talte imod lovforslaget i en række offentlige fora og fremtrådte sammen med aktivisterne Rieke Diah Pitaloka og Ratna Sarumpaet samt den tidligere præsident Gus Dur. Inul blev ikke afskrækket fra at optræde eller forsvare ytringsfrihed og kvinderettigheder i offentligheden, selvom den fundamentalistiske organisation *Forum Betawi Rembug* iværksatte demonstrationer med protester foran hendes hjem og forstyrrede virksomheden foran hendes Karaoke klub (Weintraub 2008, 388).

## **Inul-støtter versus islamiske reformister**

De fleste folk anså hendes bevægelser for at være erotiske og sexede, uanset om de var negativt eller positivt stemt imod hende. Mange af hendes støtter svælgede i fysisk opstemthed og spænding og var opmærksom på, hvor stor og spændstig hendes bagdel var. Derimod mente de negative røster, at hendes påklædning lod den kvindelige *aurat*<sup>67</sup> stå for åben og utildækket, hvilket menes at vække de lave syndige menneskelige lyster, *hawa nafsu*<sup>68</sup>.

---

67 Visse utildækkede intime dele af kroppen kan være forbudt i henhold til islamisk lov. En retning kan fx kræve, at kvinder ikke må vise andet end ansigt og hænder i offentligheden.

68 Begær.



Ifølge reformisternes tolkning af islamiske principper skal folk holde den menneskelige krop og dens fysiske begær under kontrol, så man følger retningslinjerne, der er givet gennem guddommelig vejledning i Koranen og profeten Muhammeds traditioner. Hvis disse lyster ikke kontrolleres bliver de modtagelige for dæmoniske fristelser, som fører til mere umoral og forbudte (haram) onde aktiviteter, såsom hor og voldtægt.

Ifølge Daniels tolkede reformisterne Inuls påklædning og optræden som pornografisk, fordi hun lod hånt om islamiske principper for god tildækning af kroppen med et åbent seksuelt udtryk. Ud fra dette perspektiv fortolkede mennesker hendes *goyang* som ”*goyangan setan*” eller ”Satans dans”. Nogle mennesker argumenterede på samme måde ud fra traditionel skik og indonesisk etikette (takt og tone): De hævdede, at Inul udviste en uhøflig og upassende opførsel ved at vende sin bagdel mod publikum, hvilket anses for at være yderst respektløst i lokale kulturer. Fx er det normen på Java, at man forsøger at skjule sin bagdel mest muligt med bagsiden af armen, når man vender den mod folk i sociale sammenhænge. Endvidere er kroppen (*tubuh*), jf. javanesisk filosofi, laverestående end sjælen (*ruh*), musklerne i forhold til hjernen (*akal*) osv.: Et kosmisk hierarki som Inul vender på hovedet med hendes dominans af kroppen over sjælen. Set gennem dette perspektiv er alm. mennesker skabninger, der lever på det kropslige plan, *wong cilik* (”græsrodsniveau”, hvorimod aristokrater, intellektuelle og mystiske mestre (mystic masters) bor på højre åndelige niveauer, hvor de kontrollerer deres kroppe med *akal* (hjernen) (Faruk & Salam 2003, 173).

Foruden at mane til bevidsthed om korrekt kropstildækning, kontrol med ens lyster, herunder onde kræfter - så mennesker holder sig inden for det tilladte (*halal*) - påberåber reformisterne sig andre komplekse religiøse principper og begreber som fx *dakwah* (arabisk: *da'wa*; opfordring til at følge islam), *mubaligh* (forkyndere), *jidhad* (hellig anstrengelse), og *umat* (det islamiske fællesskab). Begreber og principper, som alle betoner en befaling om at fremme islamiske principper og normer (Lehman 1978) (Daniels 2009, 89-90).

Inul-tilhængerne drog deres konklusioner ud fra indbydende sensuelle eller appetitvækkende (græsk: *orektikos*) oplevelser i modsætning til de overstående betydninger med ideologiske eller normativ karakter. De beskriver disse oplevelser som fx "kreativ dans", "underholdning", "levebrøds-kunst" eller "folks" musik og kultur. Folk med dette perspektiv anser ofte underholdning og kunst som en mulighed for at frigøre sig fra hverdagslivets frustrationer, stress og jag. Derved kommer Inuls form for dangdut også til at repræsentere "almindelige jævne folk", såsom

gennemsnitlige borgere fra de lavere klasser i en landsby eller bydel, og derved bliver der konstrueret en slags ”græsrodsidentitet” (*wong cilik*<sup>69</sup>). *Græsrod* er i denne sammenhæng oppositionen mod den etablerede politik og magtelite, og omfatter dem, som ikke ytrer sig direkte gennem samfundets etablerede politiske apparat. Græsrodderne står for holdninger og ønsker, som dette apparat ikke opfanger, men som udspringer af folks hverdag.

Gus Dur og andre intellektuelle anvendte derimod ideologiske fortolkninger, når de forsvarede Inul og påberåbte sig begreberne *menneskerettigheder* og *ytringsfrihed*. Ifølge Daniels skabte disse begreber en retorisk og politisk ramme for mange af hendes tilhængere; folk som var mere optaget af at nyde livet, især med fokus på det sensuelle. Denne fællesskabs- enheds- og lighedsfølelse udsprang derimod ikke af rettighedsbegreber, men fra Inuls kropssprog. Daniels skriver:

The sense of "communitas", a diffuse feeling of equality and oneness, for these common, local supporters, did not emanate from the concepts of rights, freedoms, and liberal democracy, but from the experience of Inul's "body language" and their intense dancing, entering into trance-like states of consciousness (Faruk & Salam 2003, 187) (Daniels 2009, 91)

Inul styrkede stærke følelser om lighed gennem hendes offentlige ligegyldighed over for normativ adfærd; fx ved at vende sin bagdel mod publikum eller ved at udføre hendes sensuelle bevægelser på trods af islamiske eller indonesiske normative myndigheder. "Goyang Inul" er et eksempel på dette, hvor hun synger: "Bliv ikke overrasket, når Inul danser. Undskyld mig, men det bliver lidt hot og sexet". De fleste dangdut popsange handler om kærlighed, romantik, kriser i parforholdet og på udfordrende vis også om *goyang* dans i sig selv. Ifølge Daniels udvider lokale koncertgængere inden for dangdut denne trodsige og anti-strukturelle adfærd ved yderligere at drikke sig beruset, tage stoffer samt trække skjorten af og skrigere foran scenen (Daniels 2009, 90-91).

Ovennævnte er lige modsat reformisternes opfordring til det islamiske *umat* (det islamiske fællesskab), hvor man er fælles om at overholde sine islamiske pligter, såsom at opretholde ordentlig moral, udbrede islam og bekæmpe onde kræfter og dæmoner. Dette religiøse felttog, indhyllet i intense følelser, skaber en bred og stærk følelse af lighed for alle muslimer som ydmyge ligeværdige tjener under Gud i et fællesskab af troende. Reformister give ofte udtryk for følelsen af, at de handler ud fra et ønske om at ændre de dominerende sociale og kulturelle mønstre i verden, der understøttes af korrupte magthavere og globale kræfter. Denne reformistiske bevægelse, under ledelse af velstrukturerede grupper, fastholder en følelse af at være en del af et normativt og

---

69 Almuen på javanesisk

ideologisk fællesskab, som udspringer af dets anti-strukturelle ideer med en vision om et rum, hvor trosfæller kæmper en fælles kamp for realiseringen af islam i verden. De projekterer en ønskelig fremtid, hvor det muslimske flertal vil forene sig i en kampagne for officielt at indføre islamiske love i det indonesiske samfund. Men i modsætning til de alm. mennesker, der deltager i dangdut-happenings, har reformistiske grupper praktiseret en anti-strukturel fællesskabsånd inden for hierarkisk organiserede grupper og institutioner, som allerede er en integreret del af den sociale struktur.

Derimod projekterer den store skare af Inul-tilhængere en ønskelig fremtid, hvor alm. jævne mennesker kan få et bedre liv og forbedre deres livskvalitet. De projekterer visioner om et indonesisk samfund med større frihed og lighed i det offentlige rum, hvor folk frit kan udfolde sig inden for kunst og underholdning; et samfund frigjort fra strenge sociale hierarkier. Desuden tenderer de mod at forestille sig et samfund, hvor almindelige mennesker er i stand til at forfølge deres egne interesser uden at blive forhindret af "moralpolitiet" og håndhævere af islamisk lov. Nogle mener, at et liberalt demokrati med beskyttelse af menneskerettigheder, herunder ytringsfrihed, ville være den bedste løsning for sådanne aspirationer og forhåbninger. (Daniels 2009, 91).

Inul blev bakket op af den brede befolkning, domstolene afviste at afsige en dom over hende, og regeringen afviste MUI's fordømmelse (Weintraub 2008, 388). Derudover opfordrede fremtrædende offentlige personligheder befolkningen til at fokusere på mere væsentlig politiske eller sociale problemer. Ifølge Daniels vandt Inul og "folkets kultur" i efterdønningerne efter kontroversen. Normative muslimske myndigheder blev derimod taberne. Jævne alm. indonesere mistede snarere respekten for de muslimske myndigheder, som de ikke mente var berettiget til at kritisere Inul. De modernistiske og reformistisk-orienterede islamiske partier var desuden ringere stillede end de partier, der benyttede sig af dangdut under parlamentsvalget i 2004; for pop-artister og filmstjerner, herunder dangdut-popstjerner, deltog i valgkampen for bestemte partier, herunder fx centrum-venstre partiet PDI-P, der er sekulær-eksklusiv. Dette var ikke noget nyt, men pga. kontroversen var politiske kommentatorer spændt på, hvilket parti Inul ville støtte. Hun valgte dog at være neutral med en lav profil, selvom hun gav udtryk for at støtte den jævne befolkning. Islamiske partier benyttede sig til gengæld af andre popgenrer; for brugen af dangdut ville højst sandsynligt støde deres kernevælgere væk. Det var dog stadigvæk betydeligt sværere at appellere til masserne (folket) uden brugen af den sensuelle dangdut, som nu var en triumferende genre i kølvandet på kontroversen med Inul (Daniels 2009, 92-93).

## Inul versus Rhoma Irama

Rhoma Irama angreb Inul via medierne ved at fastslå, at hendes dans var ”madrassbevægelser flyttet til scenen” og udtalte yderligere: ”Jeg har et ansvar for at forhindre *inulization* til min sidste dråbe blod”, ”Inul har ondskab i brysterne” eller ”Inulization er meget værre end SARS epidemien” (Champagne & Millah 2003). Han fordømte Inuls ”borende dans” og sagde, at dangdut fik et dårligt ry ved at promovere fri sex og voldtægt blandt de unge. Han opfordrede til et forbud mod hendes optræden på landsdækkende tv og ville ikke have, at hun nogensinde brugte nogle af hans sange igen, da hendes dans var en fornærmelse imod religion og moral. Foreningen for Malaj Musikere i Indonesien (PAMMI) bakkede ham op, selvom den var en organisation, der havde til formål at støtte og udvikle malaj-musikere (dangdut) samt koordinere aktiviteter blandt musikere og sangere omkring Jakarta. Den monopoliserede på daværende tidspunkt dangdutgenren i det omfang, at kun bestemte former blev anerkendt: De bestemte, hvad der var autentisk dangdut (Weintraub 2010, 156) (Wichelen 2005, 167).

Rhoma Irama opførte sig som det indonesiske samfunds ”moralfader”, hvilket dagbladene og læserne udtrykte i deres kommentarer til kontroversen. Han definerede, hvad der var moralsk acceptabelt i islams navn, især i dangdutgenren. Denne autoritære tilgang kan ikke adskilles fra den status han opnåede i sin 40-årige karriere inden for den indonesiske dangdutmusik. Derfor er det heller ikke overraskende, at hans moralske standpunkter afspejles i hans lyrik. Ollaora (1998) har fx fundet patriarkalske forestillinger om forholdet mellem kønnene i hendes analyse af Rhoma Iramas lyrik, som er knyttet til religiøs islamisk forkyndelse. Hun analyserer sangen ”Kvindernes Frigørelse” (”Emansipasi Wanita”), som er komponeret af Rhoma Irama og indspillet i begyndelsen af 1990'erne. I denne sammenhæng er det interessant at se på et par uddrag af ”Emansipasi Wanita” og sammenligne det med Rhoma Iramas forhold til Inul under kontroversen:

Kvinder er i dag i kamp /, konkurrerer med mænd på alle fronter./ I hjemmet og på kontoret./ Selv om en plads i regeringen./ Selvfølgelig er kvindens rolle en nødvendighed for udviklingen./ men denne rolle må ikke overspilles/ (. . .) Der vil altid være forskel på mænd og kvinder./ De har fra naturens side, hver sin opgave./ hver deres sjæl og krop./ Gud har på forhånd bestemt deres roller / (. . .) /Du er sikker på at få alle mulige former for stridigheder./ når vi bringer uorden i Guds bestemmelser./ Mænd bliver arbejdsløse./ når det myldrer med kvinder på kontorerne. / (. . .) / Stræb videre kvinder, læg sjæl i arbejdet./ Men glem ikke jeres primære opgave./ Hvad du end er./ så er du husmoderen/ (. . .) (Wichelen 2005, 167-69).

Sangen har en munter klang; er ledsaget af elguitar og synthesizers og understøttet af sensuelle dangdut trommebeats, og Rhoma Irama lægger i sangen vægt på, at det er udviklingen, der giver kvinder ret til at arbejde i det offentlige rum.

Dette er sammenfaldende med Sens analyse af forholdet mellem kvinder og arbejde under den Nye Orden (Ollaora 1998). Sen bemærker i sin undersøgelse om forholdet mellem kønnene, at kvinden først og fremmest var anset for at være den ”reproduktive mor” under den Nye Orden. Men ifølge Sen skete der i halvfemserne en drejning, hvor *kvindens rolle i forhold til arbejde* blev revideret i medierne og den statslige politik. Den indonesiske kvinde var nu også en arbejdende kvinde. Men denne ”nye” kvinde tilhørte middelklassen og udelukkede helt og holdent kvinder fra arbejderklassen eller landdistrikterne (Sen 1998, 35). Rhoma Irama advarer derfor kvinder imod at prioritere deres karriere for højt i sangen ”Emansipasi Wanita”. Han mener, at en kvinde skal værne om den naturlige gudgivne orden og gøre sin pligt: At være mor og passe det huslige (husmoder). (Wichelen 2005, 168).

”Emansipasi Wanita” udkom på et album, der solgte millioner af kopier. Vi kan derfor antage, at millioner af indonesere er kommet i berøring med Rhoma Iramas advarsler imod at give kvinden ”mændenes arbejdsområder”. Han påpeger, hvordan kvinder kan fratage mænd deres arbejde, og hvordan børn vil komme til at lide pga. af mangel på daglig kærlighed og opmærksomhed (Wichelen 2005, 168). Ifølge Wichelen er det derfor skæbnens ironi, at se på Inuls berømmelse og musikkarriere med ”Emansipasi Wanita” i baghovedet. Inul er netop en kvinde, som åbenbart går ”for langt” (*keterlalu*), og som samtidig er i alvorlig konkurrence med Rhoma Irama, som folk allerede anså for at være yt i 2003. Symbolsk set er Inul selve inkarnationen af den kvinde, som han sang om i ”Emansipasi Wanita”. Hun er kvinden, der tager arbejdet fra manden (Rhoma Iramas arbejde) og gør ham arbejdsløs. Endvidere kan man i lyset af dette perspektiv argumentere for, at Inul glemmer sin fornemste opgave, som er ordnet af Gud gennem naturens biologi: Nemlig at være hjemmegående mor (*ibu rumah tangga*).

Inul kan imidlertid ikke sammenlignes med ”Emansipasi Wanita” urbane karrierekvinder fra middelklassen. Derudover er hun også svær at sætte sammen med halvfemsernes ”nye” arbejdende kvindetype, der hverken tilhører arbejderklassen eller landdistrikterne i Indonesien. Hun kom derimod fra en landsby med rødder i et stærkt muslimsk fællesskab (*pesantren*), hvor man nærer dyb respekt for religiøs lære (Wichelen 2005, 168-69). Ifølge Wichelen kan dette være en forklaring på, hvorfor Rhoma Iramas autoritære modstand mod Inul ikke blev anerkendt i den brede

indonesiske befolkning. Wichelen skriver: ”This ambiguity, namely of Inul not 'fitting' into the analogy of the Indonesian career woman might well be an explanation as to why Rhoma Irama was not backed up by the 'mass public'.” Folk var i almindelighed mere eller mindre negativt stemt over for Rhoma Iramas autoritære holdninger imod Inul. Mange opfattede hans udtalelser som ren og skær jalousi og en slags arrogant opførsel over hendes succes; for han var samtidig ved at miste sin status som ”Kongen af Dangdut”. Andre har påpeget hykleriet i at belære Inul og hele Indonesien om, hvad der er rigtigt eller forkert samtidig med at være en åbenlys polygamist, der ikke ville indrømme, hvor mange koner han havde (Daniels 2009, 89).<sup>70</sup> Abdurrahman Wahid inviterer også Rhoma Irama til et fortroligt møde midt under den ophedede debat. Den stadigt højt respekterede Gus Dur (Wahid) erklærede her, at ingen individer har ret til at nægte andre deres frihed til at udtrykke sig (Wichelen 2005, 169).

Kulturkritikeren Emha Ainun Nadjib skrev en skarp, humoristisk og ironisk artikel i dagbladet *Kompas*, hvor han bla. pointerer, at Inuls bagdel ”repræsenterer vore ansigter”, eller som Weintraub oversætter det (Weintraub 2008, 368): Inuls bagdel er ”vort kollektive ansigt”. Nadjib skriver endvidere: ”Vore ansigter symboliserer vor eksistens; det er et ikon af os som individer og en udstilling af vore identiteter” (Kompas 2003,11). Inuls bagdel kan derfor ses som et symbol på tidsånden eller indbegrebet af nye tendenser i den indonesiske samtid. Nadjib argumenterer endvidere for, at Rhoma Irama bruger religion og hans egen status som *hajji* (den, der har gennemført hajj) i sit forsøg på at gøre Inuls performance illegitim og forbudt ifølge islam (haram). Nadjib nævner eksempelvis en strategi, som han kalder for et ”rituelt knæfald” (*ritus sujud*). Rhoma Irama taler ikke i egen kraft, men gennem påkaldelse af Gud (*Allahs navn*). Denne rituelle strategi består i at angribe umoral under påkaldelse af Gud med det formål at forhindre folks tab af værdighed. Men Nadjib argumenterer imidlertid for, at ”Mester Hajji er bange, da folk i dag ikke er ængstelige for at miste deres værdighed. Snarere det modsatte! Folk længes efter Inuls ende og betaler for at blive '*bagdel-iseret*' af hende” (Wichelen 2005, 169).

Inul blev ofte sammenlignet med det vestlige popikon Madonna i hendes kamp for ytringsfrihed. Madonna skabte eksempelvis også en lignende kontrovers med videoen til albummet *Like a Prayer* (1989), som blev bandlyst af paven og medførte, at *Pepsi* trak sin sponsorkontrakt med Madonna tilbage. Folk fra alle samfundslag syntes det var modigt af Inul at optræde med *goyang ngebor*, som

---

70 ”Mungkin Karena Saya Berpoligami” GATRA, Maj 2003. Vol 28.

kun blev betragtet for at være pornografi for folk med beskidte tanker: "Only for dirty minds" (Suara Merdeka 2003; Kontan 2003). Kvinder syntes især, at hendes dans mindede om aerobics (*senam*); de roste hendes gode kondition og udholdenhed og benægtede, at hendes bevægelser skulle have tilsigtede seksuelle undertoner (Wichelen 2005, 170).

Men hvordan reagerede Inul egentlig selv på al den røre omkring hendes optræden? Hendes reaktion var temmelig anderledes, end den vi så i den brede befolkning; for Inul gjorde offentligt udtryk for, at hun befandt sig i en choktilstand og opførte sig anderledes end Madonna, som bekæmpede alt kritik. Inul ville have verden til at vide, at hun følte sig skyldig og ikke kunne forstå, hvorfor Rhoma Irama havde angrebet hende så hårdt. Endvidere kom hun med en udtalelse, hvor hun bad om tilgivelse og forklarede, hvor forvirret hun var over kontroversen: "Bang Haji, tilgiv mig, måske har jeg taget fejl hele tiden. Men jeg tror, jeg kan rette op på mine fejl" (Nova 2003, 6). Inul og Rhoma Irama mødtes i denne sammenhæng privat. Efter mødet bekendtgjorde Inul, at han havde været streng og uforsonlig. Hun forstod ikke, hvordan denne religiøse person kunne være så urokkelig. På trods af hendes vrede lovede hun indtil videre at indstille sine TV-optrædener. Hun fortsatte dog med at optræde i denne periode, men det var ikke for rullende kameraer (off-media) (Wichelen 2005, 170).

Wichelen argumenterer for, at Inul brugte samme strategi som Rhoma Irama, nemlig *ritus sujud*: Strategien, hvorigennem Rhoma Irama legitimerede sit angreb, jf. Najib. Hendes choktilstand og mangel på tro i stedet for vrede og afvisning virker sammenfaldende med den Nye Ordens kvindesyn: at kunne beherske sig selv i konflikter, opfylde sine pligter som kvinde (*peranan wanita*) og ikke kritisere sin (patriarkalske) far eller husfader. Hun forsøgte med andre ord at bevare den sociale fred og harmoni (*rukun*) ved ønsket om at tale det hele igennem og løse problemerne sammen, hvilket også var meget karakteristisk for muslimske javanesiske kvinder under den Nye Orden.

Det er lidt ironisk, at Inul forsvarer sig med samme strategi (om det så er ubevidst eller bevidst), som Rhoma Irama bruger i sit angreb mod hende. Wichelen skriver: "She emphasized her own Islamic background and reappropriated it in her own terms to confront Rhoma Irama's views." *Reappropriation*<sup>71</sup> betegner den kulturelle process, hvorved en (social) gruppe tilbagekræver eller gen-tilegner/anvender udtryk, vendinger eller kulturgjenstande, som tidligere er blevet brugt til at nedgøre og håne samme gruppe. I denne sammenhæng er der tale om ret *uhåndgribelige* kulturgjenstande, udtryk eller vendinger. Rhoma Irama påkalder sig nemlig sin status som *hajji* samt

---

71 Se Todd Anten (2006)

religion i sit angreb, men Inul ”genbruger” samme strategi. Wichelen skriver: ”Instead of announcing that Rhoma Irama was wrong to use ”Islam” against her, she proclaimed Islamic teaching and rhetoric for her own position.” Ifølge Wichelen forekommer dette også klart, hvis vi ser på hendes reaktion over for AA’Gym [*sic*], en muslimsk prædikant, kendt fra landsdækkende tv. Han spurgte om hendes dansebevægelser ikke fordærvede de unges moral, hvortil Inul svarede: ”alhamdullillah (lovet være Gud ) nej!” (Anten 2006) (Wichelen 2005,170-71).

## **Dangdut, klasse og kønspolitik**

Kendsgerningen, at det var Rhoma Irama, ”Kongen af Dangdut”, som kom i det politiske rampelys under Inul-maniet og ikke en eller anden tilfældig islamisk gejstlig, forklarer ifølge Wichelen, hvor vigtigt det er at inddrage dangdut i den politiske analyse af Inul-fænomenet. Dangdut udgør en tredjedel af det indenlandske musikmarked, og ifølge Sen og Hill (2000) er det den genre, som er mest forbundet med den Nye Orden. Det var også den genre, der var (og er) indbyrdes forbundet med underklassen. Pioquinto (1995) forklarer, at dangdut ofte blev brugt som en nedsættende betegnelse (pejorativ), når overklassen refererede til underklassen; for dangdut blev nemlig betegnet som ”buldrende og klirrende”. Inul ændrede i den forbindelse dangduts bibetydning som underklassens musik og gav genren en alternativ status, som passede lidt bedre ind i middelklassen. Dels pga. af nysgerrighed kunne folk fra middelklassen finde på at få deres chauffører til at købe Inul VCD’er, som de kunne se derhjemme. Ifølge Wichelen blev Inul og dangdut derfor en accepteret del af den indonesiske middelklasse, men foreløbig som et produkt af en slags legesyg og festlig modstand mod den dominerende samfundsideologi; for Wichelen understreger, at det ikke havde ret meget at gøre med subjektiv smag eller nydelse (Wichelen 2005, 171).

Foruden sammenligningen mellem Inul og Madonna vedrørende ytringsfrihed, sammenlignede det internationale samfund også Inuls status med den nordamerikanske (USA) rapper Eminem, som blev verdensberømt mod alle socioøkonomiske odds. Inul legemliggjorde en social opstigning, som vi kender det fra ”Den grimme Ælling”, hvor vi får at vide, at selv om man er opvokset i en andegård, så kan man godt blive til en smuk svane. Derfor vandt hun også stor sympati og forståelse i underklassen og blandt storbyens fattige. Wichelen skriver: ”Inul, thus, embodied the ”from rags to riches status”, which won her much sympathy in communities of the lower classes and the urban poor”. Som reaktion på Inul-maniet argumenterede landsbykvinder for, at de enten kunne blive en oversøisk hushjælp (au pair) eller en ”Inul”, hvis de ville gøre sig håb om et godt liv. Dette synes at



stemme overens med de kvindelige dansere ved *Sekaten* festivalen i Pioquintos undersøgelse, som alle erklærede, at deres økonomiske situation var hovedgrunden til, at de var i disse erhverv (1995, 70). Underklassens kvinder kunne identificere sig med Inul, og støttede hende ved at pege på det store arbejde hun lagde i sin dans. Disse identifikationer illustrerer, hvordan Inul bidrog til at synliggøre sin baggrund i en fattig landsby i det østlige Java.

Wichelen argumenterer for, at man kan se Inul-maniet som en fremkomst af underklassens (politiske) stemmer i en post-autoritær tid, som tidligere blev marginaliseret i den politiske diskurs under den Nye Orden. Man har ofte refereret til Inul som *sing nedeso kui*, hvilket er javanesiske for ”den, der kommer fra landsbyen”. Denne reference til ”landsbyen” havde ikke nedsættende bibetydninger under den store hype omkring Inul, hvilket var stik modsat af, hvad man lagde i ordene under den Nye Orden. Tværtom viser beretningerne fra kontroversen, at hendes status som landsbypige legitimerede hendes (religiøse) oprigtighed over for Rhoma Irama. Endvidere viser den støtte hun fik i den offentlige diskurs, at underklassens stemmer ikke længere var tabernes og ofrenes røst, som tidligere set i medierepræsentationer under den Nye Orden, men stemmer med kraft og indvirkning på samfundet (Wichelen 2005, 171-72).

Litteraturen om kønspolitik under den Nye Orden viser, at regimet spredte sin ideologi gennem aktiviteter og praksisser, som blev igangsat af statsligt regulerede kvindeorganisationer og sociale (politiske) programmer såsom ”Kvindes Pligter” (*Dharma Wanita*) eller Vejledning i Familievelværd (*Pembinaan Kesejahteraan Keluarga*). Barbara Hatley skriver: ”Through direct government control in the case of state owned media and a more diffuse reflection of dominant discourse elsewhere, women's roles as male-dependent wives and mothers were valorised and more autonomous female behaviour queried and criticized” (Hatley 2002, 130). Så de statslige interventioner viser, at regeringens kønspolitiske ideologi var centreret omkring opfattelsen af kvinden som husmor (*ibu rumah tangga*); og i den sidste del af den Nye Orden var ideologien også centreret omkring karrierekvinden (*wanita karier*). Ifølge ideologien må kvinder ikke blive for selvstændige og uafhængige af mænd, selvom der også er brug for dem på arbejdsmarkedet i et moderne samfund; for de er først og fremmest husmødre. Disse opfattelser passede godt sammen med styrets udviklingsretorik, der proklamerede, at mænd og kvinder skulle være produktive.

Billedet på en moderne karriere kvinde blev udbredt til hele samfundet med det formål at presse kvinder til at arbejde og bidrage til nationens udvikling. Imidlertid blev kvinderne samtidig advaret om ikke at glemme deres afkom og opgaver derhjemme; for ellers ville familien, der afspejler landets moral, falde fra hinanden (hvilket også fremgår klart af Rhoma Iramas sangtekst) (Wichelen

2005, 172). Ifølge Brenner (1998) tilskrives billedet af en karrierekvinde typisk kontorarbejdere i en bank eller regeringsinstitution. Kvindelige landarbejdere blev ikke anset for at være karrierekvinder, uanset om de tjente mange penge eller ej. Og ifølge Diane Wolf havde den Nye Orden et forestillingsbillede af en kvinde fra middelklassen, der slet ikke stemte overens med de fleste indonesiske kvinders virkelighed (Wolf 1990: 45). Brenner argumenterer i øvrigt for, at de ideer, som lå til grund for den Nye Ordens opfattelse af en husmor og en moderne karrierekvinde, var hentet fra Vesten i et forsøg på at gøre Indonesien til en moderne stat (Brenner 1998: 242-44).

Wichelen argumenterer i denne forbindelse for, at Inul-maniet belyser, hvordan de fremmede begreber såsom husmoder og karrierekvinde nærmest var uforenelige med de faktiske forhold i Indonesien. Wichelen skriver: "In this respect, we could argue that the phenomenon of Inul illuminates the incompatibility of New Order's gender politics of adopting foreign concepts such as housewife and career woman, interpreting the first as 'traditional' and the latter as 'modern'." Ifølge Wichelen skyldes kontroversen med Inul ikke den voksende islamisme, men derimod at man for alvor begyndte at sætte spørgsmålstegn ved det ideologiske tankesæt fra den Nye Orden (klasse og køn). Hendes lynhurtige spring fra fattig landsbydanser til en rig berømt skabte en stor debat om kønspolitik og kønsideologi, hvilket synliggjorde en ombygning og forandring af disse ideologier.

Som sagt har Inul ikke opfundet en ny form for dans og musikgenre, da mange kvindelige performere tidligere har danset og sunget på en lignende udfordrende og provokerende måde under samme koncertformer. Derfor er det ret besynderligt, at man først er begyndt at stille spørgsmålstegn ved disse koncerter og deres karakteristiske musik og danseformer i 2003: Hvorfor har andre foregående dansere og sangere ikke fået samme enorme grad af opmærksomhed som Inul? Desuden har koncerter med populære vestlige berømteder (fx Britney Spears), der optræder sensuelt og udfordrende, slet ikke rejst nogen væsentlige kontroversielle debatter i Indonesien (Wichelen 2005, 173).

Under den Nye Orden fungerede mange "begivenheder" som afledningsmanøvrer fra reelle kriser såsom social ulighed, korrupsion og etniske spændinger. I stedet for at tage sig af indonesiske statsborgeres reelle kriser blev de afledt af nationale fortællinger om moralske problemer og kriser i familien, hvilket eksempelvis var et fremherskende tema i indonesiske tv-dramaer. Den lykkelige middelklassefamilie kom til at repræsentere den sociale orden og moral i Indonesien. I Inuls tilfælde overskyggede mediedækningen af hende fx den politiske situation i Aceh-provinsen, tårnhøje priser på sukker og forhandlingerne om den nye lov for landets undervisningssystem. Ifølge Wichelen

virkede det som om, at den Nye Ordens politiske strategier stadig florerede fem år efter Suhartos fald; for det var lidt mærkeligt, at Inul kunne få så megen politisk opmærksomhed, selvom der var langt større indenlandske problemer i Indonesien i tiden omkring kontroversen. Flere offentlige personligheder mente også, at kontroversen blev brugt som en slags afledningsmanøvre. Daniels skriver i den forbindelse:

Emha Ainun Nadjib, a famous playwright, poet, and Islamic leader, and other public figures began to make the call for people to focus on other more important, substantive issues rather than continuing to bicker over Inuls butt and "body politics" (Farak & Salam 2003, 175-180) (Daniels 2009, 89)

Wichelen mener imidlertid, at debatten om Inul og følgerne af hendes performance er af en langt mere kompleks karakter i forhold til diskursen omkring dangdutmusik, selvom man ser kontroversen med Inul som en afledningsmanøvre fra reelle og måske endda livstruende politiske problemer i Indonesien; for debatten producerer (utilsigtet) sin egen diskurs, som synliggør i hvilket omfang de vil gøre op med arven fra den Nye Orden, og i hvilken grad de forlanger forandring. Debatten illustrerer, hvordan indoneseres syn på klasse og køn er under forandring i forhold til den fælles nationale identitet. Debatten om Inul er derfor ikke kun en manifestation af spændingerne mellem konservative eller dogmatiske muslimer og liberale/moderate muslimer (eller ikke-muslimer). Ifølge Wichelen er det snarere (eller også) en manifestation af de magtrelationer, som var fremherskende under den Nye Orden. Kontroversen fremhæver forhandlinger om kropspolitik i en tid, hvor den Nye Ordens ideologi er kommet i friktion med alternative ideologier og standpunkter vedr. klasse, køn og krop. Og med Inul kom der et afgørende skred i forhold til dangdutmusik og diskursen omkring genren (Wichelen 2005, 172-73).

## 7 Feltobservationer

Sommeren 2012 rejste jeg alene til storbyen Yogyakarta på øen Java i Indonesien i 14 dage fra d. 9. juli – 24. juli for at se og opleve Java og ikke mindst dangdut. Jeg havde med vilje valgt dette rejsetidspunkt, så jeg kunne opleve lidt af ramadanen (20. juli – 18. august); for så var det muligt at se, hvad der skete med dangdut i forhold til fasten. I de følgende små afsnit vil jeg fortælle om nogle af mine dangdut-oplevelser.

## To ustrukturerede interviews

I flyveren fra Amsterdam til Jakarta havde jeg en uformel og utilsigtet dialog<sup>72</sup> med min sidemand i 30'erne, som oprindeligt kommer fra millionbyen Surabaya i Østjava. Til daglig bor han i Spanien. Jeg spurgte i den forbindelse, om han kunne lide Rhoma Irama og hans musik, hvortil han svarede ja. Dernæst spurgte jeg, om han kunne lide Inul Daratista og hendes musik, hvortil han svarede nej. Derudover beskrev han med fornøjelse, hvordan dangdut-genren var en blanding af bla. rock og traditionelle indonesiske genrer. Modsat kom jeg utilsigtet i uformel dialog med en ung lufthavnsmedarbejder i Jakarta i 20'erne, da jeg havde fået forkert billet. Han spurgte ind til, hvad jeg skulle lave i Indonesien. Han syntes, at det var besynderligt, at jeg kun skulle til Yogyakarta og ikke også Bali. Det var af ren nysgerrighed, for han kunne se, at jeg var rejst helt fra Amsterdam og Danmark. Jeg forklarede ham, at jeg skrev speciale om dangdut. I den forbindelse spurgte jeg ham, om han kunne lide Inul Daratista og hendes musik. Det kunne han godt, og betonedede samtidig, at han altså stadigvæk ser sig selv som en muslim, selvom han støtter Inul. Det virkede, som om det var et slags selvforsvar. Jeg spurgte også, om han syntes, at hun er for erotisk i sin optræden. Det syntes han ikke. Derudover spurgte jeg ham, om han anså sig selv for at være en moderat muslim, hvortil han svarede ja. Med disse to ustrukturerede interviews tegnede der sig to modstridende synspunkter på dangdut.

## Dangdut i medierne

Under min rejse oplevede jeg dangdut på mange offentlige steder. I Yogyakarta kunne jeg på min egen mobilradio lytte til den regionale radiokanal *MBS FM Dhangdhutnya Jogja* og i Jakartas lufthavn til radiokanalen *Dangdut Indonesia*; begge kanaler er dedikeret alene til dangdut. Har også lejet en bil, hvor en tidligere lejer havde glemt sit kassettebånd med dangdut i bilradioen. Man støder altså på genren alle vegne, og man har desuden stadigvæk rig mulighed for at se dangdut i tv'et i Indonesien. Popgenren er en væsentlig del af sendefloden, selvom den havde sin kraftigste vækst for 10-20 år siden i 1990'erne. Eksempelvis kunne jeg støde på en reklame for nudelsuppe med dangdut som baggrundsmusik, hvilket vidner om, hvordan dangdut indgår i kommercielle sammenhænge. Derudover kunne jeg fx se et dangdut tv-show en onsdag aften i juli kl. 23.00 (indonesisk tid) på Televisi Republik Indonesia (TVRI) ved navn *Dangdut Fantastik*. Nogle af

---

<sup>72</sup> Metode: uformelle eller utilsigtede ustrukturerede interviews; jf. Hastrup (2010, 254) .

sangerne havde forholdsvis tætsiddende tøj på, og andre bar kjoler. Koreografien mindede om fx Spice Girls. Dansepigerne var klædt i lyserødt romantisk tøj og skjulte ikke deres sensualitet, men udstrålede selvsikkerhed med kroppen. En af sangene var en coverversion af Rhoma Iramas ("Penasaran", 1974). Sangen er derfor fra før Rhoma Irama tog på pilgrimsfærd til Mekka (1975), hvorefter han begyndte at komponere sine religiøse dakwah-sange. "Penasaran" er en kærlighedssang om en pige uden religiøst indhold. En af Rhoma Iramas sange har derfor stadig gennemslagskraft på landsdækkende tv 38 år senere, selvom den ikke blev fremført med hans eget Soneta band eller havde religiøs karakter.

## **Purawisata**

Hjemme på internettet i Danmark havde jeg før rejsen fundet et sted i Yogyakarta, hvor man kan deltage i live dangdut-koncerter. Et spillested af urban karakter midt i centrum af storbyen "Jogja". Stedet kaldes Purawisata, og i nogle tilstødende bygninger kunne man også se Ramayana ballet på en anden scene. Billetten til Ramayana ballet kostede 90 kr. (140000 rupiah), hvilket er forholdsvis mange penge for en alm. indoneser. Billetten til dangdut var derimod overraskende billig set ud fra indonesiske forhold. På hverdage måtte man af med 5 kr. (8000 rupiah) og på lørdage 6,5 kr. (10000 rupiah). Denne prisforskel vidner også om, at dangdut ikke er en genre turisterne kommer for at høre. Koncertgængerne tilhører derimod den indfødte urbane underklasse. Det virkede ikke til at være et sted for velhavende eller overklassen. Det passede perfekt til beskrivelsen af dangdut som underklassens genre, selvom det hævdes, at genren er begyndt at appellere til middelklassen i det nye årtusinde. Toiletforholdene på koncertstedet var fx også væsentligt ringere end på hotellerne eller i en af de dyrere restauranter i Yogyakarta.

Stedet var alligevel hyggelig og havde en særlig stemning med palmer og parasolborde. Scenen havde masser af lyseffekter og store højttalere, herunder også tabla/gendang trommer, trommesæt, guitarer og synthesizers etc. Desuden sad der lydmand ved et lydbord bagerst, så der manglede ikke noget rent teknisk. I kiosken kunne der i øvrigt købes øl, pommes frites og vand. Folk købte nogle øl, men jeg mødte ingen synligt berusede, narko-påvirkede eller højrøstede folk, der flåede skjorterne af og skreg, sådan som Daniels (2009) beskriver nogle dangdut-koncerter. Jeg erfarede derimod selv, hvordan det kun var mænd, der dansede på spillestedet: Bagerst var der runde borde med parasoller; her sad der enkelte kvinder med jilbab (tørklæder) samt kvinder uden. En af kvinderne sad med et spædbarn i skødet.

Under den første sang på scenen var der endnu ikke kommet en kvindelig sanger og danser på scenen. Bandet bestod på dette tidspunkt udelukkende af mandlige instrumentalister og en mandlig forsanger. Alle, både mænd og kvinder, sad eller stod på dette tidspunkt omkring bordene. Derimod stimlede mange mænd (især unge) sig sammen foran scenen så snart, der kom en kvindelig danser og sanger på scenen. Foran scenen dansede der nu udelukkende mænd i en tåge af røg fra gnistrende indonesiske *kretek* cigaretter (nellike cigaretter). Nogle af dem filmede med deres mobiltelefon, piftede eller rækkede pengesedler op til den kvindelige sanger og danser for at vise hende anerkendelse. Kvinderne - med eller uden jilbab - forblev bagerst ved bordene.

De kvindelige sangere og dansere var klædt forholdsvis udfordrende set i forhold til alm. indonesiske kvinders påklædning på gaden. En havde kjole på, mens de fleste af de kvindelige performere var mere sparsomt klædt: Fx en meget kort nederdel og bare arme understøttet af plateausko, langt glat hår og kraftig makeup. Derudover dansede de også jævnlige med bagdelen mod publikum uden at forsøge at skjule den med hånden, (jf. den føromtalt norm på Java).

## Glødende kul og akustisk guitar

Da ramadanen indtraf lukkede alle spillestederne med dangdut i hele Yogyakarta. Jeg hyrede i den forbindelse en lokal indoneser (Ricky Rojali) til at hjælpe mig, som jeg traf i en protestantisk kirke. Rickey assisterede mig med at filme og finde samtlige spillesteder, da ramadanen indtraf. Jeg sad bag på hans motorcykel i osende trafikører, hvor vi kørte fra spillested til spillested, men ikke en eneste af dem var åben. Dette vidnede om, hvordan dangdut indgår i de islamiske højtider; for dangdut er muslimernes musikgenre, herunder især muslimerne fra underklassen. Dangdut foregår nemlig ikke i en eller anden sekulær indonesisk subkultur. Der var dog undtagelsesvist et sted, hvor vi kunne høre akustisk dangdut: En smal og kort gade med nogle åbne kaffetelte, hvor man kunne købe en speciel varm kaffedrik. Et sted, hvor unge indonesere (især studerende) hænger ud om aftenen og natten i hjertet af Yogyakarta.

Specialiteten består i at dyppe glødende trækul i kaffen. Derfor hedder stedet *Kopi Joss*; for *Kopi* betyder nemlig kaffe på indonesisk, og *Joss* er et onomatopoietisk ord for lyden af glødende trækul, der slukkes i varm kaffe. De unge sad på tæpper over for disse kaffetelte ved en forholdsvis trafikeret og smal gade. Af og til kom cigaretsælgere, massører, musikere eller sangere forbi: Fx vandrede en dame rundt med et karaoke-anlæg monteret på maven og en mikrofon i hånden. Hun sang dangdutsange, stoppede op og forventede at få et par håndører eller pengesedler. Derudover kunne man også høre akustisk dangdut: En gruppe mænd gik nemlig op og ned af gaden med to

guitarer, små tabla/gendang trommer, kontrabas, forenklet tamburin og en mandolin. De sang en- og tostemmige dangdutsange akkompagneret af denne typisk instrumentale dangdut-besætning uden elektrisk forstærkning. Der var ingen stor gendang bastromme, synthesizers eller suling. Ideen var, at man kunne bestille sange hos dem, og jeg kunne fx få lov til at høre dem synge og spille 4 numre af Rhoma Irama for 20 kr. (30000 rupiah). Her mødte jeg den mest lavtlønnede form for dangdut: Gademusikere, som trodsede og ignorerede de andre dangdut-spillesteders afbræk fra musik og koncerter under ramadanen.

## **Evaluering af feltobservationer**

Feltobservationerne passede på mange måder godt med mine kilder, herunder sekundærlitteraturen, avisartikler og andet materiale, og understøtter derfor min konklusion og perspektivering. Jeg erfarede selv, hvordan dangdut er underklassens musik, samt hvordan dangdut indgår i kommercielle sammenhænge. Derudover var det interessant at se, hvordan populærmusikken havde en særlig rolle i et overvejende islamisk samfund, herunder hvordan koncertgængerne opførte sig som publikum: Hvem, der dansede og hvordan, samt hvordan de kvindelige dansere og sangere opførte sig på scenen. Sidst, men ikke mindst, var det interessant at opleve, hvordan ramadanen var årsag til spillestedernes midlertidige standby.

## **8 Konklusion og sammenfatning**

Dangduts stigende popularitet har medført, at genren blev politiseret, hvilket blev legemliggjort i Rhoma Irama, den ene hovedperson i kontroversen. Rhoma Iramas form for dangdut blev et nationalt symbol, og han blev beskyttet af Sukarnos administration. Senere allierede han sig med det islamiske oppositionsparti for at modvirke den Nye Ordens antimuslimske følelser. Dette medførte censur og bandlysning af Rhoma Iramas sange og kassettebånd. Dangdut blev her et symbol på modstanden mod den Nye Ordens militærregime. Senere skiftede Rhoma Irama til Golkar (den Nye Ordens regeringsparti), som begyndte at omfavne islam. Regeringen gjorde igen kur til dangdutgenren og udnævnte den til ”den Nye Ordens ”musik.

Ved siden af den landsdækkende medierede dangdut finder man på lokalt plan dangdut liveshows. Erotikken er her det vigtigste element, hvorimod islam tidligere var det vigtigste element i den landsdækkende medierede dangdut. De lokale dangdut liveshows fokus var på de kvindelige sangeres (fysiske) optræden og erotiske dans til musikken. I slutningen af halvfemserne kunne man derfor differentiere mellem to former for dangdut: Den ene var fokuseret på islam og den anden på erotik. Lokalsamfundene forandrede dangdut til en mere erotisk og overdreven form for forestilling eller skuespil, der udfordrede de gældende moralopfattelser snarere end at udbrede islamiske former for moral i det offentlige rum. Det var mødet mellem disse to modpoler (islam versus erotisk dangdut) inden for samme genre, som antændte kontroversen med Inul i 2003. Inul dukkede nemlig op på den landsdækkende scene, som ellers kun havde været forbeholdt den islamiske dangdut.

Dangdut er ikke en islamisk genre som sådan, men Rhoma Irama har forsøgt at forbinde dangdut med en malajisk-muslimsk kultur og kulturel slægt. Derudover har han ikke mindst blandet dangdut-musikken med dakwah-sangtekster, der indeholder oplæring i islamisk moral. Hans sange passer også godt med den Nye Ordens patriarkalske kvindesyn; fx den opdragende dialog i ”Haram”. Rhoma Iramas påstande om en forbindelse mellem islam og dangdut er dog mere end myter og fantasi; den vokale dangdut stil kan nemlig ikke adskilles fra sine rødder i islamisk-relateret musik og religiøs sang, selvom dangdut som sådan ikke er en islamisk musikform.

Islamiske reformister og modernister, såvel som konservative og fundamentalister havde ikke et enkelt standpunkt i forhold til dangdut og musik, men der er tre punkter, der går igen. Enhver overtrædelse af disse 3 punkter ville blive karakteriseret som ”porno” og haram:

- 1) Sangtekster må ikke skildre eller opfordre til umoral.
- 2) Bevægelserne må ikke være for erotiske og seksuelle i udtrykket.
- 3) Tøjet må ikke vise de kvindelige kurver og former (fx tætsiddende tøj) eller lade den kvindelige *aurat* stå for åben og utildækket (fx kort kjole og bare arme).

Det var i 2003, at Inul blev inviteret på landsdækkende tv efter at have levet et mere stille liv som lokal dangdut performer, og det var netop her, at hun overtrådte de ovennævnte 3 hovedpunkter. Hendes optræden blev derfor anklaget for at være ”porno” og haram. Inuls dansende krop blev derfor et afgørende symbol i debatten om religion, kultur og politik i årene efter Suhartos fald. Hendes performative krop blev en scene for omdiskuterede værdier og principper i denne periode. Rhoma Iramas kritik af Inul var stærkt medvirkende til at antænde debatten pga. hans forhold til



islam og ikke mindst hans bidrag af dakwah-sange. Kritikken fik megen opmærksomhed i medierne, da det var ham, som havde gjort dangdut til en populær genre i løbet af genrens formdannende periode.

Det var dereguleringen af pressen efter Suharto-regimet og nye teknologier, som overhovedet muliggjorde, at Inul kunne komme på landsdækkende tv. Dereguleringen var et tegn på, at landet bevægede sig i retning af en mere liberal offentlighed med mulighed for mere frihed i fremstillingen af fx kunst, herunder populærmusik. Efter Suhartos fald fik medierne for alvor mulighed for at være sin egen institution i samfundet, som nu blev styret fuldt ud af sin egen logik. I dette tilfælde var det *ratings*, som styrede logikken. Mottoet var: ”Producer aldrig et program, der ikke kan sælges” (Weintraub 2008, 372). Teknologien var i den forbindelse en forudsætning for, at Inul kunne blive opdaget af de landsdækkende tv-medier. Den kommercielle ikke-registrerede VCD-industri blev i den forbindelse brugt af den statsligt-registrerede mainstream musikindustri til at udvikle talenter. Inul fik nemlig tv-producenternes opmærksomhed via piratkopierede Inul-VCD'er, som allerede var blevet kopieret i millionvis.

Inul blev finpudset af den kommercielle mainstream musikindustri, så hun kunne optræde på landsdækkende tv. Hun blev derved *medialiseret* med det formål, at industrien kunne ramme flest mulige grupper i samfundet. Hendes erotiske optræden blev nedtonet, og man overvejede fx nøje kameravinklerne. På trods af dette skabte hendes performance alligevel et kæmpe røre, både internationalt og på landsplan. Dette var sandsynligvis også pointen; for Inul er muligvis blevet medialiseret sådan, at hun stadigvæk er grænseoverskridende og dermed spændende. Stemplingen som ”porno” medførte nemlig også større opmærksomhed og efterspørgsel. Negativ omtale kan nemlig godt være ”god” omtale set gennem økonomiske briller, hvis man kan forøge salget. ”Porno-krigene” bremsede ikke den erotiske dangdut, men stimulerede derimod den offentlige appetit på erotiske dansere på regionalt plan og endda i de landsdækkende medier.

Det er især bevægelsen *civil islam*, der bakkede op omkring Inul. En bevægelse, som støtter demokratisering, religiøs pluralisme og ligestilling mellem kønnene. Derimod er det *radikal islam*, som vendte sig imod Inul, hvis mål er at skabe en muslimsk stat baseret på gennemførelsen af islamisk lov (sharia). Disse radikale grupper var omgivet af stor opmærksomhed i massemedierne, selvom deres antal var kvantitativt ringe. På trods af alle angrebene fik hun massiv opbakning fra befolkningen samt fra markante politiske ledere. Kritikerne af Inul er blevet anklaget for at misbruge hende til at aflede opmærksomheden fra deres egen korrupsion og uløste politiske

problemer. Derudover mente mange, at Rhoma Irama var hyklerisk og utroværdig i sine verbale angreb på Inul. Eksempelvis har Rhoma Irama, der selv er åbenlys polygamist, ikke været villig til at indrømme, hvor mange koner han har haft.

Dangduts stigende popularitet har medført, at man gjorde væsentligt brug af genren i den kommende valgkamp. Inul er blevet et symbol på frihed fra ”moralpolitiet” og fra håndhævere af islamisk lov, selvom Inul selv valgte at forblive neutral i valgkampen. Inul kom til at repræsentere dem, der stod i opposition til den Nye Ordens autoritære styre og muslimske lederskab. ”Gosip” er et eksempel på, hvordan hun tog til genmæle på græsrodsfacon i en af sine egne sange. Sangen skal dog ikke tolkes som en anti-islamisk sang, men som et simpelt forsvar mod angreb fra egne rækker; for Inul fortolkede islam på sin egen måde. Hun deltog dog i protester mod et lovforslag om ”pornografi” sammen med både politikere og aktivister, men hun turnerede ikke sammen med politikere i valgkampen. Inul forsvarede med andre ord både kvinderettigheder og ytringsfrihed, men knyttede sig ikke til noget politisk parti.

Rhoma Irama og Inul brugte islam på hver sin måde under kontroversen. Rhoma Irama brugte Allahs navn til at angribe Inul (*Ritus Sijud*), hvorimod Inul *reapproprierede* islam til sit eget forsvar. Dette var medvirkende til, at Inul ikke fik et oprørsk og dårligt ry i befolkningen som fx Madonna. Derimod anså folk hende for at være en tidligere fattig uskyldig landsbypige, der vidste, hvad det ville sige at tilhøre underklassen. Hun betonedes desuden hendes egen islamiske baggrund og kultur og reagerede som en rigtig husmoder bør gøre i et patriarkalsk samfund, men undskyldte ikke for det erotiske og sensuelle ved hendes dans og musik.

Inuls fans lavede derimod kreative og humoristiske angreb imod Inuls bagvaskere, herunder leg og ordspil med akronymer. Desuden havde hendes fans et bredere fokus på Inul end blot hendes dansebevægelser og andre sensuelle, erotiske eller seksuelle elementer. De så hendes optræden som en helhedsoplevelse af energisk dans og musik, men de undskyldte heller ikke Inuls sensualitet og erotik. Meningen for dem var ikke at stirre vulgært på hende, men derimod at tage del i hendes dans og energi. Langt størstedelen af Inuls tilhængere og fans drager derfor ikke deres konklusioner ud fra ideologier om menneskerettigheder, kvinderettigheder eller ytringsfrihed, men ud fra indbydende sensuelle eller appetitvækkende oplevelser. Det er derimod intellektuelle personligheder som fx Gus Dur, der påberåbte sig begreber som menneskerettigheder og ytringsfrihed. Disse begreber blev derigennem en politisk ramme for mange af hendes tilhængere, selvom denne fællesskabs- enheds- og lighedsfølelse ikke udsprang af rettighedsbegreber, men fra Inuls

kropssprog. Inul styrker nemlig stærke følelser om lighed gennem hendes offentlige ligegyldighed over for normativ adfærd; fx ved at vende sin bagdel mod publikum eller ved at udføre hendes sensuelle bevægelser på trods af islamiske eller indonesiske normative myndigheder.

Dangdut-musikken understøtter dansen, herunder særligt *goyang ngebor* i Inuls tilfælde (den borende/rokkende dansebevægelse), men også dansen og samværet blandt publikum og almindelige folk. Det samme er gældende for forholdet mellem dangdut og dakwah-sange. Rhoma Irama ville ikke have nået den brede befolkning med dakwah-sange, hvis det ikke havde været for denne dansevenlige hybride popgenre med el-guitar samt ostinatbaserede bas- og trommerytmer. Dangdut-musikken har derfor bærende sociale funktioner samt *brandings* eller varemærker: Det man identificerer som dangdut.

## Perspektivering

Det sidste konkrete tilfælde i Indonesien med problemer i forhold til musik og kulturelle rettigheder var Lady Gagas turné til Sydøstasien (forår 2012), hvor hun blev truet af bevægelsen Islamisk Forsvarsfront (FPI). FPI truede med at brænde scenen ned, ligesom der var røster fremme om korporligt at hindre Lady Gaga i at komme ud af sin flyvemaskine. Hun valgte at aflyse koncerten til stor frustration for mange almindelige indonesiske koncertgængere: Der var udsolgt og i alt 50.000 havde købt billet. Mange indonesere forstod ikke, at Lady Gaga skulle trues, når indonesiske dangdut-musikere ikke hidtil er blevet truet på samme måde. Journalisten Taufiqurrahman skriver i den forbindelse:

One of the weapons that the Gaga camp used to attack the Gaga naysayers was the popularity of dangdut shows that feature female singers performing “erotic” dance moves, which according to one report would make Lady Gaga’s onstage antics look “tame” (Taufiqurrahman 2012).

Islamisterne har blandt andet beskyldt hende for, at hendes påklædning og sexede dansetrin er med til at ødelægge unges moral. Salim Alatas, der er medlem af FPI, sagde: ”Hvis vi ser på Lady Gagas baggrund, er det klart, at hun er Satans budbringer, og hun indrømmer det. Hun skader den kulturelle, religiøse og moralske etik gennem sine sange og sceneoptræden” (Astrup 2012) (Nielsen 2012). De islamistiske grupper i Indonesien udgør ikke et flertal, men nogle af gruppernes metoder

er udemokratiske, når de vil kontrollere fx musik. Dette medfører nogle gange, at folk intimideres til at adlyde et mindretal af militante islamistiske grupper. De har et andet lighedsideal i meget strukturerede hierarkier, hvor alle er *lige* for islam.

Antropologer har kritiseret det *universelle* ved Menneskerettighedserklæringen, men ifølge Hastrup betyder det ikke, "...at man må afstå fra at fastholde nogle grundlæggende værdier eller at hævde en minimumsstandard for menneskelig anstændighed. Det betyder bare, at man ikke kan tage den for givet som en naturlig sag, men at man til enhver tid må argumentere for den" (Hastrup 2004, 157) (se også Yung; Weintraub 2009, 3). Den kulturelle antropologisk skepsis, som er begrundet i kulturel relativisme, må derfor vige. Hastrup har i den forbindelse en meget vigtig pointe: Man skal forklare ikke-vestlige samfund, at rettighederne ikke er et angreb på deres religion, men et ønske om fredelig sameksistens. Hastrup skriver:

Hvis ikke-vestlige samfund er skeptiske over for en politik, der fx neutraliserer lokale religiøse principper, er det vigtigt at fastholde, at det tolerance princip, der ligger i menneskerettighederne, ikke er rettet mod de religiøse forestillinger som sådan, men handler om konstruktionen af en orden, som skal sikre sameksistensen med andre, principielt ligeværdige begrebsuniverser;.. (Hastrup 2004, 156)

Det største problem i forhold til musik, kulturelle rettigheder og ytringsfrihed i Indonesien er, at den kulturelle eller religiøse fundamentalisme tenderer mod at lukke sig om sig selv, hvilket gør det særligt svært at ændre de lokale begreber og selvbilleder, hvis man har fredelig sameksistens for øje med ligeværdige begrebsuniverser (Hastrup 2004, 156).

## Bibliografi

### Sekundærlitteratur

- Barnard, Timothy P.; M.J. Maier, Hendrik (2004): "Melayu, Malay, Maleis: Journeys through the Identity of a Collection". In: *Contesting Malayness: Malay Identity Across Boundaries*, Bernard, T. P. (red.), ix–xii. Singapore, Singapore University Press.
- Brenner, Suzanne (1998): *The Domestication of Desire: Women, Wealth, and Modernity in Java*. Princeton, Princeton University Press.
- Bruinessen, M. van. (1990): *Indonesia's Ulama and politics*. In: Prisma: Indonesian Journal of Social and Economic Affairs. 49, s. 52–69.
- Champange, S.; Millah, F. T. (2003): *Phenom-Inul*. In: Lattitudes. Vol. 19, juni, s. 15-23.
- Cooper, N.(2004): *Tohari's Trilogy: passages of power and time in Java*.  
In: Journal of Southeast Asian Studies. 35/3, 531–56
- (2000): *Singing and silences: transformations of power through Javanese seduction scenarios*.  
In: American Ethnologist. 27/3, s. 609–44.
- Daniels, Timothy (2009): *Islamic Spectrum in Java (Anthropology and Cultural History in Asia and the Indo-Pacific)*. Farnham, Ashgate.
- Errington, S. (1990): "Recasting sex, gender, and power: a theoretical and regional overview". In: *Power and Difference: Gender in Island Southeast Asia*, Atkinson, J.M.; Errington, S. (red.) Stanford, CA, Stanford University Press, s. 1–58.
- Faruk & Salam, A. (2003): *Hanya Inul*. Yogyakarta, Pustaka Marwa.
- Fealy, G.; Hooker, V. (red. ) (2006): *Voices of Islam in Southeast Asia: A Contemporary Sourcebook*. Singapore, Institute of Southeast Asian Studies.
- Foley, Kathy (1979): *The Sundanese Wayang Golek: The Rod Puppet Theatre of West Java*. Ph.D. afhandling. Honolulu, University of Hawaii.
- Frederick, William H. (1982): *Rhoma Irama and the Dangdut style: aspects of contemporary Indonesian popular culture*. In: Indonesia. Nr. 34, s. 102–30.
- Garcia, M.N. (2007): "Indonesian publishing: new freedoms, old worries, and unfinished democratic reforms". In: *Identifying with Freedom: Indonesia after Suharto*. Day, T. (red.). New York, Berghahn Books, s. 58–69.
- Gunawan, R. F. X. (2003): *Mengebor Kemunafikan: INUL, Seks dan Kekuasaan [Drilling Hypocrisy: Inul, Sex, and Power]*. Jakarta, Galang Press.
- Hatley, B. (2002): "Literature, Mythology and Regime Change: Some Observations on Recent Indonesian Women's Writing." In: *Women In Indonesia: Gender, Equity And development*, (red.) K. Robinson; S. Bessel. Singapore, Institute of South Asian Studies

- Harnish, David; Rasmussen, Anne K. (red.) (2011): *Divine Inspirations: Music and Islam in Indonesia*. New York, Oxford University Press.
- Hefner, R. (1987): *The politics of popular art: Tayuban dance and culture change in East Java*. In: *Indonesia*. 43, s. 75–94.
- (2000): *Civil Islam: Muslims and Democratization in Indonesia*. Princeton University Press.
- ICG (International Crisis Group) (2002, 11. december): *Indonesia backgrounder: how the Jemaah Islamiyah terrorist network operates*. In: *Asia Report*. Nr. 43, Jakarta/Bryssel  
<<http://www.crisisgroup.org/home/index.cfm?l=1&id=1397>>
- Jones, S. (2003): *Jemaah Islamiyah: a short history*. In: *Kultur*. 3/1, s. 105–14.
- Kitley, P. (2000): *Television, Nation, and Culture in Indonesia*. Athens, Ohio University Press.
- Lehman, F. K. (1978): "Symbols and the Computation of Meaning." In: *D. B. Shimkin et al.* (red.).
- Liddle, R.W. (1996): *The Islamic turn in Indonesia: a political explanation*. In: *The Journal of Asian Studies*. 55/2, s. 613–34.
- Lockard, Craig A. (1998): *Dance of Life. Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, University of Hawaii Press.
- Lysloff, R. T. A. (2001/02): "Rural Javanese 'Tradition' and Erotic Subversion: Female Dance Performance in Banyumas". In: *Asian Music*. *Asian Music*. Vol. 33(1), s. 1–24, (red.) T. Miller; S. Williams (1998): *The Garland Encyclopedia of World Music: Southeast Asia*. New York, Garland Publishing, Inc.
- Mitchell, Tony (red.) (2001): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middleton, Wesleyan University Press.
- Ollaora (1998): *Posisi Perempuan dalam lirik lagu dangdut*. In: *Jurnal Perempuan*. 6 (Februari-April 1998), 27-33.
- Ong, A.; Peletz, W. (red.) (1995): *Bewitching Women, Pious Men: Gender and Body Politics in Southeast Asia*. California, University of California Press.
- Pioquinto, Ceres (1995): *Dangdut at Sekaten: female representations in live performance*. In: *Review of Indonesian and Malaysian Affairs*, 29 (1-2), s. 59–90.
- (1998): *A musical hierarchy reordered: Dangdut and the rise of a popular music*, In: *Asian Cultural Studies*, 24/3, s. 73–125
- Sen, Krishna; Hill, David T. (2000): *Media, Culture and Politics in Indonesia*. Oxford, Oxford University Press.
- (1998): "Indonesian Women At Work: Reframing The Subject". In: *Gender and Power Affluent Asia*, K. Sen; M. Stiven. London & New York, Routledge.
- Spiller, Henry (2010): *Sundanese Dance and Masculinity in West Java*. Chicago, University of Chicago Press.
- (2001): *Erotic Triangles: Sundanese Men's Improvisational Dance in West Java, Indonesia*, Ph.D. afhandling. Berkeley, University of California.
- Sutton, R.A. (1984): *Who is the Pasindhe'n?: notes on the female singing tradition in Java*. In: *Indonesia*, 37, s. 119–33

- Wallach, Jeremy W. (2002): *Modern Noise and Ethnic Accents: Indonesian Popular Music in the Era of Reformasi*. Ph.D. afhandling, University of Pennsylvania.
- Wee, Vivienne (1985): *Melayu: Hierarchies of Being in Riau*. Ph.D. afhandling, Australian National University, Melbourne.
- Weintraub, Andrew N. (2011): *Islam and Popular Culture in Indonesia and Malaysia*. New York, Routledge.
- (2010): *Dangdut Stories: A Social and Musical History of Indonesia's Most Popular Music*. New York, Oxford University Press.
- (2008): *Dance drills, faith spills': Islam, body politics, and popular music in post-Suharto Indonesia*. In: *Popular Music*. Vol 27(3), s. 367–392.
- (2004): *The 'Crisis of the Sinden': Gender, Politics, and Memory in the Performing Arts of West Java 1959–1964*. In: *Indonesia*. Vol. 77, s. 57–78.
- Wichelen, Sonja. van (2005): "My Dance Immoral? Alhamdulillah No! Music and Gender Politics in Contemporary Indonesia". In: *Resounding International Relations: On Music, Culture and Politics*, (red.) M. L. Franklin, New York, Palgrave Macmillan.
- Wolf, D. (1990): *Factory Daughters. The Family and Nuptiality In Java*. In: *Genus*, 46, 34, 45-54.
- Woodward, M.R. (2001): *Indonesia, Islam, and the prospect for democracy*. In: *SAIS Review*, 21/2, s. 29–37.
- Yampolsky, Philip (1996): *Melayu Music of Sumatra and the Riau Islands: Liner Notes to Smithsonian/Folkways LC 9628*, vol. 11. Washington, DC, Smithsonian Folkways.
- (1989): "Hati Yang Luka", an Indonesian hit. In: *Indonesia*, nr. 47, s. 1–17.
- Rasmussen, Anne K. (2010): *Women, the Recited Qur'an, and Islamic Music in Indonesia*. Berkeley, University of California Press.
- Reid, Anthony (2004): "Understanding Melayu (Malay) as a Source of Diverse Modern Identities." In: *Contesting Malayness: Malay Identity Across Boundaries*, T. P. Barnard (red.), 1–24. Singapore, Singapore University Press.

## Teori og metode

- Al-Farūqī, Lois Ibsen (1985): *Music, Musicians and Muslim Law*. In: *Asian Music*, xvii/1, 3–36.
- Anten, Todd (2006): *Self-Disparaging Trademarks and Social Change: Factoring the Reappropriation of Slurs into Section 2(a) of the Lanham Act*. In: *Columbia Law Review*. Vol. 106, nr. 2, (marts 2006), s. 388-434.
- Baswedan, A.R (2004): *Political Islam in Indonesia: Present and future trajectory*. In: *Asian Survey*. Vol. 44 (5), s. 669-90.
- Fredens, Kirsten; Kirk, Elsebeth (2001): *Musikalsk læring*. København, Gyldendahl Uddannelse.

- Frith, Simon; Goodwin, Andrew (red.) (1990): *On Record, Pop, and the Written Word*. London, Routledge.
- Goodale, Mark (2006): *Introduction to Anthropology and Human Rights in a New Key*. In: *American Anthropologist*. Vol. 108(1), s. 1-8.
- Hastrup, Kirsten (2010): *Ind i verden: en grundbog i antropologisk metode*. Hans Reitzels forlag, Gyldendahl Akademisk.
- (2004): *Kultur: Det fleksible fællesskab*. Aarhus, Aarhus Universitets Forlag.
- Hennion, A. (2003): "Music and mediation: toward a new sociology of music". In: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, (red.) M. Clayton, T. Herbert; R. Middleton, s. 80–91 London, Routledge.
- Hjarvard, Stig (2008): *En verden af medier - Medialisering af politik, sprog, religion og leg*. Frederiksberg, Samfundslitteratur.
- Kirkegaard, Annemette (2004): *Studiet af musik i antropologisk lys*. In: *Jordens Folk: Etnografisk tidsskrift*. Nr. 3, s. 4-9.
- Neubauer, Eckhard; Doubleday, Veronica (2012): *Islamic Religious Music*. In: *Grove Music Online*, Oxford University Press.
- Stokes, Martin (2004): *Music and the Global Order*. In: *Annual Review of Anthropology*. Vol. 33, s. 47-72.
- Seeger, Charles (1977): *Music and musicology in the New World 1946*. In: *Studies in Musicology 1935-1975*, C. Seeger. Berkely, University of California Press.
- Steiner, Henry J. (red.); Alston, Philip; Goodman, Ryan (2007): *International Human Rights in Context: Law, Politics, Morals*. 3. udg. New York, Oxford University Press.
- Yung, Bell; Weintraub, Andrew N. (2009): *Music and Cultural Rights*. Chicago og Urbana, University of Illinois Press.

## Artikler og radio

- Abhiseka, A. (2003, 4. maj): "Ngebor" dance divides the people. *The Jakarta Post*.  
<<http://www.thejakartapost.com/Archives/ArchivesDet2.asp?FileID=20030504.@01>>  
[hentet 3. juni 2003, WT]
- Ant/Ati. (2003, 15. marts): "Duet Maut" Inul Daratista-Anisa Bahar Diprotes. *Kompas Cyber Media*. <<http://www.kompas.com/gayahidup/news/0303/15/021032.htm>>  
[hentet 9. august 2004, WT]
- Asmarani, D. (2003, 9. marts): A village girl shakes it up. *Straits Times* (Singapore).



- Asy'arie, M. (2003, 22. februar): Goyang Inul dan Goyang Pejabat. *KOMPAS Cyber Media*.  
<<http://www.kompas.com/kompas%2Dcetak/0302/22/opini/141845.htm>> [hentet 3. juni 2003, WT]
- Asikin, S. (2003, 2. marts): Virus Goyang Bernama Inulfluenza. *Suara Merdeka*, 2 March, <<http://www.suaramerdeka.com/harian/0303/02/nas7.htm>> [hentet 5. february 2004, WT]
- Astrup, E. (2012, 27. maj): Lady Gaga opgiver koncert i Indonesien efter islamist-trusler. *Politiken* (København). <<http://politiken.dk/kultur/ECE1638126/lady-gaga-opgiver-koncert-i-indonesien-efter-islamist-trusler/>> [hentet 22. august 2012]
- Barraud, A. (2003, 22. april): Indonesia: pornography or performance? *ABC News Radio* (Asien & Stillehavet). <<http://www.abc.net.au/ra/asiapac/programs/s836743.htm>> [hentet 9. august 2004, WT]
- Berjuang dalam goyang (1989): *Matra (mandemagasin)*, 13–22.
- Burrell, A. (2003, 28. maj): Jakarta observed. *Australian Financial Review*.  
<<http://www.afr.com>> [hentet 9. august 2004, WT]
- Carter, B. (2007, 24. januar): Rivals CNN and Fox News Spar Over Obama Report. *The New York Times*. <<http://www.nytimes.com/2007/01/24/us/politics/24obama.html>> [hentet 2. august 2012]
- Cikini (2003, 1. maj): Inul “Ngebor” Dukungan Gus Dur Siapkan Banser. *Kompas Cyber Media*.  
<<http://www.kompas.com/metro/news/0305/01/093710.htm>> [hentet 3. Juni 2003, WT]
- Dangdut, Setelah Halal di TV-RI (1979, 5. maj): *Tempo* (magasin), 50–54.
- Effendi, S. (2003, 5. maj): Fenomena Inul dan Pendidikan Tinggi (Tanggapan untuk Winarso Dradjat Widodo). *Kompas Cyber Media*. <<http://www.kompas.com/kompas%2Dcetak/0305/05/opini/291898.htm>> [hentet 3. juni 2003, WT]
- Hamdani, D., Sulistiyo, B., and Haryadi, R. (2004, 26. maj): Menyibak Kelambu Pornografi. *Gatra.com*. <<http://www.gatra.com/2003-05-26/artikel.php?id=28674>> [hentet 10. feb. 2004 WT]
- Kompas* (2003, 4. april): Pantat Inul Adalah Wajah Kita Semua. *Kompas*. 1, 11.
- Kontan (2003, 17. marts): Inulogi dan Mandonnalogi. *Kompas*. 24 (VII), 17.
- Najib, Emha Ainun (2003, 4. maj): Pantat Inul Adalah Wajah Kita Semua. *Kompas Cyber Media*.  
<<http://www.kompas.com/kompas-cetak/0305/04/utama/293700.htm>> [hentet 10. dec. 2005, WT]
- Lok/Xar. (2003, 9. februar): Goyang dari Masa ke Masa. *Kompas Cyber Media* på:  
<<http://www.kompas.com/kompas-cetak/0302/09/latar/121501.htm>> [hentet 3. Juni 2003, WT]
- Loriel, A. (2003, 6. februar): Ratu Goyang “Ngebor”. *TokohIndonesia.com* på:  
<<http://www.tokohIndonesia.com/selebriti/artis/inul-daratista/index.shtml>> [hentet 10. feb. 2004, WT]
- Mahmood, K. (2003, 25. februar): Erotic dance challenges the norms of liberal Indonesia. *IslamOnline.Net*. <<http://www.Islam-online.net/English/artculture/2003/03/article12.shtml>> [hentet 3. Juni 2003, WT]
- Navis, B. (1976, 19. juli): Rhoma Irama: Dibaptis Aktuil Sebagai Superstar. *Aktuil* (musikmagasin), s. 16–17.

- Nielsen, K. (2012, 27. maj): Lady Gaga tør ikke optræde i Indonesien. *DR Nyheder*. <<http://www.dr.dk/Nyheder/Udland/2012/05/27/115340.htm>> [hentet 22. august 2012]
- Nmp. (2003, 4. maj): Inul Korban Kekerasan Fisik dan Psikologis. *KOMPAS Cyber Media*. <<http://www.kompas.com/kompas-cetak/0305/04/utama/291812.htm>> [hentet 14. dec. 2003, WT]
- Nova (2003, 4. maj): Kalimatya Menusuk & Merendahkan Saya. *Nova*, 6-7.
- Pesek Jr., W. (2003, 20. maj): Indonesia's hip-shaking diva is a good omen for Indonesia. *The Manila Times*. <<http://www.manilatimes.net/national/2003/may/20/opinion/20030520opi5.html>> [hentet august 2004, WT]
- Rosyid, I. (2003, 20. februar): Majelis Ulama Solo Minta Polisi Larang Pentas Inul. *Tempo Interaktif*. <<http://www.tempointeraktif.com/hg/nusa/jawamadura/2003/02/20/brk,20030220-04,id.html>> [hentet 10. dec. 2005, WT]
- Sari, D.Y. (2003, 14. februar): Fenomena Goyang 'Ngebor' . . .! *Kompas Cyber Media*. <<http://www.kompas.com/kesehatan/news/0302/14/183816.htm>> [hentet 15. dec. 2005, WT]
- Satria berdakwah, raja dari bawah (1984 juni 30): *Tempo (magasin)*, 27-33.
- Suara Merdeka* (2003, 14. maj): SCTV dan Trans Didatangi Demo Penentang Pornografi. <<http://www.suaramerdeka.com/harian/0305/14/nas13.htm>> (2003, 3. maj): Inuliasi. *Suara Mederka*, 2. [hentet 5. feb. 2004,WT]
- Taufiqurrahman, M. (2012, 8. juni): "Dangdut" the collateral damage in the Gaga saga. *The Jakarta Post* (Jakarta). <<http://www.thejakartapost.com/news/2012/06/08/dangdut-collateral-damage-gaga-saga.html>> [hentet 22. august 2012]
- Tedjasukmana, Jason (2008, 6. november): Indonesia's New Anti-Porn Agenda. *Time* (Jakarta) på: <<http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1857090,00.html>> [hentet 19. august 2012]
- Tma/Ant. (2003, 13. marts): Jangan Tampilkan Inul Dalam Kampanye. *Gatra.com*. <<http://www.gatra.com/2003-03-13/artikel.php?id=26241>> [hentet 10. februar 2004, Weintraub]
- Wahyudi, L.S. (2003, 6. maj): Watching Inul makes our stress bearable. *The Jakarta Post*. <<http://www.thejakartapost.com/Archives/ArchivesDet2.asp?FileID=20030506.G05>> [hentet 15. dec. 2005, WT]
- Walsh, B./Pelahihari (2003, 24. marts): Inul's rules: a new idol is putting some sex and sizzle into Indonesia's popmusic scene. *Time Asia Magazine*, 161/11, 24. <<http://www.time.com/time/asia/magazine/article/0,13673,501030324-433338,00.html>> [hentet 3. Juni 2003, WT]
- Yahya, H. (2003, 3. maj): Mencerna "Goyang" Rhoma-Inu. *PesantrenOnline.com*. <<http://www.pesantrenonline.com/artikely/detailartikel.php3?artikel=180>> [hentet 5. feb. 2004, WT]
- Yudhono, J. (2003, 8. marts): Akhir Pekan: Cintailah Inul Apa Adanya. *Kompas Cyber Media*. <<http://www.kompas.com/gayahidup/news/0303/08/132940.htm>> [hentet 3. juni 2003, WT]

## Dokumentar

Journeyman Pictures (2006, 24. juli): *Indonesia - Anti Pornography Law*: Australien, ABC Australia på: <<http://www.journeyman.tv/56475/short-films/anti-pornography-law.html>> [hentet 19. august 2012]

## Blogs

Nugroho, K. M. (2008, 14. marts, /2009, 6. november): Ellya Khadam: The Echoes from Gangga River & Ellya Khadam's Signature Song. *Piringanhitam (Embryo for Indonesian music library)*, *imo.thejakartapost.com (blog)*. <<http://imo.thejakartapost.com/kelikmnugroho/tag/ellya-khadam/>> [hentet 20. august 2012]

# Index

## Forkortelser

DSD (2012): *Den Store Danske*.

GMO (2012): *Grove Music Online*

WT: Andrew N. Weintraub => hentet af Weintraub.

## Musikeksemplerne

VCD'erne kan høres og ses på [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [hentet 23. august 2012]

### **Søg i søgefeltet:**

Rhoma Irama: ”hak azasi rhoma irama”, ”haram rhoma irama”, ”judi rhoma irama”.

Inul Daratista: ”goyang inul daratista”, ”goyang gosip inul daratista”, ”goyang gosip inul daratista”.

VCD'erne på nettet kan afvige fra mine egne beskrivelser af video og lyd, da jeg også har benyttet mig af købte VCD'er fra Indonesien med andre lyd- eller video-versioner. Der er nemlig flere versioner af samme musiknummer – både i video og lyd.

